CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA ECONÓMICAS, A.C.

REESCRIBIENDO LA HISTORIA

LA GUERRA CRISTERA EN EL CINE MEXICANO ANTES Y DESPUÉS DE LA ALTERNANCIA

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN CIENCIA POLÍTICA Y RELACIONES INTERNACIONALES

PRESENTA

GEORGINA JIMÉNEZ RÍOS

DIRECTORA DE TESINA: LIC. TANIA ISLAS WEINSTEIN

CIUDAD DE MÉXICO MARZO, 2017

Agradecimientos

A mamá y papá, porque su amor por mí siempre fue más grande que cualquier duda que tuvieran acerca de mi camino. Por siempre apoyar y por siempre esperar con los brazos abiertos cuando sentí la necesidad de volver a casa. Por confiar en que caminaría bien y por ayudarme a confiar en que lo haría. A Itzel y a Luisa, por ser confidentes y amigas además de hermanitas, por siempre creer en mí y por recordarme que lo hiciera cuando lo olvidé.

A CPRI 2011-2015, por ser una generación tenaz e intensa, con dudas, con sueños y ambiciones.

A la Banda Pesada, por haberse convertido en mi segunda familia y por jamás dejarme sentir abandonada en esta monstruosa ciudad. Por los domingos de estudio, las noches de fiesta y las pláticas ñoñas de comedor. Por ser y por ayudarme a descubrir quién soy.

A Sergio y a Lalo porque sin su pasión por el cine esta tesina nunca se hubiera escrito. Por servir de inspiración, por compartirme de su curiosidad y por ayudarme a satisfacerla. Por compartirme también de su amor y fascinación por el arte y el conocimiento. A Mariel, por las pláticas eternas y el apoyo incondicional. Por el profundo cariño y las preguntas incontestables sobre el mundo y la humanidad. A Magaly, por ser una amiga incondicional, por enseñarme lo que son la perseverancia y la tenacidad. A Pepe, por siempre tener la paciencia para discutir un trabajo que probablemente detestaba.

Al CIDE por ser una institución crítica, exigente, rigurosa y ambiciosa. Por enseñarnos a siempre aspirar a más y por obligarnos a sacar lo mejor de nosotros mismos. Al cuerpo docente por preocuparse personal y profundamente por las inquietudes y carreras de sus alumnos. A Allyson Benton, por alentarme a investigar lo que quería investigar y por presionarme en el proceso. A Luis Barrón por ser un profesor desafiante y obligarnos a pensar de forma distinta las cosas. Finalmente, a, mi asesora, Tania Islas por servir de guía e inspiración. Por mostrarme “otras formas de ver” y por compartirme un pedacito de su curiosidad, pasión y conocimiento en este tema.

Art is not a mirror to reflect reality,

but a hammer with which to shape it

-Bertolt Brecht

Reescribiendo la historia

Introducción 1

Revisión de literatura 5

1. La Historia y el arte al servicio del poder 5

2. Producción cultural y autoritarismo electoral en México 8

Alternancia política, liberalización económica y producción cultural 12

Un momento histórico clave: La Cristiada 15

Midiendo la liberalización económica, la alternancia política y sus efectos en la cultura 20

Análisis de contenido 24

Breve historia del cine mexicano 28

De todos modos Juan te llamas 33

1. La traición a la Revolución 34

2. El nacionalismo anti Yanqui 37

3. La complicidad entre la Iglesia y el Estado 40

Conclusión: De todos modos Juan te llamas 42

La Guerra Santa 45

1. El campesino ignorante 45

2. El papel de los Cristeros vs El papel del Estado 51

3. La inutilidad de la lucha 54

Conclusión: La Guerra Santa 57

Los Últimos Cristeros 60

1. La diferencia entre Fe y religión 61

2. La visibilización de la comunidad católica popular 65

3. Los mecanismos de financiamiento de “Los últimos Cristeros” 68

Conclusión: Los últimos Cristeros 70

For Greater Glory: The True Story of Cristiada 72

1. La crítica al Estado que emana de la Revolución 74

2. El catolicismo 77

3. La Narrativa Hollywoodense 80

Conclusión: For Greater Glory 82

Conclusión 85

Bibliografía 88

Introducción

El 27 de abril del 2012, después del estreno de *Colosio*, una de las películas mexicanas más polémicas de los últimos años, la primera plana del periódico de circulación nacional *La razón*, rezaba "Da CONACULTA 160 mdp por dedazo". La periodista, Nancy Escobar, acusaba al gobierno federal (panista) de utilizar recursos públicos para hacer propaganda negativa de regímenes priistas en año electoral. Según el artículo periodístico, cuatro películas habían recibido financiamiento público sin concurso de por medio (Escobar 2012)

De las cuatro películas financiadas, según Escobar, unilateralmente, dos trataban temas incómodos para el antiguo régimen autoritario: el asesinato del candidato presidencial de 1994 y la vida de Rafael Buelna. "Colosio" y "Ciudadano Buelna" ofrecían versiones de la historia sobre acontecimientos que resultaban incómodos, por decir lo menos, para el partido que gobernó a México por más de 70 años. En este sentido, no es para nada sorprendente que Nancy Escobar viera en esta acción de CONACULTA un intento de utilizar el aparato estatal en detrimento de un partido político.

Nadie está escribiendo en favor o en contra del argumento de Escobar. No obstante, es cierto que, si el gobierno federal estuviera utilizando recursos públicos para hacerse propaganda a través del arte, el mexicano no sería el primer gobierno en hacerlo. La utilización que los grupos en el poder pueden darle a la cultura y especialmente a la Historia es un tema que ha sido documentado por más de un académico. Algunos investigadores arguyen que las conmemoraciones, las representaciones culturales y los monumentos forman parte de los artefactos preferidos de los líderes políticos que buscan legitimar sus mandatos, frecuentemente a través de una versión de la Historia (Schneider y Tanaka, 2011), (De Beats, 2011). Algunos otros, que han tomado con más cautela el concepto de legitimidad, arguyen que las conmemoraciones y las

representaciones culturales no producen estrictamente legitimidad, sino que sirven para generar conformismo o complicidad. Cuando los ciudadanos aceptan forma parte de los rituales del régimen y ser parte del vocabulario propuesto por el mismo, avalan, hasta cierto punto, al gobierno (Weeden, 1999).

En el caso mexicano, ambos temas han sido ampliamente explorados. En primer lugar, existe una amplia literatura sobre los esfuerzos que el Partido Revolucionario Institucional hizo para promover los mitos fundacionales que lo glorificaban. En segundo, académicos de distintas disciplinas han documentado la cercanía del régimen con intelectuales y artistas y cómo esta relación le permitió utilizar a la cultura y a la academia en su favor. En conclusión, parece haber un consenso acerca de que el PRI utilizaba los recursos públicos para "comprar" a los artistas y al aparato estatal para censurar a las incipientes muestras de disidencia. Ambas herramientas le permitirían moldear a la producción cultural para su beneficio (Garduño 2009), (Sheridan, Los contemporáneos ayer 1985) (Paz 1978)

En el caso más específico de la industria cinematográfica, existen trabajos acerca de cómo esta industria ha sido utilizada por diversos regímenes con el objetivo específico de adoctrinar a las masas. En este sentido, parece ser que en países como la Unión Soviética, China y Turquía el cine fue controlado por el Estado con el objetivo específico de propagar un determinado tipo de películas que colindaran con sus intereses políticos. Asimismo, también existe mucha literatura sobre cómo incluso las democracias suelen utilizar la producción cultural para su beneficio.

A pesar de lo mucho que sabemos sobre la utilización que el PRI le dio a la producción cultural durante la época autoritaria, se ha hecho muy poca investigación sobre la relación ha existido entre el poder y la cultura en el México democrático. El propósito de esta tesina es averiguar cómo la alternancia política afectó la narrativa que el cine mexicano hace sobre los

sucesos históricos. En este proceso también tengo en cuenta el impacto de la apertura que la industria cinematográfica mexicana sufrió a finales de los 70. A diferencia de otras industrias, la industria cinematográfica no se transformó abruptamente con el Tratado de Libre Comercio firmado en 1994. Más bien, sufrió una serie de transformaciones que eventualmente la transformarían en una industria receptiva a otros actores en la que el Estado aún desempeñaba un rol como accionista (CEPAL 2010). Gradualmente, el Estado dejó de ser el único recurso al que los artistas podían recurrir para llevar a cabo sus obras. Las políticas de financiamiento del Estado cada vez estaban menos dirigidas a financiar directamente las producciones cinematográficas y más a incentivar la inversión en este ámbito por parte de actores privados (CEPAL 2010)

En este trabajo de investigación, argumento que ambas variables tendrían efectos en la forma en la que son presentados los acontecimientos históricos en el cine mexicano. Por un lado, la liberalización de la industria cinematográfica puede tener repercusiones importantes porque, gradualmente, los artistas serían capaces de recurrir a otros actores para llevar a cabo sus obras. La independencia del presupuesto estatal implicaría dejar de hacer narraciones que satisficieran al gobierno. Por otro lado, la alternancia política implicaría la llegada de un partido político con intereses distintos. En este sentido, aún si el PAN siguiera utilizando la estrategia cultural explotada por el PRI, tendría sentido esperar una aproximación distinta hacia los mitos fundacionales que legitimaron décadas de autoritarismo.

Para llevar a cabo este argumento, realizo un análisis interpretativo de cuatro películas que clasifican en cada una de las cuatro posibles combinaciones de las dos variables que tomo en cuenta. Me concentro en películas sobre un evento que fue particularmente incómodo para el régimen autoritario priista: la Guerra Cristera. La Guerra Cristera sería especialmente problemática para la versión priista de la Historia que resaltaba el carácter popular de la Revolución Mexicana.

El acontecimiento resultaba problemático porque hablaba de un enfrentamiento entre las clases populares y el gobierno que emanó de la Revolución.

En este sentido, podemos esperar que las películas sobre la Cristiada que fueron producidas y distribuidas antes de la alternancia política sean más amigables con el papel que el Estado desempeñó durante el conflicto armado. No obstante, también tendría sentido ver una varianza entre las películas producidas con presupuesto estatal y las películas independientes y esperar que estas últimas fueran un poco más críticas. Asimismo, tiene sentido esperar narraciones críticas de las acciones que el Estado priista llevo a cabo durante la guerra cristera en las películas producidas y distribuidas después de la alternancia. No obstante, es probable que el efecto del financiamiento público sea contrario esta vez y ahora esperemos mayor crítica en las películas que el mismo Estado produce.

El propósito de esta tesina es averiguar cómo estas dos variables, la alternancia política y la liberalización de la industria cinematográfica, interactúan para afectar la narrativa que el cine mexicano hace sobre los sucesos históricos. Entender cómo ambas variables transforman las representaciones históricas que deleitan a miles de personas puede brindar pistas sobre por qué al arte que consumimos es también producto del momento político en el que se produce.

Revisión de literatura

1. La Historia y el arte al servicio del poder

En 2011, Oxford University Press, bajo la dirección de Daniel Woolf, publicó *The Oxford History of Historical Writing.* Esta recopilación es probablemente la más ambiciosa e importante encaminada a contar una historia sobre cómo los seres humanos han estudiado y contado su Historia. La recopilación es un conjunto de estudios de casos específicos, pero contiene numerosos artículos sobre cómo, en contextos muy diferentes, los líderes políticos han recurrido a la Historia de sus pueblos para legitimarse.

En esta recopilación, varios autores hacen argumentos parecidos sobre distintos contextos. Schneider y Tanaka, quienes hablan de la transformación de la Historia en China y Japón. Los autores profundizan, en primer lugar, del rol que los historiadores tenían en la China antigua. Los autores sostienen que los historiadores eran considerados sabios capaces de documentar los errores que los antepasados habían cometido y tenían, por ende, un papel político importante en la sociedad. Asimismo, los autores hablan de cómo, hacia el final del siglo XIX, con el surgimiento del Japón moderno, hacia finales del siglo XIX, los líderes reconocieron la necesidad de utilizar la Historia para legitimar su ascenso al poder. En esta época, se desarrolló en Japón un modo distinto de documentar la Historia, que estaba fuertemente influido por occidente. Este nuevo método obligó a los historiadores a corregir la historiografía y los llevó a criticar epopeyas elementales para la identidad japonesa como *Taiheiki*. (Schenider y Tanaka, 2011).

Asímismo, en su texto Anthony Beats habla sobre cómo la Historia es utilizada por distintos tipos de regímenes autoritarios. Beats explica que cuando la legitimidad del régimen no viene del pueblo, los líderes deben recurrir a la Historia y a la ideología para legitimar sus mandatos. Para

Beats, el uso de la Historia es clave en sistemas de tipo totalitario, que se caracterizan por buscar controlar todos los aspectos de la vida del ciudadano (De Beats 2011).

Los autores que colaboraron en *The Oxford History of Historical Writing* son claves en el estudio de la historiografía. No obstante, fuera de sus colaboradores este argumento también ha sido desarrollado. Otro de sus más importantes exponentes es Keith Michael Baker quién escribió el ambicioso libro *Inventing French Revolution.* En él, Baker presenta una serie de ensayos donde explica cómo la forma de pensar la Revolución Francesa ha cambiado conforme las ideas políticas lo hacen. Para Baker, las sociedades evolucionan para pensar viejos temas de distintas formas. En este sentido, el autor arguye que la explicación que previamente se daba a la Revolución Francesa era sociológica con tintes marxistas, pero que nuevas ideas políticas han dado espacio a repensarla y resignificarla (Baker 1990).

Con ese argumento en mente, vale la pena considerar las herramientas a las que el Estado puede recurrir para popularizar, glorificar o conmemorar una versión de la Historia que le resulte benéfica. En este sentido, hay algo de literatura sobre cómo las artes han constituido una de las herramientas favoritas de los gobiernos para promover su imagen.

El estudio de la relación que existe entre los artistas y el Estado en regímenes autoritarios es un tema, sino nuevo, algo novedoso dentro de la ciencia política. Algunos estudios pretenden entender el uso de la represión y los incentivos corporativistas que otorgan los estados (Hinnebush, 1990) (Picard, 1990), mientras que otros se enfocan en la importancia que tiene la cultura para la fabricación de símbolos que contribuyan a la preservación de un régimen autoritario (Weeden 1999).

También existe una gran cantidad de estudios empíricos sobre la importancia de símbolos culturales para el correcto funcionamiento de sistemas autoritarios. Asimismo, autoras como Mabel Berezin (Berezin 1994), Elie Podeh (Podeh 2014) y Lila Abu-Lughod (Abu-Lughod 1986) (Abu Lughod 1995) habían explorado previamente el tema. Mabel Berezin, por ejemplo, desarrolló una investigación sobre la importancia del festival en la Italia fascista y Elie Podeh realizó un estudio sobre el rol de las fiestas nacionales en Iraq. El argumento principal que los estudios tienen en común es que quienes ostentan el poder han inventado rituales y celebraciones para conmemorar eventos que legitimen su hegemonía. Asimismo, otros autores han analizado como los símbolos culturales se han utilizado en Estados totalitarios como la Unión Soviética y la República Popular China. No obstante, este tema no es exclusivo de regímenes autoritarios y también existe literatura sobre la manera en que los actores privados en regímenes democráticos han utilizado la cultura con fines mercadotécnicos.

Esta tesina busca contribuir al estudio sobre cómo la Historia y el Arte pueden entremezclarse para servir a los fines políticos del partido gobernante. Un tema que si bien ha sido poco explorado dentro de la Ciencia Política tiene implicaciones sumamente políticas. En su libro *Imagined Communities*, Benedict Anderson explica que "el Nacionalismo no despierta a las Naciones a la auto consciencia, sino que inventa Naciones donde no existen". Anderson se refiere a la Nación como una "Comunidad Imaginada", sostiene que los ciudadanos de los países no se conocen y que su única conexión con sus conciudadanos es imaginaria y alentada, frecuentemente, por el Estado. En este sentido, el rol del gobierno es esencial para la consolidación del Nacionalismo y el estado puede recurrir a muchos medios para consolidarlo. Dentro de los que se encuentra el uso de la prensa y los medios de comunicación masivos para construir identidad por medio de símbolos en común; las narraciones históricas son frecuentemente utilizadas como

símbolos. De acuerdo con Anderson, los gobiernos, “inventan” Naciones y con ello, retomando a Schmitt, también definen quienes no forman parte de ella (B. Anderson 1993) . En este sentido, esta Tesina puede brindar luz acerca de qué Nación mexicana inventó el régimen autoritario y cómo esta “Comunidad Imaginada” cambió (o intentó ser cambiada) con la llegada de la alternancia a la Presidencia.

2. Producción cultural y autoritarismo electoral en México

El argumento sobre la utilización de la Historia para legitimar un gobierno ha sido exhaustivamente tratado en el caso mexicano. Existe una vasta literatura que se ha preocupado por entender el papel que la Historia mexicana tuvo en la legitimación del poder durante el siglo XX. Para entender esto, vale la pena consultar los ensayos de Luis González, Adolfo Gilly y Enrique Florescano en el libro *Historia para qué* sobre cómo el Estado mexicano glorificaría mitos fundacionales, los uniría a las bases de la construcción de la Nación y después se asumiría como el máximo exponente de todos ellos. (Pereyra, y otros 1995). En general, los mexicanistas coinciden en este tema. Ante la falta de legitimidad democrática, el PRI enalteció un evento histórico, la Revolución Mexicana, y se asumió como su heredero (González 1989).

Durante el periodo autoritario, el régimen utilizaría frecuentemente a las expresiones artísticas para enaltecer los mitos que lo legitimaban. Existen muchos estudios que han dejado claro el importante rol que desempeñó la cultura para la consolidación del proyecto de nación que surgiría después de la revolución. En esta línea de investigación existen dos vertientes principales. Por un lado, existen estudios que se han concentrado en las representaciones artísticas de la época posrevolucionaria para detectar como los mitos fundacionales que legitimaban al PRI en el poder están presentes en el arte. En esta vertiente abundan los estudios sobre el muralismo mexicano, el cine mexicano de la época de oro e incluso la dramaturgia y literatura revolucionarias. Entre los

autores que han explorado este tema se encuentran Ortiz Bullé (Ortiz Bullé 2007), Alejandro Anreus y Robin Adele Greeley (Anreus, Greeley y Folgarait 2012), Mary Coffey (Coffey 2012) y Daniel Chávez (Chávez 2010).

Por otro lado, Guillermo Sheridan (Sheridan, Los contemporáneos ayer 1985), Roderic Al Camp (Al camp 1988) , Josefina Zoraida Vásquez (Vásquez 1991) y José Antonio Aguilar (Aguilar 1998) han reflexionado sobre la importancia de la relación que el Partido tenía con artistas e intelectuales durante el autoritarismo. Hay en general un consenso en que la cercana relación con estos grupos le permitió al PRI, en palabras de Sheridan, no sólo definir una nacionalidad, sino decretarla

Gracias a los trabajos de estos autores también tenemos una idea de los mecanismos que el PRI utilizaba para producir cultura que legitimara al partido. Al tratarse de un régimen autoritario, el Estado tenía cierto control sobre el contenido de las obras artísticas que se producían en México. Es en este aspecto en el que aún hay cierto descuerdo en la literatura. Aunque algunos autores hablan de censura explícita a obras artísticas que contradijeran versiones oficiales, promovieran valores peligrosos para el régimen o criticaran al aparato estatal (Peredo-Castro, 2005), (Galindo, 1997). La mayoría de los estudiosos del tema sostienen que, al menos en México, las obras no eran censuradas, sino autocensuradas. Estos autores explican que, como el Estado era el accionista principal de la industria cultural y tenía vías institucionales para vetar trabajos artísticos, nadie (o casi nadie) se atrevía o podía producir algo diferente a lo que, se imaginaba, el Estado quería ver o escuchar (Sel, 2007)

Asimismo, el Estado era el inversionista principal de algunas formas de expresión artística (como el cine) y brindaba todo tipo de incentivos a cualquier artista dispuesto a crear representaciones estéticas que entraran dentro de la cultura oficial. El Estado mexicano de

mediados del siglo XX no escatimaba cuando se trataba de financiar viajes para pintores muralistas o proyectos cinematográficos de directores mexicanos (Anreus, Greeley y Folgarait 2012), (Coffey 2012), (Paz 1978).

Al menos en la industria cinematográfica, el principal mecanismo que le permitía al PRI controlar la producción se modificaría gracias a la liberalización económica de la industria. Teóricos tan reconocidos como Theodor Adorno y Max Horkheimer sostienen que la creación artística se pervierte cuando se deja en manos del mercado y, por lo tanto, en los gustos de las masas (Adorno, 1991), (Horkheimer, 2005).

Existen otros teóricos pro mercado que complejizan lo que sucede cuando el arte es un producto que más gente puede producir y al que más gente puede acceder. En este sentido, Néstor García Canclini tiene un argumento sobre la relación que existe entre ser consumidor y ser ciudadano. García Canclini explica que consumir es también una forma de apropiarse de los bienes. No obstante, el papel de apropiación del consumidor, no implica que este tenga alguna influencia sobre la forma en la que se producen y se utilizan los productos. En este sentido, la apertura del mercado puede representar un proceso de democratización de la esfera pública (aunque el autor tiene algunas reservas sobre el tema) (Canclini 1995).

Asimismo, existen otros, como Walter Benjamín, quienes sostienen que lo mejor que le puede pasar a una industria como la cinematográfica es ser liberalizada al punto de sólo depender del público que la consume. Para estos autores hay algo esencialmente democrático en una industria que se debe al consumo de las masas. Para Walter Benjamín el surgimiento de directores como Chaplin hablaba de la importancia que los ciudadanos habían empezado a tener en la industria cultural (Benjamin y Armheim 1996)

La liberalización debería implicar una menor necesidad de hacer películas que complazcan al gobierno y una mayor tendencia a hacer películas que le gusten al público. ~~Este rubro ha sido explorado por Tomás Ejea quien ha estudiado el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el teatro mexicano y sostiene que esta liberalización no culmina necesariamente con una política más democrática hacia la cultura (Ejea 2009)~~. En el cine mexicano ~~sucedió algo parecido y~~ las películas independientes no parecen estar exclusivamente preocupadas por satisfacer al público, parte del trabajo de esta tesina será descubrir por qué.

Alternancia política, liberalización económica y producción cultural

En esta sección construyo un argumento sobre cómo la alternancia política y la liberalización económica debieron haber interactuado para modificar la naturaleza de la producción cultural en México y con ella la narración que las producciones culturales hacen de la Historia de México. Durante el siglo XX, el PRI controló una buena parte de la producción cultural y tenía mucha influencia en la Industria cinematográfica. El control sobre la cultura significaría que muchas de las representaciones artísticas colindarían con los mitos fundacionales que el PRI utilizaría para legitimarse. Probablemente el más importante de ellos sea la glorificación de la Revolución Mexicana como un movimiento que liberó a las clases oprimidas del país. Teniendo esto en cuenta, no es para nada sorprendente que el movimiento armado fuera glorificado por el aparato estatal entero y que la Revolución se convirtiera, por excelencia, en el escenario en el que se desarrollarían las obras cinematográficas de la época de oro. Asimismo, también tiene sentido que antes de 1970 muy pocas películas trataran explícitamente temas políticos o hicieran críticas al régimen autoritario.

No obstante, como mencioné previamente, la versión que las representaciones culturales presentarían de los sucesos históricos cambiaría debido a dos mecanismos; la liberalización de la industria cinematográfica y la alternancia política. En este trabajo comparo las perspectivas que cuatro películas distintas hacen sobre un acontecimiento histórico que resulta muy delicado para el régimen autoritario. Las cuatro películas que analizo encajan en cada una de las cuatro posibles combinaciones de las dos variables independientes que pretendo estudiar.

	PRI	PAN
Financiamiento Público	La Guerra Santa	Los últimos Cristeros
Financiamiento Privado	De todos modos Juan te llamas	For greater glory: the true story of Cristiada

Por una parte, la privatización de la industria cinematográfica es importante porque el Estado dejó de ser el único recurso al que los artistas podían recurrir para llevar a cabo sus obras. Las políticas de financiamiento del Estado cada vez estaban menos dirigidas a financiar y más a incentivar la inversión por parte de actores privados (CEPAL 2010). En este sentido, hubo por primera vez espacio en la industria cultural para que otros actores propusieran otras lecturas de acontecimientos o hechos históricos. Poco a poco, los artistas dejaron de depender de la voluntad del Estado para aportar o no financiamiento. Por consiguiente, también comenzaron a preocuparse menos por satisfacerlo y más por deleitar a espectadores y productores que podrían hacer sus obras realidad.

Teniendo esto en mente, tiene sentido esperar que las películas que no fueron producidas con financiamiento público sean más críticas del Estado o se distancien más de la posición que el grupo del poder tiene ante el conflicto. En este caso estamos lidiando con dos posturas distintas hacia un acontecimiento, que es la Guerra Cristera. Por consiguiente, esperaríamos que las películas independientes de antes del 2000 sean críticas de las acciones que el gobierno llevó a cabo durante la Cristiada, al menos más críticas que sus contrapartes financiadas con dinero público (aunque tendrían que ser sutiles para escapar a la censura institucional). También podemos esperar que las películas independientes de después del año 2000 se distancien de la posición gubernamental, pero

(al ser el PAN y no el PRI quien gobierna) tendría sentido esperar que las películas independientes (al no tener objetivos expresamente políticos) sean menos duras con respecto a las acciones del Estado hacia la Guerra Cristera.

Por otra parte, la alternancia política traería consigo, sino una ruptura, una política cultural distinta que no necesariamente se encargaría de seguir promoviendo los mitos fundacionales que legitimaron al priismo. En este sentido, es de esperarse que exista un giro en la forma en la que se cuentan acontecimientos históricos que fueron fundamentales para la concepción de nación promovida por el PRI, pero que no necesariamente hacen propaganda al PAN.

Por ende, tiene sentido esperar que, en general, las películas de antes del 2000 presenten una visión más optimista que las de después del 2000 sobre el papel de la autoridad en el conflicto religioso. No obstante, cabe destacar que la alternancia política y la privatización de la industria cinematográfica no desaparecieron por completo al Estado como un actor importante de la industria cultural. Más bien, lo obligaron a interactuar con un mayor número de autores que ahora forman parte de la industria. Por ende, aún en producciones independientes, los artistas tendrían que evitar tocar en sus películas temas que les costaran la reproducción o exhibición de su película.

Es también importante decir que existe una hipótesis alternativa que también podría explicar el cambio en la forma en la que los sucesos históricos son narrados. Puede que el resquebrajamiento del sistema autoritario mexicano aumentara, gradualmente, la tolerancia del régimen hacia actores disidentes y sus propuestas artísticas. En este sentido, con la llegada de la alternancia política y con la aparición de una oposición real, el discurso cambiaría para convertirse en uno que ponía a la democracia en el centro, lo que complicaría al Estado ejercer los actos censura que llevó a cabo en la segunda parte del siglo XIX (Meyer e Iñiguez, 2006)

Un momento histórico clave: La Cristiada

Para la realización de este trabajo de investigación fue necesario elegir un suceso a estudiar. Realizar un análisis de todas las películas mexicanas que tratan sucesos históricos hubiera resultado demasiado complicado y extenso. Elegir un solo momento histórico es útil porque permite acotar los casos y elementos a analizar. Es entonces sencillo enfocarse en elementos claves del suceso y así comparar como lo abordan distintas películas, lo que implica que es posible controlar otros elementos (como la estética de la película, el objetivo del director, el tema que trata). No obstante, cabe mencionar, que el mecanismo que explica la varianza puede ser igual de útil para explicar el cambio en la narrativa de otras partes de la Historia y, por lo tanto, es posible hacer un argumento que abarque más producciones culturales. Comprobar si el argumento aplica a otros casos está fuera de los límites de esta tesina.

La importancia de la guerra cristera en este trabajo de investigación no recae en el número de muertos o en las consecuencias que dejó el conflicto, sino en el simbolismo que conlleva como un conflicto producto del anticlericalismo de la época posrevolucionaria (Knight 1988). El anticlericalismo formó parte fundamental del proyecto de nación impulsado por los revolucionarios después de derrocar a Díaz (Meyer 1978). En este sentido, la forma en la que se cuente el conflicto cumbre de la relación Estado e Iglesia es muy útil para entender la permanencia o no de los mitos fundacionales que, en el siglo XX, formaban parte de la versión histórica que le dio forma a la Nación mexicana.

Asimismo, resulta conveniente estudiar las representaciones de la guerra cristera porque es un acontecimiento histórico que ocurrió hace casi 100 años. La distancia temporal ha permitido una prolífica discusión historiográfica sobre cómo fue el acontecimiento. Lo que a su vez ha

contribuido a que exista una varianza considerable en la política que diferentes gobiernos tienen hacia la iglesia católica y hacia el reconocimiento del conflicto.

Para poder realizar un argumento que busca explicar el cambio de narrativa de la Guerra Cristera es necesario entender, en primer lugar, a grandes rasgos, qué fue la guerra cristera y, en segundo lugar, qué posturas han tomado los diferentes gobiernos hacia ella. Sólo así será posible elaborar un argumento que explique por qué es posible ligar los cambios en la perspectiva con una expresa intención gubernamental.

La guerra cristera es sin lugar a dudas el periodo de mayor conflicto entre la Iglesia católica y el Estado mexicano. Hay en general un consenso en la historiografía acerca de que el Porfiriato fue una época de sana convivencia entre la Iglesia y el gobierno (López 2011). No obstante, el movimiento armado conocido como Revolución Mexicana que empezaría en 1910 traería consigo una creciente hostilidad hacia la Iglesia Católica. Esta hostilidad se debió, por una parte, a que los revolucionarios que llegaron al poder culpaban a la Iglesia de apoyar al régimen de Huerta y, por otra, a que veían en la Iglesia un aliado del antiguo régimen que buscaban derrocar (López 2011) . Para Alan Knight, por ejemplo, el triunfo de los constitucionalistas en 1914 abriría el camino al anticlericalismo y lo pondría en el centro de la escena revolucionaria oficial (Knight 1988)

La tensión entre ambos actores aumentó en 1917 cuando la Constitución propuso cambios que perjudicarían a la autoridad eclesial. Entre estos cambios estaban la prohibición de las órdenes monásticas, la pérdida de sus derechos de propiedad de inmuebles, la reglamentación de las funciones religiosas y el número de sacerdotes que podían oficiar misa y, finalmente, la implementación del laicismo educativo. No obstante, el conflicto no fue grave hasta la llegada de Plutarco Elías Calles a la presidencia en 1924. El anticlericalismo de Calles lo llevaría a proponer la creación de una Iglesia Católica Mexicana, desde luego alineada con el régimen, y a utilizar a

otros brazos del sistema como la CROM para promoverla. Ante estas acciones, los militantes católicos fundaron, en contrapeso, organizaciones como la Unión Popular y la Liga por la Defensa de la Libertad Religiosa (NLDLR) (Meyer 2013).

Finalmente, el principal factor que detonaría la crisis de 1926 sería la aplicación rigurosa, incentivada por Calles, de la Constitución de 1917. La Iglesia intentó retroceder esta política, pero Calles sólo respondió aumentando las sanciones para quienes no respetaran la Constitución. El conflicto entre ambos actores llegó a su cumbre en agosto de 1926 cuando, como forma de protesta, la Iglesia Católica dejó de oficiar celebraciones religiosas en México. Como resultado de esta política, de 1926 a 1929 habría levantamientos en distintas partes del país. Casi todos los historiadores recientes coinciden en que estos levantamientos eran llevados a cabo, en su mayoría, por campesinos que recibirían, además, importantes muestras de apoyo de la población.

En 1929, la jerarquía eclesial llegaría a un acuerdo con el Estado mexicano por medio del cual desconocería a quienes aún estaban en la lucha (López 2011). No obstante, algunos años después, en oposición a la instauración de la llamada educación socialista que hacía propaganda expresamente anticlerical (Gilbert 1999), el conflicto se reavivaría y con él los levantamientos armados de campesinos (López 2011). Finalmente en 1938, Cárdenas acordaría brindar un rango de libertad educativa a la Iglesia y con esta acción terminaría el conflicto. El conflicto le costaría a la Iglesia una estabilidad que le llevaría años recuperar y a México cerca de 80 mil vidas (Meyer 2011).

Durante las décadas posteriores al conflicto cristero existió una especie de veda hacia el tema. Cabe mencionar que no hablar de un suceso histórico es también parte de apoyar una versión de la Historia. Existen muy pocas obras que hablen de la Guerra Cristera durante este periodo. Entre los actores que escribirían en este tiempo están Alfonso del Toro (historiador que estuvo a

cargo del Archivo General de la Nación hasta 1927), Miguel Palomar y Vizcarra (vicepresidente de la LNDLR), y, posteriormente, Nicolás Larín y Antonio Ruiz Facius. Estas obras de autores con una posición muy clara ante el conflicto serían leídas por estudiosos posteriores como maniqueas y poco documentadas (López 2011) (Meyer 1978).

Durante las primeras décadas existieron estudios como estos y, en 1960, Alicia Olivera Sedano publicaría un artículo que estudiaba con mucha más profundidad las posiciones de ambos bandos y sus opositores. No obstante, varios historiadores coinciden en que no sería hasta la década de los 70, con el surgimiento de una lectura revisionista de la revolución, que surgirían los estudios verdaderamente serios sobre el conflicto cristero (Meyer 1968), (Knight 1994), (López 2011).

No es difícil argumentar que el PRI utilizó a la Revolución Mexicana para legitimarse. El mismo nombre del Partido Oficial, el Monumento a la Revolución construido sobre lo que, Díaz tenía planeado, sería el Congreso de la Unión y la instauración de días conmemorativos el 5 de febrero (día de la Constitución de 1917) y el 20 de noviembre son pruebas de la exaltación que el Partido hizo del movimiento armado. La versión de la Revolución Mexicana que sería glorificada por el aparato estatal entero y que estaría impresa en los Libros de texto gratuitos hablaría de una revolución profundamente popular con una importante base campesina (Gilbert, 1997).

En este sentido, Knight explica cómo esta visión optimista sobre la Revolución implicaba a su vez entender al régimen de Díaz como la opresión y a la Revolución como la liberalización de las clases oprimidas.

> Tal imagen de la Revolución implicaba ciertas consecuencias para la interpretación del Porfiriato como un régimen de opresión, autoritario y extranjerizante. Según la vieja ortodoxia, la Revolución –una auténtica revolución social con fuerte contenido de clase- derrocó al antiguo régimen y produjo un régimen nuevo, más radical, revisionista y reformista que, a pesar de interrupciones, regresiones y traiciones, representó un cambio sustancial con respecto al Porfiriato; por eso mereció la etiqueta de “Revolución Social” (algo raro en la historia del mundo) (Knight 1994)

Teniendo esto en cuenta, no es difícil explicar por qué los estudios de la Cristiada son parte de una corriente revisionista de la Revolución, una corriente que pretendía cuestionar sus logros y la ruptura con el antiguo régimen. Damián López apunta que "(…) se conformaría una memoria oficial que, con relativo éxito, tendería a reivindicar a las figuras del constitucionalismo y acallar la amplitud de la guerra cristera, ya que se trataba de un hecho que sin dudas contradecía el relato que simplificadamente componía un origen heroico y a medida del por mucho tiempo gobernante PRI". (López, 2011) Por su parte, Jean Meyer explica "La Cristiada fue un movimiento de reacción, de defensa contra lo que se ha convenido en llamar la Revolución, o sea el desenlace acelerado del proceso de modernización iniciado a fines del siglo XIX, la perfección y no la subversión del sistema porfirista" (Meyer 1968).

Los historiadores revisionistas de la Revolución que empezarían a escribir en los años 70 empezarían, además, a abogar por el carácter popular y campesino del movimiento cristero. Si el sistema autoritario basaba buena parte de su legitimidad en ser heredero de una revolución profundamente social que benefició a obreros y campesinos, tiene sentido que la imagen de un campesinado que se revela contra el gobierno heredero de la Revolución resulte problemática.

La guerra cristera quizás sea el suceso más ignorado por la historia mexicana en el siglo XX (Meyer 2006). Los libros de texto gratuitos (que empezarían a circular en la década de los 40) no incluirían nada sobre este episodio histórico hasta que Salinas y Zedillo buscaran modificarlos en 1992. Época en la que también se reestablecieron las relaciones diplomáticas con el Vaticano. Estas acciones por parte del gobierno brindan suficientes pistas sobre la postura priista ante el conflicto y sentarán las bases de lo que analizaré en la parte empírica de esta tesina.

Midiendo la liberalización económica, la alternancia política y sus efectos en la cultura

Examino el efecto de la alternancia política y del financiamiento público en las narraciones cinematográficas de los sucesos históricos. La medición de ambas variables independientes es simple. Para medir el efecto de la alternancia sólo distingo entre si una película fue producida y distribuida antes o después del año 2000. Asimismo, para medir el efecto del financiamiento público distingo entre las películas mayoritariamente producidas con presupuesto público y las películas mayoritariamente producidas con financiamiento privado.

La medición de la variable dependiente, que es la narrativa de sucesos históricos en el cine, es un poco más compleja. Para esta sección, llevo a cabo un análisis interpretativo de contenido. Elegí la metodología con base en los trabajos de Marita Sturken, Lisa Cartwrigt y Lisa Wedeen quienes realizan argumentos un tanto parecidos acerca de la importancia y el espacio que tiene la interpretación en las Ciencias Sociales.

En su libro *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Sturken y Catwrigt definen la cultura no como "un conjunto de cosas, sino un conjunto de procesos y prácticas por medio de los cuales los individuos y grupos le dan sentido a las cosas. Cultura es la producción e intercambio de significados, el dar y quitar significados entre miembros de una sociedad o grupo" (Cartwrigt y Sturcken 2009). En este sentido, las autoras arguyen que las imágenes no sólo son parte de la cultura sino que la cultura (los significados) ha sido también producida por las imágenes en distintos contextos históricos.

Este argumento de Sturken y Catwrigt parece complementarse muy bien con un apunte que realiza Carlos Salcés en el prefacio del libro *Mex Ciné: A multidisciplinary investigation of contemporary Mexican cinema*. Salcés sostiene

> La ficción es sola y exclusivamente una realidad inventada. De hecho, en un mundo hecho de procesos legales y estructuras que van de lo inorgánico, a través de lo orgánico, a lo social, los humanos crean ficción usando su conocimiento de la causalidad y su capacidad de imaginar diferentes relaciones causales y los resultados mentalmente proyectados. Mario Vargas Llosa y otros escritores han denominado a esta actividad una forma de desidia, un reemplazo de Dios, porque crear ficción es crear algo nuevo, una adición al mundo, no su réplica.

Para el propósito de esta tesina, es necesario considerar al cine como una "adición al mundo" que puede afectar la cultura o los significados que una sociedad otorga a los sucesos (en este caso históricos). En su trabajo *Seeing History* profundiza en este tema. Para Fernando Coronil, es necesario analizar cómo la ficción se pronuncia sobre la realidad por medio de los símbolos que emite a los sentidos. El autor trae a colación a Marx quien argumentaba que los sentidos son órganos de la Historia, no sólo porque la hacen, sino porque la digieren y la cuentan. En este sentido, O como diría Fernando Coronil, "Las imágenes no solo reflejan identidades, ayudan a construirlas" (Coronil 2004).

Asimismo, es necesario entender a las películas como cualquier otro producto. Es decir, como resultado de determinadas configuraciones de poder en las que las productoras privadas, los artistas y el Estado tienen un papel preponderante. Lisa Weeden habla de esto en su artículo *Ethnography as Interpretative Enterprise*. Para ella, los politólogos interpretivistas entienden al mundo (y por supuesto a la cultura) no como algo dado y objetivo, sino como el resultado de posiciones políticas y, por ende, consideran elemental la interpretación de símbolos culturales dentro de los cuales aparecen las películas. ~~Es decir, para Weeden, lo que vemos en la pantalla no es necesariamente producto de una sociedad, sino de quienes pueden crear cultura y quienes pueden verla.~~ En esta misma línea, es necesario interpretar las cuatro películas elegidas a la luz de los cambios en la configuración del poder político en México para realizar un argumento sobre el efecto de la política cultural y la alternancia política en el cine mexicano (especialmente en aquél que retoma acontecimientos históricos).

En *Practices of Looking*, las autoras hablan de tres aproximaciones para estudiar la cultura visual. La primera es la utilización de teorías para estudiar imágenes y sus significados textuales. La segunda es el estudio de las reacciones que los espectadores pueden tener ante distintas representaciones de cultura visual. Finalmente, la tercera aproximación se enfoca en la varianza que puede existir en la recepción de los productos audiovisuales son recibidos en distintos contextos. Esta última aproximación ha cobrado importancia en un mundo cada vez más globalizado, también se enfoca en el cambio institucional que puede producir contextos distintos en el mismo país.

Para la realización de este trabajo, utilizo principalmente la primera aproximación~~; generé una teoría de cómo deben comportarse las películas para después comprobarla.~~ No obstante, también recurro a la importancia de los factores institucionales para explicar la varianza en el cine cristero. Asimismo, me concentro en la representación que las películas hacen de los tres actores protagónicos de la época; el gobierno, los campesinos y la iglesia.

Métodos cualitativos: método y selección de casos

Para este proyecto de investigación he decidido realizar un análisis de contenido para interpretar cuatro películas que narren el conflicto cristero. El método de análisis de contenido que utilizaré será el conocido en la literatura cómo análisis crítico. Este tipo de análisis de contenido es utilizado frecuentemente para analizar los mensajes que mandan los medios de comunicación. Lo más importante de este tipo de análisis es entender cómo el objeto de estudio se ubica en la realidad y proveer evidencia detallada presente en el contenido que sirva para respaldar la hipótesis principal (Neuendorf 2002).

Con la intención de entender cómo interactúan las variables que pretendo analizar, elegí películas que encajen dentro de las cuatro posibles combinaciones de las variables. El periodo histórico a analizar comienza en 1970 y termina en 2012. El periodo comienza en 1970 con la llegada de Luis Echeverría al poder. Después del resquebrajamiento del sistema autoritario que indicó la matanza estudiantil de 1968, el sistema autoritario priista comenzó a otorgar permisividad en rubros en los que anteriormente no existía, uno de ellos fue el cine. Luis Echeverría no sólo aportó un fuerte financiamiento a la industria cinematográfica, sino una libertad (con sus límites) para abordar temas históricamente vetados de este tipo de ficción (CEPAL 2010) (Pelayo 2014).

Cabe mencionar que en esta tesina tomaré como cine mexicano sólo a aquél con una producción mayoritariamente mexicana que narra una historia situada en México, que en este caso será, necesariamente, la guerra cristera. Este criterio es tomado de la propuesta de Carlos Salcés en el prólogo del libro *Mex Ciné: A multidisciplinary investigation of contemporary Mexican cinema* (Salcés 1993).

En 2013, Ulises Iñiguez y Jean Meyer realizaron en su libro *La Cristiada en imágenes: del cine mudo al video* una recopilación de todas las muestras audiovisuales realizadas sobre este episodio. Sólo existen seis películas de cine mexicano sobre la guerra cristera que encajan en el periodo que pretendo estudiar:

Películas mexicanas que narran el conflicto cristero	**Año de realización**
Los días del amor	1972
De todos modos Juan te llamas	1976
A paso de Cojo	1978
La guerra Santa	1979
Los últimos Cristeros	2010
For Greater Glory: the true story of Cristiada	2011

Además de resultar conveniente, la poca cantidad de películas que existen sobre el tema refuerza el argumento sobre el tema tabú que fue la Guerra Cristera durante una buena parte del siglo XX. En este trabajo analizaré cuatro de seis películas lo que casi me permitirá cubrir el universo de casos. Como es posible observar en la primera figura, sólo dos películas han sido producidas después del año 2000, y esas son las que tomaré para analizar el cine cristero en el México democrático. Una de ellas fue financiada por la iniciativa privada y la otra, mayoritariamente, por el Estado. Las dos películas para analizar el México autoritario las elegí tomando en cuenta los criterios de Iñiguez y Meyer quienes sostienen que dos de esas películas son las más representativas de su época: *De todos modos Juan te llamas* y *La guerra santa*. *De todos modos Juan te llamas* es un largometraje independiente y *La guerra santa* uno financiado, casi en su totalidad, por el Estado.

	Financiamiento Público	**Financiamiento Privado**
PRI	La guerra santa	De todos modos Juan te llamas
PAN	Los últimos cristeros	For greater glory: the true story of Cristiada

Análisis de contenido

Como ya mencioné, el objetivo principal de esta tesina es averiguar cómo interactúan las dos variables independientes con la narrativa que las películas mexicanas a analizar hacen de la Guerra Cristera. En este sentido, es necesario analizar las posturas de cada película hacia los tres actores principales dentro del Movimiento Cristero; el Estado, la Iglesia Católica y los Cristeros.

Como ya mencioné en la sección en la que hablo de la Guerra Cristera, existen algunos elementos en el conflicto armado que lo hacen particularmente incómodo para la glorificación de la Revolución Mexicana. Dentro de estos elementos probablemente el más importante es el carácter popular y nacional del movimiento. Porque, como expliqué previamente, la principal razón por la que el Movimiento Cristero era problemática para la versión priista de la Historia es que ponía en entredicho la revolución social que, supuestamente, había sido la Revolución Mexicana. Para identificar este elemento fue necesario poner especial atención en dónde posiciona la película al origen del movimiento. En este sentido fue necesario responder las siguientes preguntas:

1. ¿Quién protagoniza y quién dirige el movimiento?
2. ¿Qué motiva a los Cristeros a luchar?
3. ¿Quién define las demandas del movimiento?

Si, de acuerdo con la película en cuestión, los campesinos protagonizan y dirigen el movimiento y tienen motivaciones o demandas propias, entonces la película resulta más problemática para la versión priista de la Historia y es considerada Anti-gobierno. Por otro lado, si la película responsabiliza a otros actores, como la Iglesia católica o a otros países, por el auge o triunfo del movimiento, entonces, es considerada pro-gobierno. Asumiendo que por "gobierno" entendemos al régimen pos revolucionario.

La segunda cuestión sumamente importante que forma parte de los mitos fundacionales del régimen posrevolucionario es el anticlericalismo. En este sentido, es necesario fijarse en qué rol juega la Iglesia Católica en el movimiento y cómo es retratada en la película. Para analizar esta cuestión será necesario responder estas preguntas:

1. ¿Cómo son representados los clérigos o los representantes de la Iglesia Católica?

2. ¿La Iglesia es representada como víctima o como victimaria?

Si la película retrata a los clérigos como *malas* personas o a la Iglesia católica como una institución perniciosa, entonces la película colinda más con la versión priista de la Historia y puede ser considerada pro-gobierno. En cambio, si la Iglesia Católica es retratada como víctima del gobierno o cómo una institución virtuosa, entonces la película puede ser considerada anti-gobierno.

Finalmente, es necesario percatarse de por qué tipo de régimen arguye cada una de las películas. En este sentido es elemental poner atención al rol que desempeña el gobierno en la película y la credibilidad que les otorga a los ciudadanos. Es decir, las acciones del gobierno durante el periodo pos revolucionario son más justificables cuando los ciudadanos son representados como ingenuos o perniciosos y, entonces, puede argumentarse que "necesitan" la autoridad. Para esta parte, fue necesario responder las preguntas:

1. ¿Cómo son representados los ciudadanos? ¿Son representados como personas inteligentes u honorables? ¿Son representados como ingenuos, ignorantes o poco razonables?
2. ¿Quiénes son los ciudadanos en la película? ¿Son las clases populares o las clases privilegiadas? ¿Son los católicos que forman parte del Movimiento Cristero o son personas que se mantienen al margen del conflicto?
3. ¿Cómo son representadas las autoridades? ¿Son representadas como confiables e integras? ¿Son representadas como perniciosas o abusivas?

Si los ciudadanos son representados como ingenuos o ignorantes, o si los ciudadanos son quienes se mantienen al margen del Movimiento Cristero, entonces la película podría estar justificando las acciones emprendidas por el régimen posrevolucionario para mantener su

estabilidad. En cambio, si los ciudadanos son representados como inteligentes u honorables y las autoridades como perniciosas o abusivas, entonces la película está elaborando un argumento en contra del régimen pos revolucionario. Finalmente, pensar en las clases populares en contraposición a las clases altas es importante porque hace argumento en favor de un Estado que defienda a las clases populares y que, probablemente sea más intervencionista, en contra de uno que ve por los intereses de las clases altas y, por ende, sea menos intervencionista.

Breve historia del cine mexicano

Los inicios de la producción cinematográfica mexicana se remontan a 1896, fecha en la que el primer cinematógrafo fue presentado en México por representantes de los hermanos Lumiere (García, 2005). La buena relación que el régimen de Díaz tenía con Francia y la negativa de Thomas Alva Edison de recibir a los Lumiere en Estados Unidos explican que México haya sido el primer país de América en tener contacto alguno con el novedoso aparato. Después de su llegada a México, los franceses firmaron 35 cortometrajes cortos en el país y tan sólo dos años después aparecieron los primeros realizadores mexicanos (Dávalos, 2008).

Posteriormente, la Revolución Mexicana incentivaría la realización de películas debido a que las campañas de algunos personajes y algunos acontecimientos se documentarían con el cinematógrafo (CEPAL, 2010). Este periodo del cine mexicano no tiene demasiada importancia. Lo más trascendente de la época es que la poca importación de películas extranjeras implicaría facilidades para la industria nacional. Lo que también permitiría que durante estos años varios de los protagonistas de la posterior época de oro (sobretodo actores y directores) viajaran a Hollywood para nutrirse en su oficio (Dávalos, 2008).

La mejor época del cine mexicano, conocida como época de oro, comenzó a mediados de los años 30. Desde principios de la década, se empezaron a producir en México las primeras películas sonoras importantes, pero fue a partir de 1936 que la producción de cine mexicano se disparó hasta convertirse en la cuarta industria más importante del país (CEPAL, 2010)

Durante este periodo la producción cinematográfica estuvo dominada casi totalmente por productores privados que, en muchas ocasiones, huían de la situación bélica de su país para producir en México (García, 1998). No obstante, el gobierno de Lázaro Cárdenas crearía políticas,

como tiempo de pantalla exclusivo para cine nacional, que incentivarían la industria fílmica. Además, hubo otros factores que permitieron el auge de la industria durante este periodo (CEPAL, 2010). Por un lado, gracias al contacto temprano de la sociedad mexicana con el cine en 1930 ya existían en México especialistas en la industria. Por otro, la segunda guerra mundial resultó sumamente benéfica para la industria. En primer lugar, porque los países que más producían cine en la época tenían sus prioridades en la guerra y, en segundo, porque la decisión de Ávila Camacho de unirse a los aliados le dio a México el estatus de nación más favorecida (lo que le permitió tener acceso a la materia prima necesaria para la producción) (García, 1998).

Algunas de las películas representativas de esta época son: *Allá en el rancho grande!*, la primera cinta mexicana estrenada en el extranjero con subtítulos en inglés, *Vámonos con Pancho Villa*, considerada por algunos la mejor película mexicana de todos los tiempos, y *Macario*, la primera película mexicana nominada al Óscar a la mejor película extranjera (Tuñon, 2003). Durante esta época, la revolución mexicana se convertiría en el escenario en el que se desarrollarían las historias. Asimismo, existió en la ficción un nacionalismo exacerbado en el que más de un experto leería una glorificación de la pobreza que afectaba a una buena de los mexicanos (Tuñon, 2003).

La competitividad de la industria cinematográfica mexicana comenzó a decaer a mediados de los años 50. Hay en general un consenso en la literatura sobre por qué la industria fue gradualmente en detrimento. Por un lado, la aparición de la televisión representó un golpe muy duro para la industria cinematográfica. Antes de la llegada de la televisión, el cine era una de las principales fuentes de entretenimiento de la sociedad y el nuevo aparato reemplazó al cine como forma de entretenimiento en la sociedad mexicana. Asimismo, con el fin de la segunda guerra mundial, las industrias cinematográficas europeas y estadounidenses volvieron a alcanzar altos

niveles de producción. La industria mexicana no contaba con la infraestructura que otras industrias pudieron desarrollar lo que le imposibilitó competir con ellas (CEPAL, 2010).

Ante la presión de los grupos perjudicados por la crisis en la que se encontraba la industria, el Estado llevó a cabo numerosos intentos por salvar la producción fílmica. En 1953, Adolfo Ruiz Cortines lanzó el Plan Garduño que tenía como objetivos, por un lado, fomentar la rentabilidad de las películas que ya financiaba el Banco Cinematográfico (institución fundada por Cárdenas para financiar películas) y, por otro, afectar al monopolio que William O. Jenkins tenía sobre la producción y distribución de películas (García, 1998). Desafortunadamente, la ineficiencia burocrática impidió una adecuada aplicación del plan Garduño y la década de los 50 terminó con el cierre de tres de las principales casas productoras: Tepeyac, Clasa film y Azteca (CEPAL, 2010).

Posteriormente, el Estado seguiría persiguiendo el objetivo de rescatar la industria fílmica. En 1970, con la llegada de Luis Echeverría, se fundarían distintas instituciones dedicadas a la promoción cinematográfica. Entre ellas, el Centro de Producción del Cortometraje (1971), la Cineteca Nacional (1973), el Centro de Capacitación Cinematográfica (1975), la Corporación Nacional Cinematográfica (1974), y la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado (1975). Echeverría también brindaría cierta permisividad a los cineastas para abordar temas controvertidos en sus películas. Precisamente en este periodo se producirían (a veces con dinero estatal) las películas más críticas del sistema hasta entonces (Maciel, 1997)

Durante los años 70 y 80, predominaría el cine de autor en el cine mexicano. El llamado cine de autor se caracteriza porque en él la figura del director es la más determinante. Se denomina como tal al tipo de cine que se desarrolla al margen de la industria comercial y con especial atención en las expectativas que el artista tiene para su obra (Pelayo, 2014). Como es de esperarse, las

películas de autor no suelen ser las más populares entre los espectadores y, por ende, frecuentemente no alcanzan a recuperar sus costos de producción.

Cabe mencionar que historiadores del cine como, Arturo Pelayo, ven en las películas de cine de autor producidas hasta principios de los años 80, el resultado del esfuerzo estatal por rescatar a la industria. Entre los directores más famosos y representativos de la época aparecen Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Jorge Fons. Entre las películas más representativas están las ya mencionadas *El Apando* y *Canoa*, premiadas en prestigiosos festivales de cine (Pelayo, 2014).

El apoyo estatal al cine alcanzaría su clímax en el periodo de Luis Echeverría. Después de su partida y de la llegada de María López Portillo (hermana del entonces presidente) a la dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), se desmantelaría el Banco Nacional cinematográfico (que llevaba cincuenta años operando) y por algunos años la industria se volvería prácticamente privada. Las grandes productoras privadas de la época de oro ya no existían para entonces y el cine se volvería de bajísima calidad (CEPAL, 2010).

No obstante, ese periodo no duraría mucho y en 1983 se fundaría el Instituto Mexicano de Cinematografía. Desde mediados de los 80, el Estado volvería a apoyar al cine mexicano, aunque, a diferencia de los periodos anteriores, ahora su política estaría más inclinada a fomentar la intervención de otros actores en la industria. A finales de los 90 se venderían casi todas las empresas paraestatales dedicadas a la producción cinematográfica. Además, el Estado propondría fondos como el EFICINE, que le permite a empresas privadas deducir cantidades otorgadas al proyecto cinematográfico de su elección (García, 1998).

Finalmente, en la década de los 90 surgiría el Nuevo cine mexicano. El Nuevo cine mexicano tendría como característica principal aproximarse a la realidad mexicana de una forma mucho más crítica, libre e incluso cruda o explícita (Aldama, 2013). En esta corriente de cine se ubicarían películas como *Amores Perros*, una de las más exitosas de Alejandro González Iñarritu,

o *El Violín.* Asimismo, después del 2000 también surgirían películas sumamente populares con tintes de cine internacional como *No se aceptan devoluciones* y *Cansada de besar sapos.*

El estado actual de la industria cinematográfica mexicana dista en mucho de la alcanzada en sus mejores años. No obstante, el cine mexicano sigue siendo relevante, al menos en la región. La industria cinematográfica mexicana es actualmente una de las más importantes de América Latina, se ubica entre los tres principales productores de la región y produce el 20% de las películas anuales de la región. En 2014 se produjeron en México 135 películas y, a pesar de lo monopolizada que se encuentra la industria cinematográfica mundial (los diez principales productores realizan el 70% del cine mundial), la industria mexicana se ubica dentro de las 20 más importantes. Finalmente, 2014 fue el segundo año más prolífico en la historia del cine mexicano. En 2014 se produjeron 130 cintas, sólo detrás de 1959, cuando se produjeron 135 (IMCINE, 2014)

En la siguiente sección de la tesina, comenzaré el análisis interpretativo de las cuatro películas elegidas. El análisis es la sección empírica de la tesina. Las películas se presentan en orden cronológico. Comenzaré con *De todos modos Juan te llamas*, seguiré con *La Guerra Santa y Los últimos cristeros* para terminar con *For Greater Glory.* En cada caso, describo la película, el contexto de su aparición y las reacciones que obtuvieron para posteriormente desarrollar tres ideas relacionadas con el argumento principal de la tesina. Finalmente, escribo una conclusión por cada película.

De todos modos Juan te llamas

De todos modos Juan te llamas es una película de Marcela Fernández quien actualmente es profesora en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). En ella se narra la historia de un jefe militar y su familia. La película está basada en la experiencia de los miembros de la familia durante los años del Conflicto Cristero y, por ende, empieza y termina con él.

De todos modos Juan te llamas fue producida y estrenada también en los años 70. Como ya mencioné en la sección sobre la Breve Historia del Cine, los años 70 fueron una época importante para la permisividad en el arte. Después de 1968, el sistema político mexicano estaba en un momento crítico y en consecuencia comenzó a abrirse, durante esta época los cineastas recibieron apoyos extraordinarios, acompañados de una permisividad (en los temas de sus películas) que no tenía precedentes. Durante esta época se hicieron varias de las películas mexicanas más críticas del Estado, entre ellas, *Canoa* y *El Apando*.

En este sentido, es de esperarse que la película de Marcela Fernández sea más crítica hacía el régimen de lo que se esperaría en un gobierno autoritario. También tiene algo de sentido que el gobierno haya decidido mantenerla, como comúnmente se dice, enlatada por un par de meses. El término enlatada significa que mientras la película era aprobada, se mantuvo fuera de los cines por más tiempo del normal.

En esta sección del trabajo hablaré de tres ideas principales que se tratan en la película. Primero exploraré cómo, a través de los personajes, la película acusa al gobierno Callista de traicionar a la Revolución y sus principios. Después hablaré del rol que Estados Unidos desempeña en la narración que *De todos Modos Juan te llamas hace de la Guerra Cristera*, en esta parte también hablaré del nacionalismo presente en la película. Finalmente, profundizaré en la crítica

que se hace en la película a la Iglesia y en la complicidad que, según Fernández, existió durante el movimiento cristero entre la Iglesia y el Estado.

1. La traición a la Revolución

Después de cinco minutos de apertura, durante los cuáles vemos imágenes reales de la Guerra Cristera y escuchamos música instrumental, la película comienza con una persecución entre militares y civiles. La escena es bastante oscura y apenas y pueden distinguirse los automóviles que se persiguen. Una vez que algunos civiles han sido apresados por los militares, veremos que uno de ellos grita a sus persecutores "Yo Jumaro Soriano, general del ejército mexicano, los llamo asesinos y traidores de la Revolución Mexicana, ensucian con sangre inocente las gloriosas armas de nuestro ejército". A lo que uno de los militares responde "Mire, Generalito, para la Presidencia de la República se necesitan huevos". Acto seguido, el General Soriano y los demás civiles serán enérgicamente baleados por los miembros del ejército. Más adelante, en la película se dará a entender que el General Soriano dejó el ejército debido a las acciones que emprendió contra los Cristeros.

En este sentido, desde el inicio de la película queda claro que una de las líneas que tratará será la traición del gobierno Callista a los ideales de la Revolución. Por supuesto, la escena del general Soriano no es la única en la película que habla sobre el tema. Desde el inicio de la película, Fernández hace un esfuerzo por mostrar al espectador los dilemas que implicó la Guerra Cristera. El núcleo de la familia de Guajardo está, por ejemplo, dividido entre él y su mujer quienes tienen una posición en contra y en favor de la Iglesia, respectivamente. Sin embargo, durante la película veremos cómo, poco a poco, personas allegadas a él, su compadre, su hija y su sobrino, quien también es militar, terminarán acusándolo de traicionar la Revolución Mexicana y, de algún modo, de retroceder en el camino que habían avanzado.

El sobrino del General Guajardo, Bentrán, es uno de los personajes más importantes en este rubro. Fernández da a entender que el coronel se quedó con la familia de Guajardo después de la muerte de su madre. Al parecer, Guajardo ha ayudado en mucho al Coronel y el joven le debe muchos favores. No obstante, la película presenta una serie de escenas que narran cómo, poco a poco, Bentrán irá perdiendo el respeto que le tenía a Guajardo. La primera de ellas es una en la que el compadre de Guajardo, padrino de su hija, llega a la hacienda del general para pedir ayuda. Mientras el General se da un baño, Bentrán trata de convencerlo de que lo apoye con algo. Inicialmente Guajardo se niega, "si no lo ayuda, no se contará entre los vivos", le asegura Bentrán y Guajardo accede a darles solamente mantas y víveres. El descontento de Bentrán y del compadre de Guajardo es evidente cuando este último se niega a aceptar "limosnas"

Otra de las escenas que muestra la inconformidad de Bentrán será una en la que, durante una fiesta auspiciada por Guajardo, llega un cadáver a la hacienda. Fernández da a entender que es el cuerpo de otro ex general que se unió al Movimiento Cristero. La escena de la llegada del cuerpo es bastante reveladora gracias a cómo está formulada. Bentrán recibe el cadáver y la cámara lo muestra a él y a los militares desconcertados, posteriomente llegará Armanda, la hija del General con quien Bentrán terminará teniendo un fugaz romance, y también se mostrará desconcertada. Durante toda la escena escucharemos al Jefe de Guajardo, el General Escobedo, contar un chiste a Guajardo. La escena culmina con las risas de los Generales y con una ovación, de los campesinos que están en la fiesta, dedicada a Plutarco Elías Calles. El mensaje parece ser bastante claro; mientras quienes están al mando del país y los campesinos inocentes ríen y festejan, quienes están más cerca del movimiento se percatan de las atrocidades que acompañan a la guerra.

En la escena siguiente, el Coronel Bentrán explota. El joven se encuentra sentado y desconcertadoo en su cama y Armanda llega a preguntarle por la muerte del General Gámez. El discurso del Coronel es bastante claro:

> (…) las cosas fueran más sencillas… No se trata únicamente de pertenecer a un bando o a otro. ¿Cómo carajo no sentirse culpable?, cuando te das cuenta que te han cambiado el juego. El enemigo lucha por lo que tú creías defender y tú luchas por lo que el enemigo defendía al principio. (….) me da asco estar en esta mierda. Después de haber visto morir a mi padre y a mí hermano, luchando por arrancar al pueblo de su miseria. Me repugna deberle favores a tu padre.

El diálogo de Bentrán es muy útil para entender la perspectiva que Fernández quiere expresar en su película. Fernández acusa al gobierno Callista de haber traicionado a los ideales revolucionarios y de atacar al pueblo por el que inicialmente luchaban. Esta postura se refuerza cuando, por ejemplo, el General Guajardo quien debería ser defensor de los ideales de la Revolución, le arranca de las manos a su hijo el libro "Semilla Libertaria", escrito por los hermanos Flores Magón. En este sentido, la directora no parece tener nada contra los ideales de la Revolución, sino contra la transformación de la clase política y militar mexicana durante el Maximato.

Cabe mencionar que del discurso de Bentrán también puede inferirse que, a diferencia de *For Greater Glory* y *La Guerra Santa* que parecen, más o menos, elaborar un argumento en favor o en contra de la Iglesia o del Gobierno, la directora de *De todos modos Juan te llamas* no parece apoyar a alguno de las partes del conflicto (en la película hay varias escenas muy críticas de la Iglesia católica y sus creyentes). Es cierto que la directora muestra una enérgica postura contra los abusos del gobierno Callista. No obstante, esa acusación no implica, necesariamente, una defensa ni del Movimiento Cristero, ni de la Iglesia Católica. Fernández aborda el conflicto de forma cercana y sensible sin que eso signifique tomar la postura de un bando ante el conflicto.

2. El nacionalismo anti Yanqui

Sabemos que una buena parte del Nacionalismo Revolucionario característico de la retórica gubernamental del periodo autoritario será el constante llamado a la no intervención y la exaltación de la soberanía nacional. También sabemos que uno de los reclamos más importantes de la Revolución fue la repartición de las tierras, la Reforma Agraria. Es muy interesante que ambos elementos se presentan en la película de Marcela Fernández de forma clara y crítica.

De acuerdo con la película, Estados Unidos estuvo muy involucrado en el desarrollo del Conflicto Cristero. Desde los primeros minutos del filme, cuando vemos a Guajardo discutiendo con su esposa, el General acusará a la Iglesia de pedir la intervención de los Estados Unidos para detener la guerra, lo que, según él, podría terminar con "la bandera gringa sobre nuestros pozos petroleros". Guajardo hace el mismo reclamo cuando su compadre, quien es cristero, llega a su hacienda a pedirle ayuda. En este sentido, es bastante claro que dentro de la película aliarse con los Estados Unidos es concebido como una especie de traición a la Patria.

No obstante, lo más interesante vendrá más adelante. Cuando, a pesar de su inicial renuencia, Guajardo terminará movilizando sus tropas militares para apoyar a los hacendados estadounidenses. Inicialmente, Guajardo se negará a apoyar a los estadounidenses e incluso mantendrá una discusión con un Consul estadounidense y con el General Escobedo al respecto. No obstante, finalmente, terminará cediendo y en una escena quedará claro que tropas militares defienden a hacendados estadounidenses.

La forma en la que la escena es abordada también es importante. La discusión ocurre durante la fiesta que auspicia el general Guajardo, de la que ya hablé previamente. Durante la escena escucharemos el diálogo entre los militares, pero no los veremos todo el tiempo. En su lugar, Fernández presentará imágenes de los campesinos vestidos de forma tradicional, tocando música

mexicana, haciendo bailes típicos y disfrutando de la reunión. En este sentido, queda bastante claro que la directora pretendía resaltar la cultura nacional de los campesinos, en contraste con los acuerdos (que podrían ser leídos como) "anti-nacionalistas" que hacen los militares.

Otra de las acusaciones que la película hace al gobierno Callista tendrá que ver con la Reforma Agraria. La primera vez que este tema se trae a colación ocurre después de un enfrentamiento entre civiles y militares. El general Guajardo está en su oficina y el Presidente Municipal del pueblo le solicita repartir la hacienda de Mister Peter. La conversación va algo así:

> –Mi General, el señor Gobernador me indicó que hay que proceder con el reparto de la hacienda de Mister Peter –Ese es asunto mío, a mí no me interesa lo que él diga. Yo tengo prioridad sobre esas tierras–Pero, mi General, la gente ya tiene la semilla preparada para empezar a sembrar –Mire, señor Pacheco, el primero que se acerque será recibido a balazos por mi gente-Creo, mi General que esto es una injusticia. –Le aconsejo, señor Pacheco, que tenga especial cuidado en refrenar su lengua. Recuerde que la lengua aguarda el pescuezo.

Fernández parece afirmar dos cosas. En primer lugar, que las autoridades que formaban parte del gobierno Callista fallaron al no perseguir el bien común de las clases populares de la lucha y en segundo lugar que las traicionaron cuando se aliaron a Estados Unidos. Cabe mencionar que las acusaciones de la película no se salen en lo absoluto de la retórica del nacionalismo revolucionario. Fernández acusa al gobierno Callista de no ser fiel a la Revolución, pero en ningún momento cuestiona al movimiento en sí. En este sentido, es importante estar consciente de que la crítica no es a los ideales revolucionarios, sino a quienes los traicionan.

La crítica es interesante porque hace un matiz que el resto de las películas no. La crítica no es exactamente a todo el régimen priista, sino al Maximato. La presencia de Plutarco Elías Calles en los diálogos y ovaciones de los personajes y el retrato del "Jefe máximo" que, al final de la película, compra el general Guajardo, parecen ser puntos clave para entender la importancia que Fernández Violante quería otorgarle a este personaje (que ni siquiera aparece en toda la película).

Asimismo, al exaltar tanto el nacionalismo tocando el tema del petróleo, la autora podría, intencionalmente o no, legitimar una acción gubernamental emprendida por otro gobierno priista; la expropiación petrolera llevada a cabo por Lázaro Cárdenas una década después. Resaltar este tema es importante porque a pesar de que, como *For Greater Glory, De todos modos Juan te llamas* también hace una crítica al gobierno que emana de la Revolución; la retórica es muy distinta. El discurso no tiene nada que ver con libertad o derechos, sino con nacionalismo e igualdad, temas mucho más asociados con la izquierda ideológica.

Finalmente, para terminar esta sección, me gustaría abordar la diferente perspectiva en cuánto al papel que Estados Unidos desempeña en *De todos modos Juan te llamas* y en *For Greater Glory*. A pesar de que en las dos películas la presión del "vecino del norte" es clave para entender el fin de la guerra Cristera, existen claras diferencias entre lo que significa el fin de la guerra en una película y en otra.

A pesar de que, inicialmente, en *For Greater Glory* los Cristeros se niegan a aceptar los acuerdos del gobierno. El final de la película da a entender que el movimiento tiene un final feliz, que los sacrificios valieron la pena y que los católicos pudieron regresar a vivir libremente su fe. Asimismo, los datos sobre las beatificaciones llevadas a cabo en 2006, dan a entender que los héroes de la Guerra Cristera fueron, después de 70 años, reconocidos cuando llegó la alternancia al poder presidencial.

El final de la Guerra en *De todos modos Juan te llamas* no significa para los Cristeros más que la rendición ante el gobierno. En una escena, mientras entregan sus armas, escuchamos como las mujeres partidarias de la causa intentan evitar que los combatientes dejen el conflicto.

> No, no, hermanito, ¿qué es lo qué van a hacer? Mira que venir a rendirse ante estos cretinos. No lo quiera la virgen santísima –Déjelos Jovita, ¿no ve que ya no hay causa?, la Iglesia ya no responde por nada. El señor cura dice que nadie puede seguir adelante con la lucha, el

> que lo haga será excomulgado. El gobierno ya consiguió los arreglos --¿Qué clase de arreglos son estos en que hay que entregar los caballos y las armas? Ésta es una rendición al gobierno. ¿Por qué nos hicieron esto los padrecitos?

En este sentido, la película Fernández se parece mucho más a *La Guerra Santa* que a cualquier otra película analizada. Al igual que para Taboada, para Fernández la Guerra Cristera fue el resultado de la manipulación de los campesinos por parte de una institución que posteriormente los abandonó. En *De todos modos Juan te llamas* la intercesión de Estados Unidos llevó al conflicto a un acuerdo que significó, para los campesinos, la rendición ante el gobierno. Es decir, a pesar de que las acciones que emprendieron los representantes de EEUU no difieren mucho entre la película de Wright y de Fernández, el desenlace sí es distinto y eso los plantea como héroes y cómo villanos, respectivamente.

3. La complicidad entre la Iglesia y el Estado

Cómo mencioné previamente, la crítica que Marcela Fernández hace en su película al Estado Callista no implica, como en *For Greater Glory*, una defensa de la Iglesia Católica. La película de Fernández es probablemente tan crítica de la religión como lo es *La Guerra Santa*, la película que el Estado priista financió en la misma época que la suya. Uno de los primeros sucesos claves que suceden en la película es que, después de haber fallado en convencer a su esposo de no cerrar los templos, la esposa del general Guajardo es asesinada en la Iglesia por mujeres católicas furiosas. Esta es, probablemente, la escena en la que más se nota la representación que Fernández hace de los católicos, a quienes imagina como fanáticos.

No obstante, casi no veremos escenas en la película de las que los Cristeros sean protagonistas. Sí habrá algunas en las aparecerán, no obstante, quienes hablarán normalmente serán miembros del clero y los campesinos casi no tendrán diálogos. Asimismo, veremos varias escenas de enfrentamientos entre militares y civiles, pero son escenas prácticamente sin diálogo que sólo

servirán para refrendar la idea de que la Guerra Cristera sigue en pie durante la película. La ausencia de los campesinos en la película tiene un trasfondo a analizar. Si la película es sobre la Guerra Cristera, es bastante interesante que un grupo tan importante tenga tan poca cabida en la narrativa del conflicto. La ausencia de los Cristeros ayuda a reforzar la idea de que la lucha fue resultado de la manipulación que los clérigos ejercieron sobre los campesinos ignorantes e inocentes.

En este sentido, es muy interesante cómo a pesar de que la obra de Fernández pareciera abogar por las clases populares, su visión de los campesinos no es radicalmente distinta de la de Taboada. Como ya se explicó en esa sección, cuando imaginamos a los campesinos como peones altamente vulnerables a la voluntad de la jerarquía eclesial, es más fácil justificar otras medidas autoritarias o paternalistas en nombre del bien común. En esta sección también cabe mencionar que la película nunca parece ni hablar ni criticar las medidas emprendidas por Calles. En la película de Fernández no hay espacio para la defensa de los derechos o las libertades. La crítica está dirigida a los asesinatos y las alianzas que el gobierno emprendió para hacer cumplir la ley, pero no a la restrictiva Ley Calles en sí.

La postura de Fernández ante el gobierno y la Iglesia es aún más notoria hacia el final de la película. Como ya mencioné, hay muchas similitudes entre el final de *La Guerra Santa* y el de *De todos modos Juan te llamas.* Al igual que en la obra de Taboada, en *De todos modos Juan te llamas* los campesinos se sienten traicionados y manipulados cuando la Iglesia y el Estado llegan a un acuerdo. La escena en la que deponen sus armas y sus caballos es particularmente triste y está acompañada de una canción nostálgica sobre el conflicto que habla de cómo “un arzobispo traidor” se “vendió” al gobierno. Durante la entrega de armas, uno de los Cristeros le dirá a otro “Saucino, no se te olvide, fuimos derrotados por aquellos a los que defendimos, no por el enemigo”.

La crítica de Fernández también está dirigida a la capacidad de las clases dominantes por hacer pelear a las clases populares, pero a diferencia de Taboada, Fernández Violante acusa a ambos bandos de caer en ese juego. Si bien, según ella, los Cristeros pelearon manipulados por los sacerdotes, la película deja claro que los militares pelearon obligados por sus superiores. En una escena, mientras defienden de los Cristeros la hacienda de un estadounidense, los soldados dejarán repentinamente de disparar, se arrodillarán a persignarse y le dirán a Mister Peter, "La mina es suya. No vamos a defender nuestra propia tumba!". La directora incluso agregó a esta escena la presencia del general Guajardo. Cuando uno de sus soldados le pregunta por qué no disparó, Guajardo responde "Son siete años de salación, teniente".

Es bastante evidente que lo que la autora quería exaltar era la injusticia a la que estaban sometidas las clases populares al tener que participar en una guerra que no decidieron emprender. La crítica se agudiza hacía el final de la película en el que veremos al general Guajardo acudiendo a misa y riendo plácidamente con el sacerdote del pueblo (el mismo que había liderado el Movimiento Cristero). En este sentido, la directora exalta lo poco perjudicadas que acabaron las vidas y las relaciones de quienes lideraron el movimiento en contraste a los sacrificios de quienes participaron en la lucha. Cabe mencionar que la mayor parte de la crítica está dirigida hacia el Estado, pero esto no parece deberse a que la directora confíe en la Iglesia. Más bien pareciera que Fernández no considera importante criticar a la Iglesia porque no hace falta, no porque no haya nada qué criticar.

Conclusión: De todos modos Juan te llamas

La película de Marcela Fernández Violante no parece tan distinta de lo que se esperaba en el argumento de esta tesina. Tal como imaginé, la película es mucho más crítica del Estado mexicano que *La Guerra Santa.* No obstante, es muy interesante que la película no alcance a

criticar los ideales revolucionarios, sino su perversión durante el gobierno Callista. En este sentido, pareciera que la crítica encaja dentro de lo que los regímenes autoritarios competitivos ocasionalmente permiten ("Dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución nada"); obras que critiquen sus métodos de implementación, pero no sus ideales.

La crítica de Fernández alcanza a atacar al gobierno Callista, pero no parece estar encaminada a deslegitimar el aparato autoritario que le precedió. Como ya mencioné, al conocer el desenlace de la historia, sabemos que el petróleo no seguirá siendo un camino para que los estadounidenses intervengan en el país. En este sentido, en *De todos modos Juan te llamas*, el héroe que podría aliviar las preocupaciones de la directora, bien podría ser Lázaro Cárdenas, quien es aún parte del régimen autoritario priista. Las acusaciones de Fernández en la película están dirigidas sólo una sección específica del priismo. No obstante, sería necesaria más investigación para descubrir si eso se debe a la falta de información, a la ideología de la directora o a la imposibilidad de distribuir una película crítica del régimen de ese entonces.

Además, cabe recalcar que, probablemente por la época, la película de Fernández Violante también guarda muchas similitudes con *La Guerra Santa,* especialmente con respecto a la forma en la que retrata a los campesinos y a las consecuencias del Movimiento Cristero. No obstante, a diferencia de *La Guerra Santa*, la autora hace mucha referencia a las condiciones de pobreza en las que vivía la población y parece elaborar un fuerte discurso en favor de la repartición de la riqueza.

Desafortunadamente, su posicionamiento en favor de apoyar a las clases populares termina mermando la importancia que tienen en el filme. A diferencia de Meyer que imagina un México en el que los campesinos pueden tener convicciones, dirigir movimientos y desafiar la repartición de poder, Fernández Violante imagina una nación en la que el gobierno otorga tierras a los

campesinos cómo lo prometió, pero no una en la que los campesinos son protagonistas de la política del país e impulsan movimientos por convicción propia. En este sentido, la izquierda ideológica a la que pertenece Fernández Violante parece más problemática para la dignificación de las clases populares que para la legitimación del sistema autoritario.

La Guerra Santa

La Guerra Santa narra la historia de Celso Domínguez, un humilde alfarero que decide involucrarse en la Guerra Cristera. La película comienza con el Padre de lo que parece ser un pueblo hablando de cómo "el esclavo de satanás que el infierno ha puesto en la Presidencia de la República" ha decidido imponer leyes que impiden el ejercicio de la fe católica. Después de eso, veremos cómo tanto el sacerdote como varios católicos que viven en el pueblo presionarán a Celso para unirse a la lucha. No obstante, ser un Cristero no será lo que los sacerdotes plantean y el resto de la película veremos a un Celso temeroso, miserable y, sobretodo, dubitativo sobre si continuar la Guerra vale la pena.

La Guerra Santa fue dirigida por Carlos Enrique Taboada en 1977. Como ya mencioné previamente, esta película se estrenó en un periodo en el que el régimen autoritario comenzaba a incrementar las libertades de los artistas y, por lo tanto, había cierta permisividad para tratar temas que antes eran considerados tabú. La película fue totalmente producida con presupuesto de la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE).

Para analizar esta película voy a trabajar tres ideas principalmente. En primer lugar, hablaré de cómo en la película Los Cristeros son representados como campesinos ignorantes manipulados por la estructura clerical. En segundo lugar, profundizaré en el papel que el gobierno mexicano tiene en la película vis a vis la Iglesia Católica. Finalmente, reflexionaré sobre el final que tienen

1. El campesino ignorante

Como ya mencioné, la película comienza con el padre Miguel hablando en misa sobre Plutarco Elías Calles y sobre la "muda protesta" que la Iglesia ha decidido emprender en su contra, que consiste en cerrar los templos. El mensaje del padre es aterrador, alarmista y habla de cómo han

llegado “tiempos de prueba para los católicos”. Después de eso, vemos a Celso Domínguez (el protagonista) hablando con su esposa sobre esta medida y el conflicto entre La Iglesia y El Estado. En esta parte, es cuando se hace el primer acercamiento a los campesinos y a la forma en la que son representados en este filme. Desde esa sección veremos campesinos pobres, que se dedican a oficios sencillos (algunos son alfareros y otros venden verduras en frente de la Iglesia del pueblo) y usan palabras como *haiga*, *déjemos* y *siñor*.

En esta escena, Taboada dedica casi un minuto a hacer entender al espectador que los campesinos no saben leer ni escribir. Celso es alfarero y Felisa, su esposa, dibuja en una de las vasijas. Celso se acerca a preguntar “-¿Y eso qué es? –Nombres, como el tuyo y el mío – ¿Y tú? ¿Cómo sabes? –Me los apuntó Iginio, el de la tienda, él sí sabe leer *la cámara apunta a la vasija, se ve la palabra “Jesús” en ella*-¿Y qué dice ahí? –*Pos sepa,* yo sólo copié las rayitas” En este sentido, parece que hay una expresa intensión del Director (o guionista) de retratar a los campesinos como ignorantes. La escena no es necesaria para la trama en sí, sino para hacerle entender al espectador lo vulnerables que son los campesinos a la manipulación clerical. Asimismo, es interesante que la palabra “Jesús” sea la que está escrita en la vasija, como si esta escena hiciera alusión a campesinos que tienen fe en algo que no alcanzan a leer o a entender.

En las primeras escenas de la película también veremos al Padre Miguel presionar a los habitantes del pueblo para que se unan al movimiento Cristero. La crítica a la Iglesia es bastante evidente. Veremos, constantemente, al Sacerdote haciendo cosas moralmente cuestionables como utilizar previas confesiones para impulsar a los campesinos de ir a la Guerra o para convencer a las mujeres de presionar a sus esposos para ir a la guerra. El Padre llamará a los creyentes hipócritas y les dirá que participar en la guerra puede ser el camino para que Dios perdone sus pecados anteriores (que les recuerda constantemente). A pesar de los intentos del Sacerdote por

convencerlo, Celso se negará inicialmente a ir a la Guerra. En una escena, incluso clamará a Dios "Por favor, termina con esta pendejada, porque no quiero ir" Ante la negativa de Celso, el Padre lo criticará y lo amenazará con "el dolor de las llamas del infierno" a lo que finalmente Celso terminará cediendo y, muerto de miedo, decidirá ir.

Probablemente, la escena que más habla de los campesinos ignorantes es una en la que Los Cristeros se encuentran con el maestro de una comunidad, quién está de parte del gobierno. En toda la película vemos muy pocos partidarios del Estado y resulta muy revelador que uno de los personajes pro gobierno al que más tiempo le dedica la película es a un profesor que parece tener una buena relación con su hija. Es claro que Taboada quiere contrastar a quienes están de parte del gobierno con quienes están de parte de la Iglesia. El director representa a los campesinos como ignorantes en contraste con un maestro, que se dedica a transmitir conocimiento y a abogar por la ciencia, que está de parte del Estado.

Después de encontrarlo, Los Cristeros deciden que por ser Callista fusilarán al profesor el día siguiente y el prisionero pasa la noche en una celda en la que está Celso. El profesor le pide calentarse junto al fuego y se acerca a él. Entonces, tienen una conversación en la que Celso pregunta

> --Oiga señor, ¿y d*everas* usted no cree en el infierno? (el profesor niega con la cabeza y ríe), pero sí hay!, bueno fuera que no hubiera…
> --¿Verdad? Así vivirías en paz, no te amenazarían los curas, ni tendrías que hacer lo que ellos dicen
> --*Pos* no
> --Tampoco tendrías que dar tu dinero a la Iglesia
> --Eso está bien, en la Iglesia está Dios, los padrecitos lo dicen
> --Y porque lo dicen te estás jugando la vida (el profesor se recuesta), qué crimen han hecho contigo Celso. Contigo y con los demás.
> --Oiga, señor, usted cree que lo van a perdonar, ¿verdad?
> --No, Celso, a mí nadie me salva.
> --¿Y no tiene miedo?
> --(el profesor se levanta) ¿De qué?
> --*Pos*, usted no cree en nada, pero nomás imagínese, con tanto pecado en el morral como lleva, encontrarse con que sí hay Dios
> — ¿Y tú has pensado lo que sería, después de tanta miseria, de los sacrificios que has hecho, de la esperanza que tienes de otra vida, encontrarte con que no hay nada, que todo fue una gran mentira de los curas?

Es bastante claro que la película pretende resaltar el papel que la Iglesia desempeñó en La Guerra Cristera. Desde la escena en la que Celso clama afuera del templo "No quiero ir" podemos ver la intención del director por denunciar que La Guerra Cristera es solamente producto de una manipulación de la Jerarquía eclesial que tenía a los campesinos luchando en contra de su voluntad. Asimismo, en esta escena Celso acepta que no lucharía si "no hubiera infierno". Cabe mencionar que, dentro de esta interpretación, no hay espacio para la fe como una genuina convicción, sino como mera respuesta al miedo que los jerarcas católicos imponen.

Aunado a esto, cabe resaltar que, a diferencia de *For Greater Glory*, en *La Guerra Santa*, los miembros del clero casi no participan en el movimiento armado (sólo un Sacerdote es Cristero en la película). Incluso hay una escena en la que dos personajes, de los que no sabemos nada (además de que uno es parte del gobierno) se preguntan por qué los curas no se levantan. "—(…)¿Por qué no se levantan ellos?—De pendejos…". En este sentido, parece haber una explícita acusación hacia los sacerdotes que manipulan a los campesinos para hacerlos involucrarse en una Guerra que ellos no están dispuestos a pelear. Esta acusación parece ir de acuerdo con la representación del movimiento Cristero como uno llevado a cabo por campesinos manipulados por oportunistas jerarcas.

La película se esforzará por mostrar cómo los protagonistas se van percatando paulatinamente de la farsa en la que los introdujo la Iglesia católica. Uno de los personajes más complejos del filme, en el que se ven muy bien estos cambios será quien dirige el movimiento en el que se embarca el protagonista; el Coronel Turcino. En la primera parte de la película, el Coronel encontrará a Celso escondido durante una batalla y amenazará con fusilarlo por cobarde. No obstante, en la segunda parte, cuando un soldado sugiere fusilarlo por haber intentado fugarse, Turcino dirá que "al menos regresó" y reconocerá el miedo del que está llena "esta pobre gente".

Al parecer, el Coronel empieza a dudar más de la lucha y a conmoverse ante el sufrimiento de sus soldados.

Asimismo, cuando Turcino se entera de que el General Gorostieta (comandante al que le paga la LNLR) se puso a las órdenes del General Escobar y acordó pelear en nombre de los Hacendados y en contra de los Agraristas, el Coronel Turcino se muestra renuente a colaborar. "Yo no me levanté para proteger a los ricos", le dirá al Sacerdote que le hace llegar la noticia. Es muy interesante que el movimiento encabezado por la LNLR estuviera cerca de convertirse, según la película, en uno anti-agraristas sobre todo si pensamos en la Reforma Agraria como uno de los triunfos más glorificados de la Revolución.

El desenlace de la película es probablemente el más revelador, Hacia el final de la película, veremos cómo, poco a poco, Los Cristeros comienzan a dudar de continuar la lucha. Finalmente, La Guerra Cristera termina y la película da a entender que el clero se puso de acuerdo con el gobierno sin tomar en cuenta a Los Cristeros quienes solamente fueron sus peones en el campo de batalla. Ante este panorama, algunos decidirán continuar la lucha, pero la Iglesia, aparentemente, les dará la espalda. Este mensaje es bastante claro si tomamos en cuenta algunas de los diálogos de Los Cristeros quienes, al percatarse de que sus demandas fueron insatisfechas, dirán cosas como "No ganamos nada" y "Nos engañaron los curas".

Al final del filme, incluso, veremos una escena muy parecida a la que abre la película. En ella, el Padre Miguel está oficiando misa, no obstante, esta vez dice

> Los verdaderos cristianos han obedecido ya las órdenes de sus superiores eclesiásticos, los reverendos arzobispos del país han depuesto las armas y han regresado mansamente a sus hogares. Los que hoy se dicen Cristeros están usurpando un nombre que no les corresponde, no os dejéis engañar por estos falsos fariseos. Las altas autoridades eclesiásticas del país han declarado públicamente que Los Cristeros, que ayer eran verdaderos soldados de Cristo, hoy no son sino malhechores sin religión ni consciencia. En verdad os digo que estáis en la obligación de denunciarlos, perseguirlos y negarles toda ayuda. Están pues advertidos, estaréis en pecado mortal por el solo hecho de socorrer o dar de comer a un cristero

El cambio de posición de la Iglesia hacia los Cristeros habla una vez más de lo poco comprometida que parece estar la Institución eclesial con la lucha a la que "mandó" a tantos de sus creyentes y sobretodo con los mismos Cristeros. Otra vez, los miembros del Clero son retratados como oportunistas manipuladores de los vulnerables campesinos. Asimismo, la Iglesia se entiende cómo una Institución que cambia para apoyar a quién sea que le ayude a mantener su poder terrenal.

Para terminar esta sección es importante hablar de cómo la ignorancia de los campesinos y la alevosía de los sacerdotes aportan elementos para el objetivo de esta tesina. En primer lugar, vale la pena mencionar que en la película el movimiento armado parece ser producto de la mera voluntad clerical. De acuerdo con la película, ninguno de los Cristeros representados se unió a la lucha por convicción propia, sino después de un largo proceso de presión y amenaza por parte del Clero. Al retratar el movimiento de esta forma, desparece el carácter popular del mismo y la película logra hablar de un tema tabú (como el conflicto cristero) sin cuestionar la legitimidad de la Revolución Mexicana o del partido en el poder. Si bien el gobierno callista estaba peleando contra las clases populares partícipes del movimiento, según la película, esas clases no participaron en la Guerra por ~~miedo al infierno y no~~ por convicción propia. En este sentido, es posible argumentar que el gobierno estaba realmente combatiendo al clero (quién en un punto incluso se alió con los hacendados en contra de los agraristas) y no a las clases populares.

Asimismo, vale la pena poner atención a las implicaciones que tiene la forma en la que los campesinos son presentados en el filme. Como ya argumenté, una parte fundamental de la trama de la película recae en representar campesinos ignorantes y vulnerables ante las presiones de la Iglesia. En este sentido, vale la pena considerar las implicaciones que tienen estos personajes en las tareas encomendadas al Estado mexicano. Un Estado paternalista que expida políticas duras, como las impulsadas por Calles en 1926, es mucho más fácil de justificar cuando se expone a los

ciudadanos como ignorantes e indefensos ante la Iglesia. Es por eso que, al poner a los clérigos como los enemigos y a los campesinos como las víctimas, este filme podría estar abogando en favor de un Estado paternalista y fuerte que "proteja" a los campesinos de amenazas de las que aún no se percatan.

2. El papel de los Cristeros vs El papel del Estado

Si bien la película coloca, en más de una ocasión, a los campesinos como víctimas del clero, también los retrata como malhechores ante el resto del pueblo. Esto puede verse en primer lugar en las acciones que llevan a cabo en la película y, en segundo lugar, en las reacciones que tienen el resto de los ciudadanos ante sus encuentros. En esta sección discutiré esta idea y los aportes que hace al argumento central de esta tesina.

La primera escena en la que vemos las atrocidades de las que, según Taboada, los Cristeros son capaces será una en la que se encuentran con el gobernador de un pueblo quien supuestamente es Callista. Después de tomarlo prisionero, le ordenarán que se ponga de su parte. Después de negarse a "ayudar a bandidos", Los Cristeros traerán ante él a su esposa y a su hija. Entonces el prisionero suplicará que las dejen, "ellas no tienen nada que ver", sin embargo, el coronel indicará "son de ustedes muchachos" (refiriéndose a las mujeres). La escena es estremecedora. En cuanto el coronel da la orden, escucharemos música fúnebre tocada por un órgano, veremos a los hombres desvistiendo a las mujeres y se escucharán los gritos de toda la familia.

La escena que sigue a la violación es una en la que el Padre que los acompaña regaña a Turcino por haber "incitado a sus hombres a pecar". No obstante, antes de hablar de la lujuria como pecado, el Padre le dice al Coronel "Estamos en guerra y la crueldad es un arma". Aunada a estas, veremos múltiples escenas crueles perpetuadas por Los Cristeros. En varias ocasiones, Taboada

los retratará burlándose de los callistas apresados, disfrutando golpearlos e incluso riendo mientras los entierran vivos. Por último cabe mencionar que la película abre con una frase del Arzobispo de Durango en 1930. “Todo lo que se hizo fue tan deplorable que es mejor que la Historia de estos sucesos se escriba dentro de cincuenta años cuando no exista ninguno de nosotros”. En esta línea, queda bastante claro que parte de la intención de la película es retratar a Los Cristeros y al clero como villanos y mostrar las atrocidades que supuestamente cometieron.

Otro factor que aporta mucho a este análisis es la imagen que, según la película, tenían el resto de los ciudadanos de los Cristeros. A diferencia de en *For Greater Glory*, en *La Guerra Santa* Los Cristeros son representados como enemigos del resto del pueblo. Pareciera que ellos se perciben a sí mismos como héroes; en una escena Celso afirmará, casi llorando, “nosotros nos jugamos la vida para que ustedes vivan en paz” y, en otra, Turcino ordenará, al llegar a un pueblo, “Toca las campanas para que la gente sepa que regresó Dios al pueblo”. No obstante, en dos ocasiones vemos a ciudadanos anónimos atemorizarse al oírlos acercarse (una mujer que abraza a su hija y un hombre que corre a avisarle a todo el pueblo de la llegada al final de la película) y en una vemos a una mujer maldecirlos con odio después de que se robaran las gallinas de su marido.

Otro ejemplo es la escena en la que Celso pretende tener relaciones con la hija del curandero al que van a buscar (quien al verlos llegar afirma con miedo ser creyente). Inicialmente, Celso, con el arma en mano, le ordena a la mujer que se quite la ropa. No obstante, al ver llorar con miedo a la muchacha, Celso le suplica (mientras empieza a llorar) “No hagas eso, yo no te quiero matar. Yo lucho por Dios, soy un soldado de Cristo y nosotros nos jugamos la vida para que ustedes vivan en paz y nadie nos quiere ni nos da nada (…)”. Esta escena parece retratar con precisión lo que los productores pretendían mostrar sobre los Cristeros. Según la versión de la película, Los Cristeros son hombres que, una vez inmiscuidos en la batalla, hicieron atrocidades. No obstante, la intención

no es sólo retratarlos como victimarios ni atribuirles toda la culpa, sino también explicitar que fueron orillados a participar en una lucha sin sentido por los sacerdotes en los que creían.

A diferencia de *For Greater Glory,* en *La Guerra Santa* el pueblo no parece estar necesariamente de acuerdo con el movimiento Cristero. Mientras Wright muestra a Gorostieta hablando de lo bien recibidos que son Los Cristeros en algunos lugares del país, Taboada los muestra como los bandidos de los pueblos. Esta aseveración tiene implicaciones importantes para el argumento de esta tesina. En una escena de *La Guerra Santa*, después de que Turcino y el Sacerdote que llegan al templo de un pueblo que fue recientemente saqueado. Turcino dice "Ni con la vida pagan los Callistas", a lo que el padre responde "¿Los callistas? ¿Y los del pueblo qué? Partida de ladrones y cobardes." Posteriormente, el Sacerdote le sugerirá a Turcino castigar a los católicos que no se han unido a la lucha. Cuando Turcino objetará en nombre de la moralidad, el padre responderá diciendo "Los santos no hacen buenos generales" luego continuará "No nos hemos levantado en almas para repartir bendiciones. Tenemos que acabar con los enemigos de la Santa Iglesia en este país".

En este sentido, la película "imagina", una vez más, cómo Los Cristeros "imaginaban" a la Nación. Pareciera que, para Taboada, Los Cristeros veían como enemigo a cualquiera que no colindara con sus intereses. En la película, los líderes del movimiento hacen un par de alusiones a la "Patria". No obstante, es bastante claro que, según la película, la "Patria" que ellos imaginan es una completamente católica, este tema también se nota al principio de la película cuando el Padre Miguel critica a "la Constitución Atea que nos rige". Hay suficientes elementos para afirmar que, de acuerdo con la versión de Taboada, la intención de Los Cristeros era crear una Patria católica. Por ende, los partícipes del movimiento estaban dispuestos a eliminar a quienes no encajaran en su "comunidad imaginada" y, por ende, ellos no son "parte del pueblo"; son sus verdugos.

Esta idea se refuerza aún más si retomamos la conversación, que ya cité anteriormente, entre el Profesor de un pueblo (antes de ser fusilado) y Celso, el protagonista. En ella, el profesor habla de los sacerdotes como manipuladores que utilizan la amenaza del infierno en su favor. No obstante, para el profesor, e incluso para Celso, "bueno fuera que no hubiera infierno". Según el profesor (y Celso parece darle la razón) así el alfarero viviría en paz "no te amenazarían los curas, ni tendrías que hacer lo que ellos dicen". Este fragmento de la película es elemental porque deja claro que para el director el principal causante de los problemas de los campesinos es el clero. Al sugerir que el causante es el clero, la película le lava las manos del Estado y no deja espacio para cuestionar el actuar del Estado durante el conflicto. Según Taboada, lo que necesita Celso no es que los Callistas dejen de aplicar sus leyes, sino dejar de creer en la Iglesia. Tomando todo esto en cuenta, esta película sigue siendo muy respetuosa del Gobierno de Plutarco Elías Calles. Retrata a los católicos como fanáticos enemigos del pueblo, de los agraristas y, podría argumentarse, de la Revolución. Por ende, es legítimo que el fuerte y paternalista Estado callista ejerza acciones duras en contra los creyentes

3. La inutilidad de la lucha

Otro de los mensajes claros que la película manda, y que es útil para entender al Estado representado en La Guerra Santa, es el resultado que, según Taboada, Los Cristeros consiguen de la Guerra. Desde el principio de la película, vemos referencias sobre la "inutilidad" del movimiento Cristero. La conversación que cité previamente entre dos personajes desconocidos (en la que se menciona que los "padrecitos" no eran "pendejos" como para levantarse) también aporta a esta línea de argumentación y va algo así: "—Yo lo que digo es que los curas no debían andar en esto, *pos* si están tan encabritados, ¿por qué no se levantan Vellos? – De pendejos… --¿Sabe que el Padre

Miguel anda alborotando a la gente?, ¿No va a hacer nada? –Nada – Pero *uste* es gobierno –Pero soy gobierno cristiano (guiña el ojo), mejor que nos dejen en paz y que hagan su guerrita lejos.

Cabe mencionar que en toda la película no aparece ningún otro civil que de algún modo "represente" al gobierno de Calles. En toda la película, sólo veremos militares. En este sentido, es muy interesante que en una película que, en teoría, es acerca de una rebelión contra el Estado, el único personaje civil representante del gobierno le dé una minúscula importancia al movimiento y no se moleste, siquiera, en considerar combatirlo.

Como ya mencioné previamente, a lo largo de la película vemos combatientes cada vez más inseguros, temerosos y dubitativos, que se cuestionan en múltiples ocasiones si sus sacrificios han valido la pena. No obstante, estas dudas parecen responderse al final de la película. Desde que los miembros del movimiento reciben la noticia de que el clero llegó a un acuerdo con el gobierno, la película hace un esfuerzo por mostrar lo insatisfechos que Los Cristeros quedaron con los resultados de la lucha. En esta escena, inicialmente, los miembros del movimiento festejan, mientras el Coronel Turcino se dice a sí mismo "No ganamos nada". Poco a poco el resto de Los Cristeros se percata de que no obtuvieron nada de lo que buscaban. En esta escena, se lee el manifiesto de parte del Gobierno Callista, en él se reitera que los artículos de la Ley Calles siguen vigentes. Mientras Turcino lee el manifiesto, Celso pregunta "¿Y nosotros mi Coronel?" a lo que Turcino responde leyendo "Los Cristero que depongan las armas ante los jefes de operaciones locales serán transportados sin costo alguno a su lugar de origen, se les pagarán diez pesos por cada rifle que se entregue. Los oficiales podrán conservar su caballo si lo tienen, pero ningún grado militar les será reconocido por el gobierno." Después de escuchar esto, uno de los Cristeros afirma "Entonces, todo quedó como antes."

Esta escena parece elaborar un claro manifiesto sobre la inutilidad que tuvo el Movimiento Cristero. Pareciera que si, en vez de ir a la guerra, los campesinos se hubieran quedado en sus casas, la Historia no habría sido diferente. Esta escena y la conclusión de la película parecen mandar un mensaje sobre lo inútil que es revelarse contra el gobierno. Uno de los argumentos del filme es que los campesinos fueron manipulados por grupos clericales que después llegaron a arreglos con el gobierno. La película parece terminar defendiendo el *status quo,* diciendo que, por muchos sacrificios que los ciudadanos hagan, quienes están en las cúpulas del poder terminarán tomando decisiones que no, necesariamente beneficiarán a quienes lucharon.

La escena final también es clave para analizar esta idea. Tanto en *For Greater Glory* como en *La Guerra Santa* los protagonistas terminan asesinados, no obstante el mensaje que ambas películas manda respecto a la muerte es radicalmente diferente. Mientras en *For Greater Glory* vemos una escena heroica que manda un mensaje con un tinte católico claro que apela a la transcendencia de morir por algo en lo que crees, la escena final de *La Guerra Santa* es sumamente trágica y desesperanzadora. En ella, Los Cristeros vuelven a su pueblo. Cuando un campesino los ve venir, alerta al Padre del Pueblo quién, irónicamente, ahora parece apoyar al gobierno Callista. Los miembros del ejército le ordenan al resto del pueblo esconderse, corren a Los Cristeros y les ordenan nunca volver.

En esta sección de la película, también se hace alusión a la debilidad del movimiento frente al gobierno: "¿Así que ustedes son los héroes?, los que iban a derrotar al gobierno! Ya vieron que no es lo mismo asustar viejas que pelear como machos. Está bueno, váyanse! ¡Y qué no me entere que andan de revoltosos porque los cuelgo de un árbol a todos!" Por un momento, Los Cristeros retroceden dispuestos a salir del pueblo, ¡pero uno de ellos se voltea para dispararle al general "Viva Cristo Rey y muera el Gobierno!", grita. Los militares responden y todos los Cristeros

mueren. En los últimos treinta segundos del filme, se hace un acercamiento a Celso y se da a entender que lo último que vio antes de morir fue al Padre Miguel saliendo triunfante de su Iglesia, la escena está acompañada de música triunfante tocada por un órgano y acompañada por campanas de Iglesia.

La película no elabora un argumento claro en favor del gobierno. No pinta a un ejército heroico, pero sí a uno poderoso. El desempeño del Estado parece estar como dado por sentado y el mensaje parece estar, más bien, encaminado a que es una mala idea cuestionarlo. Cuando el ejército ve a Los Cristeros decide no dejarlos pasar a su pueblo, pero los deja ir mientras "no anden de revoltosos". Es sólo hasta que uno de los partícipes del movimiento se voltea y desafía al General que este ataca y todos terminan muertos. La película parece defender al Estado tal cómo se argumenta en esta Tesina.

Conclusión: La Guerra Santa

La Guerra Santa parece encajar bastante bien dentro de lo esperado de una película grabada con presupuesto público en el periodo autoritario mexicano. En primer lugar, presenta al Movimiento Cristero como uno motivado por el oportunismo y la manipulación clerical y no por un interés de las clases populares por defender su fe. La Iglesia Católica forma parte de los históricos enemigos de la Revolución Mexicana y, al atribuirle el movimiento a ella, *La Guerra Santa* consigue tocar el tema de La Guerra Cristera sin cuestionar la legitimidad de las políticas de Calles o sin acusarlo de traicionar a la Revolución.

En segundo lugar, la película no fabrica una "comunidad imaginada" en la que Los Cristeros forman parte del pueblo mexicano. En cambio, la película dibuja un escenario más heterogéneo en el que la mayoría del "pueblo" teme las atrocidades de las que Los Cristeros son capaces. En este

sentido, el Estado parece abogar por quienes imagina sí son parte del "pueblo" y acusar a los Cristeros de imaginar a la Nación como una Nación católica. En este escenario, el Estado se convierte en quien tiene, necesariamente, que poner orden para asegurarse de que quienes no entran en la concepción cristera de la Nación no salgan lastimados.

Cabe mencionar, que el resto de las políticas del Estado (la aplicación de medidas en contra del clero) no son nunca cuestionadas y están, de algún modo, dadas por sentadas. Esta concepción de las acciones del Gobierno Callista manda un mensaje bastante autoritario. Emite una especie de resignación ante las políticas estatales y más bien indica que quienes las cuestionen sufrirán las consecuencias. En *La Guerra Santa*, el sufrimiento de Los Cristeros no se atribuye al gobierno por aplicar determinadas políticas, sino a la Iglesia por invitarlos a cuestionarlas. Asimismo, la película hace un argumento en favor del papel del Estado sin pintarlo como un actor ejemplar, lo que también forma parte de un mensaje autoritario. Como diría Weeden, esta retórica manda el mensaje de que la autoridad debe ser respetada, independientemente de si es virtuosa o no (Weeden, 1999).

Finalmente, sólo vale la pena resaltar el argumento fuertemente paternalista que hay detrás de la película. En el filme, Los Cristeros son campesinos ignorantes que, víctimas de la manipulación clerical, han decidido emprender una lucha en contra del Estado. Como ya mencioné, representar a los campesinos como ignorantes que más adelante se arrepienten de haber participado en la lucha manda un mensaje en favor de un Estado paternalista que proteja, aún en contra de su voluntad, a sus ciudadanos de actores como la Iglesia Católica. En este sentido, las medidas de Calles están justificadas porque están encaminadas a detener la lucha de un actor que históricamente se opuso a la Revolución Mexicana y a los beneficios que trajo para las clases populares que ahora pelean en su contra.

Durante toda la película vemos muestras de la poca importancia que el Gobierno, supuestamente, le dio al movimiento Cristero. Como si fuera una especie de travesura llevada a cabo por niños que no saben lo que hacen. Esta narrativa hace, de algún modo, alusión a una impotencia por parte de los campesinos de pelear en contra del gobierno. Lo que, como ya mencioné, manda un mensaje acerca de lo infructuoso que es desafiar a la autoridad. Es sólo en la escena final que algunos Cristeros siguen queriendo desafiar al Estado, que el ejército toma acciones contundentes en su contra.

Los Últimos Cristeros

Los Últimos Cristeros es una película, de Matías Meyer, que narra la historia de cinco hombres que han decidido pelear en contra del gobierno y su decisión de limitar la libertad religiosa. La película se ubica en los años 30, es decir, narra el segundo brote del movimiento cristero (no el primero como *For Greater Glory* o *La Guerra Santa)* y gira alrededor de las dudas, los dilemas y las preocupaciones de Los Cristeros al formar parte de una lucha a la que le quedan pocos resabios. El filme de Meyer está basado en la novela histórica *Rescoldo* escrita por Antonio Estrada. *Rescoldo* es una palabra que hace referencia a las últimas brasas de un fuego. En este sentido, la novela está basada en lo que quedaba del Movimiento Cristero para la década de los 30, época en la que Florencio Estrada, padre del autor, formó parte importante del movimiento. Florencio Estrada es, por lo tanto, el personaje principal de ambas obras y el comandante del movimiento.

La película fue producida en conjunto por el Instituto Mexicano de Cinematografía con el apoyo del fondo EFICINE que le permite a empresas privadas obtener exenciones fiscales al invertir en proyectos cinematográficos. Seis empresas distintas apoyaron de esta forma el proyecto (Freyssinet, Soletanche Freyssinet, Terre armée, Aserta, Murguía y San José) y Meyer también contó con el apoyo de fondos holandeses a la cinematografía. Asimismo, la producción estuvo a cargo de varias casas productoras; Axolote Cine, Una Comunión, IMCINE y IDTV Film.

Los Últimos Cristeros fue una película relativamente exitosa entre la crítica. Obtuvo siete nominaciones a los Premios Ariel, que se entregan a lo mejor del cine mexicano. Asimismo, obtuvo distintos reconocimientos en los festivales de cine de Toulouse, La Habana, la Riviera Maya y Cape Town. No obstante, el director reconoció la falta que le hizo a su obra un buen distribuidor, ya que sólo se estrenó en México con quince copias.

A pesar de no haber sido popular, la película sí generó discusión sobre el movimiento cristero entre quienes la vieron. El mismo Meyer reconoció en el Festival de Cine de Morelia que se atrevió a realizar este largometraje para "hacerle justicia al movimiento cristero" y relató cómo, en el extranjero y a sabiendas de que México es un país predominantemente católico, mucha gente se sorprendía al enterarse de que la Iglesia había sido alguna vez perseguida.

Finalmente, cabe resaltar que la película fue estrenada casi simultáneamente a *For Greater Glory*. La propuesta de Meyer es radicalmente distinta de la de Wright; es una obra que puede clasificarse como "cine de autor" el cuál prácticamente se define en oposición al cine comercial hollywoodense en el que *For Greater* Glory encaja. No obstante, algunos los compararon en aspectos como la narración histórica o la fotografía. El mismo Meyer criticó a *For Greater Glory* por ser "una telenovelota"

En esta Tesina analizaré tres ideas principales acerca de la película y cómo estas aportan o no al argumento principal de la Tesina. En primer lugar, hablaré de cómo Matías Meyer hace un esfuerzo por hacer una diferenciación entre la fe y la religión lo que por consiguiente consigue caracterizar al Movimiento Cristero como uno profundamente popular. En segundo lugar, argumentaré que la película de Meyer representa a la "Comunidad Católica" de modo radicalmente distinto al resto de las películas. Finalmente, profundizaré en el mecanismo de financiamiento de "Los últimos Cristeros" y en cómo también es un reflejo del efecto que tiene la variable económica en el arte que se genera.

1. La diferencia entre Fe y religión

Al describir la película de Meyer es difícil identificar cuál es la trama. Algunos críticos de cine han identificado al problema en lo lenta que es la película lo que ocasiona que, frecuente e

inevitablemente, el espectador se pierda en la espléndida exposición de paisajes que el filme tiene para ofrecer. La lentitud en el ritmo de la película también se debe, en buena parte, a que la película se enfoca en gran medida en la cotidianidad de la vida de Los Cristeros (hay minutos completos en el filme dedicados a enfocar como uno los participantes se bañan, toman agua o pelan papas). Lo que ocasiona que con frecuencia la película se sienta como una especie de documental encaminado a recopilar las experiencias de los miembros del movimiento, en lugar de un producto de ficción encaminado a contar una historia.

No obstante, cabe resaltar que, al enfocarse en la cotidianidad de la vida de Los Cristeros, Matías Meyer hace, implícitamente, un argumento en favor del carácter profundamente popular del movimiento. En la película, se habla poco o casi nada sobre el clero, la religión o la Iglesia. En ella, los únicos protagonistas del movimiento, los únicos que importan para explicarlo, son los sencillos Cristeros y su fe. A diferencia del resto de las películas, en *Los Últimos Cristeros* los campesinos no sólo participan en el movimiento; lo dirigen. En este sentido, mientras Wright y Taboada le atribuyen el desarrollo de la historia al clero, al gobierno y a las clases privilegiadas; Meyer resalta la importancia que tuvieron las clases populares en el desarrollo de la historia.

En entrevista para *Proceso*, Meyer habló de la única escena que grabó en la que aparece un miembro del clero. La escena fue removida porque, según el director, no armonizaba con el ritmo de la película. En ella, un sacerdote le indicaba a los protagonistas que, de no dejar las armas, serían excomulgados de la Iglesia Católica. Ante esta amenaza, Florencio Estrada respondía "Nuestra lucha no es por la Iglesia, es por Dios". Esta escena aunada a la ausencia del Clero en *Los últimos Cristeros* nos permiten llegar a la conclusión de que, a diferencia de en *For Greater Glory*, para Meyer, el clero y los Cristeros son actores separados y distintos. En este sentido, esta película resulta mucho más problemática para el Estado amigo de las clases populares que supuestamente

emanó de la Revolución. Mientras *For Greater Glory* parece defender ferozmente a los miembros del clero, Matías Meyer ni siquiera los considera claves para explicar el movimiento.

Asimismo, como ya empecé a decir previamente, al desaparecer el lugar que la Iglesia tuvo, para otros directores, en el movimiento Cristero, Meyer no sólo le concede todo el crédito a los combatientes, sino que hace una representación de la fe mucho más personal. A diferencia de en *La Guerra santa,* en *Los Últimos Cristeros* nadie presiona a los Cristeros para unirse a la lucha. Por el contrario, la película se desarrolla en una época en la que la Iglesia católica ya había llegado a un arreglo con el gobierno mexicano. En este sentido, Meyer difiere mucho con Taboada quien parece sólo concebir a la fe como un producto de la desafortunada combinación entre ignorancia, oportunismo y miedo.

Los Últimos Cristeros también parece diferir en *For Greater Glory* en su forma de definir la fe. *For Greater Glory* fue entendida por algunos como propaganda clerical, tal vez debido a que en ella no parece haber espacio para una división entre fe y religión. En *For Greater Glory* los sacerdotes pelean junto a Los Cristeros, los actos de fe se hacen en presencia de religiosos y todos parecen tener una causa común en contra del gobierno. En cambio, en la película de Meyer, queda bastante claro que Los Cristeros que protagonizan la historia no tenían (al menos en ese momento) lazos particularmente estrechos con el Clero, lo que no significa que falten muestras de fe de su parte. A pesar de estar solos, se arrodillan a rezar frecuentemente y, a pesar de la falta de ayuda a su movimiento de resistencia, deciden permanecer en la lucha con una justificación que parece digna de mártires.

Si bien el autor dijo en numerosas ocasiones que su intención no era hacer una película bíblica, al igual que *For Greater Glory*, la película presenta, en sus personajes, a prototipos de mártires católicos. En *Los Últimos Cristeros*, la posibilidad de indulto por parte del gobierno existe,

al principio de la película llegará a Los Cristeros un comunicado que informa a los combatientes de la posibilidad de ser perdonados e incluso recompensados por el Estado (con tierras), en caso de dejar las armas. No obstante, Los Cristeros rechazarán contundentemente el ofrecimiento y uno de ellos incluso dirá "Yo digo que hay que morirnos por Cristo Rey, aunque se enoje el diablo". Unos minutos más tarde veremos a Florencio Estrada escribir a lo que parece ser la Iglesia en su carta no sólo pedirá municiones, sino que le envíen a él y a su gente un sacerdote porque "se acerca la hora": Ese nivel de entrega a la fe, la disposición de morir en resignación, es un elemento que también está presente entre los personajes de *For Greater Glory*.

Como ya argumenté previamente, la exposición de los combatientes como creyentes convencidos es problemática para la glorificación de la Revolución Mexicana que ha, históricamente, utilizado el régimen priista. Es problemática porque implica que el régimen emanado de la Revolución, un movimiento supuestamente popular, arremetió una década después en contra de su propia gente y en contra de los participantes más legítimos de la "comunidad imaginada" revolucionaria.

En este sentido, cabe recalcar que *Los Últimos Cristeros* es aún más incómoda para la versión priista de la historia que *For Greater Glory*. Wright hace en su película una defensa no sólo de los católicos, sino de la Iglesia católica, lo que inevitablemente provoca que *For Greater Glory* sea una película poco poderosa para quienes cuestionan la bondad y la virtud del clero (un cuestionamiento que el anticlericalismo ha popularizado lo suficiente). Este escepticismo hacia la historia puede leerse en las múltiples críticas que *For Greater Glory* recibió por ser considerada "propaganda clerical". No obstante, en *Los Últimos Cristeros*, la Iglesia Católica, tan deslegitimada por el Nacionalismo Revolucionario, no está necesariamente relacionada con el movimiento. Esta

diferencia nos lleva a la conclusión de que con su persecución el Estado emanado de la Revolución no está atacando a la Iglesia, sino a las clases populares que supuestamente protegería.

2. La visibilización de la comunidad católica popular

A pesar de tener en común una retórica que exalta a la fe como una de las motivaciones de quienes participaron en el Movimiento, *Los Últimos Cristeros* "imagina" a la comunidad católica de forma radicalmente distinta a *For Greater Glory*. En *For Greater Glory* los personajes principales son personas acomodadas, blancas y atractivas que buscan defender su fe. Gorostieta es un ex revolucionario dueño de una fábrica que viste ropa elegante incluso en guerra, los miembros de la LNLR cuentan con un presupuesto lo suficientemente grande para pagar los servicios de alguien como Gorostieta, incluso Joselito (el niño que es representado como mártir en la película) es ahijado del alcalde del pueblo y no está, en lo absoluto, en una posición de desventaja. En este sentido, las personas que forman parte de la "comunidad" imaginada católica de Damian Wright no son en lo absoluto distintas de lo que tradicionalmente se esperaría de personas apegadas a la Iglesia, quienes frecuentemente están asociadas a una derecha ideológica que aboga por más libertad y menos intervención estatal.

En cambio, Matías Meyer hace en su película un esfuerzo por visibilizar a los sectores populares también presentes dentro de los católicos. Los personajes asociados al catolicismo en *Los últimos Cristeros* usan durante todo el filme ropa gastada y sucia, comen alimentos sencillos que preparan en fogatas y duermen a la intemperie o en cuevas. Ninguno de los cinco personajes principales parece ser particularmente privilegiado. Además, a diferencia de las otras películas donde los campesinos se muestran cómo ignorantes o viciosos, Los Últimos Cristeros retrata a Los Cristeros como personajes atractivos y admirables.

En esta misma línea también cabe resaltar la diferencia que existe entre los actores de ambas películas. El productor y el director de *For Greater Glory* estaban determinados a hacer de su película un éxito en taquilla y creyeron imperativo contratar a actores sumamente populares para lograrlo. Los productores invirtieron más de 12 millones de dólares en la producción lo que les permitió tener actores de la talla de Peter O'tooley, Andy García y Eva Longoria a su disposición.

Por su parte, Matías Meyer, además de contar con un presupuesto mucho más modesto, se unió a la tendencia, últimamente muy popular entre los directores mexicanos, de contratar a actores no profesionales para su obra (o, como dice el propio Meyer, actores que sí son profesionales, pero nunca habían hecho cine antes). El director buscó verdaderos campesinos que habitaran el lugar en el que quería filmar, lugares en los que además estuvo presente el movimiento cristero. De esta forma, la película sería lo menos parecido a una simulación y los actores se sentirían más cómodos en el lugar. Después de encontrarlos, trabajó lo suficiente con ellos para agregarlos a la trama "Cuando veo a un actor en una película no puedo evitar pensar que es un actor representando un personaje y no quería eso para mi película". Muchos de los actores que Meyer eligió tenían algún tipo de vínculo con el Movimiento Cristero, por sus padres o abuelos, así que este periodo histórico no era, en lo absoluto, desconocido para ellos.

Además de ser revolucionaria y de aportar un toque de realismo a la película, esta decisión de Meyer parece también haber estado encaminada a visibilizar a quienes realmente serían susceptibles de participar en un conflicto que se llevó a la pantalla en más de una ocasión. En este sentido, mientras *For Greater Glory* les brindó espacio a actores privilegiados que han estado en la pantalla grande en múltiples ocasiones, Meyer llamó la atención del público hacia ciudadanos comunes y de clase popular en México. En este sentido, este esfuerzo de Meyer puede ser reflexionado pensando en cómo, según algunos teóricos, el arte interviene en la repartición de lo

sensible y, en ocasiones, a través de eso, define quién es parte de la Nación o no. Al darles nombre y rostros a campesinos desconocidos, Meyer estaba, de algún modo, incluyéndolos en una "nación imaginada" católica de la que tradicionalmente no forman parte. *Los Últimos Cristeros* es una película problemática para el Estado emanado de la Revolución principalmente debido a que, tanto en el fondo como en la forma, la obra de Meyer parece estar encaminada a visibilizar un periodo de la Historia y a sus protagonistas que fueron sistemáticamente ignorados por la Historia oficial.

Asimismo, quizás valga la pena reflexionar acerca de quién decide lo que debe o no estar en la pantalla grande. Es decir, tiene sentido que si Pablo Barroso y Dean Wright buscaban un éxito en taquilla para su película, tuvieran que recurrir a actores ya famosos y no pudieran arriesgarse por amateurs. No obstante, vale la pena cuestionarse si son realmente los consumidores quienes eligen a ciertos actores sobre otros o el monopolio que existe en el medio ha acostumbrado a los consumidores a un cierto tipo de actores en cierto tipo de películas, complicándoles ver y disfrutar alternativas distintas.

En este sentido, si concebimos a la película de Meyer como una alternativa distinta al cine comercial, la existencia de *Los Últimos Cristeros* puede brindar elementos en favor del apoyo estatal a películas. Como ya se mencionó previamente, la película de Meyer fue radicalmente menos exitosa que la de Damien Wright. Por lo tanto, no es exagerado especular que, si Meyer hubiera gastado una cantidad estratosférica para hacer una película soñada, probablemente no la hubiera recuperado.

En este caso, la existencia de fondos gubernamentales que no tienen necesariamente que ser repuestos al IMCINE le brinda a los actores una libertad artística de la que pocos pueden gozar. Contra intuitivamente, en esta situación particular el mercado funciona distinto; hay menos variedad entre las películas financiadas de forma privada debido a que con ellas se busca lucrar y,

gracias al monopolio presente en la industria cinematográfica, parece existir entre el director y su público un acuerdo implícito sobre lo que un espectador busca en una película. Este acuerdo implícito le brinda al productor seguridad sobre su inversión lo que limita su creatividad y lo destina a estar a merced del mercado cinematográfico. Por su parte, en este caso, los fondos gubernamentales se convierten en una de las principales vías que un artista tiene para llevar a cabo su obra sin depender meramente de la recepción que la misma tenga.

3. Los mecanismos de financiamiento de "Los últimos Cristeros"

Como se mencionó previamente, "Los últimos Cristeros" contó con financiamiento mixto. Por un lado, recibió financiamiento de los Gobiernos del estado de Guanajuato y de Jalisco. Por otro, gracias al estímulo fiscal EFICINE recibió apoyo de empresas privadas. El 24 de agosto de 2016, me fue posible realizar una entrevista con Matías Meyer acerca de su película. Durante la entrevista se habló sobre los mecanismos de financiamiento que permitieron que el filme se volviera una realidad.

Si bien el director no pudo confirmar que existiera una intención explicita de "hacer justicia al movimiento cristero" por parte de los Gobiernos de Jalisco y Guanajuato (a pesar de que, en su momento, ambos estaban liderados por el partido político más allegado a la Iglesia Católica), el director sí pudo confirmar que consiguió mejor recepción hacia la película entre los privados que estaban allegados, de algún modo, al movimiento cristero. Específicamente, comentó que uno de los contribuyentes a su película tenía familiares cristeros y comentaba que en su casa escondieron a la Virgen de Guadalupe durante esa temporada.

Durante la entrevista, Matías Meyer también confirmó su propia intención por hacerle justicia a un movimiento que no había sido lo suficientemente justificado por la Historia y por darle

voz al movimiento campesino que lo motivó. Al preguntarle acerca de sus convicciones personales y de cómo su propia fe había influido en su película, el Director se expresó de forma distinta a Pablo Barroso (productor de *For Greater Gloy*). Si bien, a diferencia de Barroso, Matías Meyer no considera a su película un "apostolado", sí mencionó que las secciones de su película en las que la naturaleza es protagonista son su manera personal de representar a Dios en ella.

En este sentido, es posible notar que *Los Últimos Cristeros* resulta ser un ejemplo de cómo, en el México posterior al 2000, el cine se convirtió en una esfera en la que ciudadanos que disintieran de la historia oficial podían exponer sus propias versiones de la historia. No obstante, a diferencia de *For Greater Glory*, *Los Últimos Cristeros* es también un ejemplo de cómo los apoyos gubernamentales (en este caso las exenciones fiscales) pueden contribuir a visibilizar un tipo de cine que el mercado no siempre promueve. Como se mencionó al inicio de este capítulo, *Los Últimos Cristeros* es cine de autor, no pudo encontrar un fuerte distribuidor y se estrenó en México con sólo 15 copias. En este sentido, si bien el gobierno debe aprobar el proyecto primero, también funciona como un impulsor de proyectos cinematográficos que no necesariamente serían atractivos por grandes casas productoras.

A diferencia del México de antes del 2000, en esta ocasión el gobierno permite diversificar la oferta cinematográfica. Si bien no contamos con argumentos para asegurar que la ideología de las películas que apoya el Estado es diversa, sí es posible decir que el gobierno puede promover la exposición de películas que, al menos en forma, difieren en mucho de las propuestas del cine comercial.

Conclusión: Los últimos Cristeros

La película de Meyer parece encajar sólo en algunas cuestiones con el argumento de esta tesina. De una película elaborada después de la alternancia política con presupuesto o impulso gubernamental se esperaba una crítica tenaz al gobierno autoritario priista. Como ya argumenté previamente, al resaltar el carácter popular del movimiento cristero, la película resulta muy problemática para el gobierno que emanó de la Revolución y muy efectiva al criticarlo. No obstante, es muy interesante que la intención que tiene Meyer de criticar al gobierno Callista no es tan evidente como la de Wright en *For greater glory*.

En este sentido, la película de Meyer parece salir de la narrativa buenos vs malos que sí presenta *For Greater Glory*. *Los Últimos Cristeros* es también una cinta crítica del régimen Callista (basta escuchar la narración con la que comienza la película), no obstante, se distancia de *For Greater Glory* para crear personajes más reales, humanos y, por lo tanto, con mucho más contraste que los presentados en *For Greater Glory*. Meyer no sólo destaca la convicción de sus personajes, destaca sus dudas, sus miedos y su humanidad y, en este sentido, su película parece definirse en oposición a la narrativa hollywoodense.

A pesar de haber recibido apoyo gubernamental, la película parece distanciarse también de la derecha conservadora a la que tradicionalmente se asocia la Iglesia Católica, a la que *For Greater Glory* es mucho más cercana. Como ya lo mencioné, *Los Últimos Cristeros* le da espacio en la pantalla a las clases populares que normalmente no se cuentan entre "los católicos" de la población.

En este sentido, pareciera que la liberalización de la industria cinematográfica provocó que incluso el financiamiento público tuviera efectos diferenciados. Es decir, al menos en el caso de *Los Últimos Cristeros,* la diversidad de financiamientos por medio de los cuáles se llevó a cabo la película de Meyer, le otorgó una libertad de la que no gozaría si su obra estuviera exclusivamente

a merced del Estado. El financiamiento público a los proyectos cinematográficos en México se ha descentralizado y con ello el poder del gobierno para afectar los productos.

No obstante, la intervención del gobierno, también puede contribuir a liberar a los artistas de la carga del mercado. Cuando cuentan con apoyos gubernamentales, los artistas pueden darse el lujo de experimentar para crear obras artísticas distintas. En este sentido, puede que, sin el apoyo del gobierno mexicano, Matías Meyer no hubiera tenido la oportunidad de crear una película tan radicalmente distinta a lo que la sociedad acostumbra ver en cine comercial. El punto sobre la diversidad de las obras artísticas en un sistema de mercado constituye por lo tanto una invitación a reconsiderar si el modelo de libre mercado es el ideal para incentivar la creatividad y la innovación en todo tipo de industrias.

For Greater Glory: The True Story of Cristiada

En *For Greater Glory: The True Story of Cristiada,* vemos la historia de la Guerra Cristera desde, lo que parecen ser, sus inicios. La película inicia con un párrafo que pretende poner al espectador al tanto de lo que estaba sucediendo en México en los años previos al inicio del conflicto[1]. Posteriormente, la película narra la implementación de la "Ley Calles", las medidas que implicaba y los distintos intentos pacíficos de la Liga Nacional por la defensa de la Libertad Religiosa (LNLR) por derrocarla. Después de que sus intentos fueran rechazados, la LNLR decide unirse con otros movimientos armados en contra del gobierno. La LNLR recurrirá a Enrique Gorostieta (interpretado por Andy García) para que lidere el movimiento que pretende convertir en un frente común contra el gobierno de Calles. Gorostieta es inicialmente un ateo que, a lo largo de la película, se encariñará con Joselito, un niño que decide unirse a la lucha después de sufrir una serie de acontecimientos que lo acercarían a la Iglesia.

For Greater Glory: The True Story of Cristiada fue grabada en inglés y tuvo importantes colaboraciones de extranjeros (el director, compositor y varios actores que no son mexicanos), a pesar de haber sido producida por *Dos corazones films*, una productora mexicana. *Dos corazones films* es una productora que afirma, en su página oficial, tener como objetivo crear "películas de alta calidad enfocadas en mensajes positivos basados en valores universales poniendo especial cuidado en reunir un grupo internacional de gente talentosa"[2] La productora ha producido cuatro películas y tres de ellas tocan temas explícitamente religiosos (*El Gran Milagro, Guadalupe* y *For*

---

[1] Mexico 1926- algunos años después de la Revolución. La precaria relación entre el gobierno mexicano y la iglesia católica se deteriora cuando el Presidente Plutarco Elías Calles comienza a aplicar estrictamente las leyes anticlericales incluidas en la Constitución de 1917. En respuesta a estas medidas, organizaciones civiles protestan de forma pacífica. La Liga Nacional por la defensa de la Libertad Religiosa (LNLR) es preminente entre estas organizaciones. Tomando las armas, en todo el país, valientes hombres y mujeres llamados Cristeros también se unieron a la batalla por la libertad. Ésta es su historia…

2 Esta introducción se encuentra en la página web de "Dos Corazones Films" http://www.doscorazonesfilms.com/ES/index.html

Greater Glory: The True Story of Cristiada). Asimismo, las fotos que despliega en su página de Facebook contienen citas bíblicas y alusiones a figuras tan emblemáticas como la Virgen de Guadalupe y otros santos. No es descabellado pensar que *Dos Corazones Films* forma parte de una corriente Católica. El mismo productor de la película, Pablo Barroso, afirmó en una entrevista que la productora había sido creada como parte de una misión por producir películas que promuevan mensajes de fe y de valores familiares"[3]

Como es de esperarse, la película tuvo una muy buena acogida por parte del clero. *For Greater Glory* fue pre estrenada en uno de los Centros de Educación Superior adscritos al Vaticano, a unos metros de la Basílica de San Pedro. Asimismo, José Gómez, el Arzobispo de Los Ángeles fue anfitrión de una premier en la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas en Hollywood y, Barroso afirma, cuando la película fue presentada en la Biblioteca del Vaticano, el Presidente del Pontificio Consejo para las Comunicaciones Sociales, Claudio María Celli, se conmovió hasta las lágrimas.

El tinte explícitamente católico del filme le valió severas acusaciones por parte de críticos mexicanos. Mientras Gustavo García, crítico mexicano de cine, acusaba a la película de ser "cine piadoso, de clara filiación y producción panista" (García, 2012), Irving Torres la llamaba "Una película sólo recomendable si eres de los que creen lo que dicen los jerarcas católicos para conseguir poder terrenal (…)" (Torres, 2012). La Historia en Estados Unidos tampoco es radicalmente diferente. En México, fueron los medios apegados a la Iglesia los que aclamaron a la película y en Estados Unidos medios como Baptist Press hicieron algo parecido. No obstante, las críticas sí parecen ser más moderadas. En *The New York Times,* Stephen Holden reconoció el

[3] Esta cita es mencionada en la reseña que Stephen Holden escribió sobre For Greater Glory el 31 de Mayo de 2012. El artículo fue consultado el 29 de Junio de 2015. http://www.nytimes.com/2012/06/01/movies/for-greater-glory-traces-mexicos-cristero-war.html

carácter clerical de la película, pero no por eso dejó de considerarla "una película espléndida extrañamente fascinante". Por su parte, Rogert Ebert reconoció "Está bien hecha, sí, pero tiene un túnel de visión tan pro católico que me hizo cuestionar su versión de los hechos".

Antes de pasar a la parte interpretativa, cabe mencionar que *For Greater Glory*, *Cristiada* en español, es la película mexicana más cara de la historia. *Según International Movie Data Base*, su costo superó los 12 millones de dólares que son aproximadamente lo que alcanzó a recaudar en taquilla (sumando Estados Unidos y México). A pesar de haber sido grabada en inglés, el fin de semana de su estreno, *Cristiada* fue la película más taquillera en las salas de cine mexicano. Si bien la película fue la más taquillera en México durante el fin de semana de su estreno (alcanzó a recaudar 15 millones de pesos y reunió a 300 mil espectadores), las cifras finales le dan la razón a Pablo Barroso quien alguna vez afirmó "hacer esta película fue para mí más un apostolado que un negocio"[4].

Para el análisis de esta película, decidí concentrarme en tres ideas principales: la primera será la imagen del régimen que emana de la Revolución en la película, la segunda será la influencia católica en el filme y, finalmente, la narrativa Hollywoodense bajo la que está narrada. Al final de cada idea, explicó cómo es que cada una de estas ideas aporta algo al argumento de esta tesina.

1. La crítica al Estado que emana de la Revolución

Como ya lo expliqué en algunas otras secciones de la tesina, el fin de la Revolución Mexicana traería consigo la implementación de un régimen cuya legitimidad emanaba, al menos en el discurso, de la glorificación de la Revolución Mexicana y sus mitos fundacionales. Los mitos

[4] La cita es mencionada por Pablo Barroso en una entrevista que se le realizó para el programa "Cara a Cara" el 10 de mayo de 2012. La entrevista fue consultada el 15 de Junio de 2015 y puede ser consultada en https://www.youtube.com/watch?v=h5SALeWBiEk

fundacionales de la Revolución se definieron en oposición a lo que se achacaba al régimen de Díaz; su vinculación con potencias extranjeras, su acercamiento a la Iglesia y la marginación de las clases populares. En este sentido, más de un autor ha hablado, por ejemplo, sobre cómo la Política Exterior de México durante el régimen priista se definió por resaltar la soberanía nacional y criticar el intervencionismo, estrategia que resultaba muy útil para un Estado autoritario.

La película *For Greater Glory* hace, en primer lugar, alusión a estos elementos del régimen autoritario priista. . La primera escena que Calles protagoniza dentro de la película es una encaminada a explicar sus políticas en contra de la Iglesia y los peligros que, él considera, puede atraer. En ella, el Presidente sostiene

> Un complot, tan insidioso como peligroso, amenaza nuestra Nación. Forasteros de Roma y de todo Europa vienen a nuestro país para desestabilizar al gobierno, para envenenar las mentes y los corazones de nuestra gente con el objetivo de convertirlos en fanáticos al servicio de intereses extranjeros (…). No se equivoquen, este gobierno hará lo que sea necesario para preservar la dignidad de México, la libertad de su gente y los ideales inmortales de la Revolución Mexicana.

En esta escena, que es la primera de la película, resalta el nacionalismo en el discurso de Calles. En su discurso, el político hace alusión a “los ideales inmortales de la Revolución Mexicana” y utiliza la retórica nacionalista, característica del régimen, para hacer del extranjero un enemigo. Cabe mencionar que en todas las escenas en las que Calles da discursos ante la prensa, menciona su determinación por no permitir que “intereses extranjeros” decidan el destino de México. Además, Calles parece hacer constantemente referencia a una “Comunidad imaginada” que emana de la Revolución y en la que no encajan quienes no colindan con el proyecto revolucionario. Calles se define a sí mismo como un revolucionario y llama “traidor” a Gorostieta por ser un revolucionario ahora participe de la Guerra Cristera. De igual modo, cuando Calles va al encuentro de Gorostieta (con el propósito de comprarlo), el general le comenta “esto es país Cristero”, a lo que Calles responde “esto es México”.

Una vez más, *For Greater Glory* ~~no sólo~~ no sólo es útil para entender cómo ciertos grupos "imaginan" el pasado, sino como los mismos grupos "imaginan" que sus antepasados "imaginaron" a la Nación. En esta escena, Calles también menciona que el problema principal de la Guerra Cristera es "¿Quién va a determinar la fe de los mexicanos?". El mensaje parece claro; para los productores de la película, los católicos no tenían cabida en la Nación mexicana que imaginó Calles al término de la Revolución. En este sentido, quizá convenga traer a colación que en una escena en la que se habla de averiguar el "precio" de Gorostieta y Calles repite uno de los lemas de Porfirio Díaz ("Un perro con hueso en la boca ni ladra ni muerte"). Es muy interesante que, en la película, el mismo Estado emanado de la derogación del régimen de Díaz ahora parezca retomar su forma de hacer política.

Como es de esperarse, la película es muy crítica de Plutarco Elías Calles. En ella, el fundador del ahora PRI es, sin matices de ningún tipo, el villano. En la paleta de colores de *For Greater Glory* predominan el color blanco y el café claro, pero las escenas en las que Calles emite discursos siempre están rodeadas por un ambiente oscuro con colores que inspiran miedo y desconfianza. La música de la película también resulta clave para leer esta parte. Mientras las escenas en las que aparecen Cristeros o religiosos están, generalmente, acompañadas de música heroica o en ocasiones alegre, las escenas protagonizadas por Calles están casi siempre acompañadas de música fúnebre en la que el órgano es uno de los instrumentos protagónicos. Además de quienes utilizan sotana, Calles y el embajador americano son los únicos personajes que utilizan ropa negra durante la película. Los Cristerios utilizan siempre colores claros que inspiran confianza.

Como su papel de villano lo requiere, Calles también es representado como sumamente autoritario. En ninguna parte de la película se divide la responsabilidad de las atrocidades, que la

película presenta, contra los Cristeros. A pesar de que la película nunca brinda espacio para la representación de un Estado no monolítico o para el cuestionamiento de las decisiones del Presidente desde el interior del Estado, Calles se refiere constantemente a "nuestro gobierno" y los personajes se refieren a "el gobierno" cuando hablan de las órdenes emitidas por él. Al interior de "Los Federales", que son la otra representación del gobierno presente en toda la película, vemos incluso disidencia (cuando los Federales donan parque a la LNLR) y temor (cuando al intentar matar a Victoriano Ramírez pretenden huir).

Asimismo, la película hace un esfuerzo importante por retratar los intentos pacíficos de la LNLR de revertir la Ley Calles. La película muestra a los protagonistas reuniendo firmas, marchando en las calles y, posteriormente, hace alusión a un boicot económico encaminado al mismo objetivo. El Presidente no responde a los intentos pacíficos de detener la aplicación de la Ley y la película intenta mostrar como la LNLR estuvo casi obligada a tomar las armas. Este señalamiento se ve reforzado en una de las escenas finales. Cuando Calles se reúne con Gorostieta, el general afirma "Ésta es tu guerra. Tú le declaraste la guerra a la libertad".

2. El catolicismo

Como ya argumenté previamente, existe más de una razón para creer que la película *Cristiada* tiene tintes católicos. Aún sin conocer las declaraciones del productor, esto puede deducirse con ver la cinta. *Cristiada* hace un esfuerzo monumental por colocar a la fe como la principal motivación que llevaría a los Cristeros a actuar. "Viva Cristo Rey", el lema del movimiento cristero, será la última frase de casi todos los personajes asesinados en la lucha. La película representa a los caídos cómo mártires y a la mayoría de los clérigos como dispuestos a "poner la otra mejilla". Tres sacerdotes no involucrados en el conflicto armado son ahorcados en sus templos durante la película, uno de ellos se niega a esconderse de los federales y otro perdona a su verdugo

antes de ser ahorcado. Estas actitudes son de esperarse considerando que uno de los momentos claves de la cinta es cuando el Padre Christopher le dice a Joselito, "¿Quién eres si no defiendes lo que crees? No hay mayor gloria que dar la vida por Cristo".

En la película también existen dos "convertidos". Por un lado está Enrique Gorostieta. Al inicio de la película, el General se afirma como ateo y se acerca al movimiento por un salario y una oferta de trabajo. No obstante, cada vez veremos a un Gorostieta más cercano a los Cristeros y más comprometido con la causa. El General se encariñará mucho con Joselito, empezará a arrepentirse de sus pecados, a envidiar la fe de los Cristeros y llegará a afirmar ante Calles "(…) la suerte y el destino de México está en manos de Dios, no en las tuyas ni en las mías". El punto cumbre de su conversión se alcanzará al final de la cinta cuando durante un enfrentamiento decide mandar a sus soldados lejos del conflicto, a sabiendas de que los Federales vienen por él. La escena de su muerte, que es la escena final de la película, se verá acompañada de un emotivo recuento de las frases más significativas sobre la fe y la lucha que se presentaron durante la película.

Por otro lado, aunque quizá en menor grado que Gorostieta, Joselito también se presenta como un convertido. Al inicio de la película el niño hace travesuras como lanzarle fruta al Padre del pueblo y casi robarse un reloj que alguien dejó en la Iglesia. Sin embargo, al ser, en múltiples ocasiones, conmovido por la actitud del Padre Christopher, Joselito decide convertirse en un Cristero que después dará la vida por la causa. Cabe rescatar también el carácter sumamente bíblico que tendrá la escena en la que Joselito es asesinado por los Federales. Todos lo verán caminar hacia su muerte, se caerá una vez (de manera muy parecida a Jesucristo) y después será asesinado, no sin antes decir "Viva Cristo Rey".

En esta misma línea también cabe rescatar cómo durante toda la película nadie cuestiona las acciones llevadas a cabo por los Cristeros, ni la decisión de sacrificarse por su fe. Incluso cuando

Joselito, un niño que probablemente no sea muy útil para la causa, decide unirse al movimiento, sus papás lo dejan ir y afirman sentirse orgullosos de él. La única escena en la que se cuestionan los sacrificios de la lucha armada se presenta al final de la película y es protagonizada por Gorostieta. En esta parte, el General también comienza a sentir culpa cristiana y a preguntarse cuáles son los planes de Dios para todos los caídos en batalla. No obstante, esta escena parece ser superada por la escena final que parece concluir que vale la pena morir por la fe.

Asimismo, en *For Greater Glory*, la representación del movimiento cristero dista mucho de ser monolítica. En la película, el movimiento se compone de distintos bandos liderados por el Padre Vega (quienes forman parte de la LNLR), el Padre Pedroza y el comandante Victoriano Hernández, quienes posteriormente serán liderados por Enrique Gorostieta. Las diferencias entre los mandos pueden verse en dos escenas. Primero cuando el Padre Vega conoce a Victoriano Hernández y después cuando Gorostieta conoce a todos los Generales. En la primera escena, Vega se presenta como el general de la Liga y le pide a Hernández que trabajaren juntos a lo que Hernández responde "No sé nada de ninguna Liga, Padre. Yo estoy peleando por Cristo Rey y la Virgen de Guadalupe, y soy responsable de mis propios hombres". En la otra escena, Enrique Gorostieta se encuentra con dificultades para que Hernández acepte seguir sus órdenes y al terminar afirma "(…) somos un ejército ahora, somos un ejército que pelea por Dios, por la Iglesia y por libertad absoluta".

Es importante rescatar el carácter no monolítico del movimiento y la importancia que la película le da a la fe porque ambos factores implican la representación del movimiento Cristero como el producto del genuino interés de sus participantes. A diferencia de otras películas, como *La Guerra Santa*, en las que los Cristeros son representados como peones manipulados por una estructura clerical, en *Cristiada*, el director nos muestra personajes distintos dispuestos a trabajar

en conjunto por el objetivo que tienen en común. Es en este sentido en el que *For Greater Glory* sí rescata el carácter popular del movimiento Cristero y vale la pena traer a colación que esta característica resulta problemática para el régimen que emanó de la Revolución. Al afirmar la profunda fe de los Cristeros y su disposición a pelear por su causa, los productores de *For Greater Glory* están, probablemente sin querer, cuestionando el carácter popular que supuestamente caracterizó a la Revolución Mexicana. Una vez más, esta película afirma que en la nueva Nación revolucionaria surgida después de 1920 no había lugar para los católicos, quienes no eran necesariamente ni clérigos, ni extranjeros.

3. La Narrativa Hollywoodense

Algunos de los críticos de cine en Estados Unidos se sorprendieron ante el carácter Hollywoodense que la película mexicana tiene. En su reseña en *The New York Times*, Stephen Holden sostuvo que *For Greater Glory* es una película al estilo de una tradicional épica Hollywodense y que, como tal, la película hace una diferenciación muy clara entre santos y pecadores.

Los personajes de esta película sí parecen reproducir los estereotipos Hollywoodenses. Por un lado, los héroes son personajes bien intencionados que llevan a cabo acciones violentas que, si bien podrían ser cuestionadas, son justificadas a lo largo de la película por el carácter malvado y autoritario de Calles. Por otro lado, Calles es un villano dispuesto a llegar hasta las últimas consecuencias para hacer su voluntad. Es cierto que la película tampoco problematiza a los personajes. El único que parece cuestionar medianamente si han valido la pena y si son legítimas las acciones llevadas a cabo por Los Cristeros es Enrique Gorostieta, pero la película llega rápidamente a la conclusión de que es válido defender hasta las últimas consecuencias lo que crees.

Las afirmaciónes de Holden también parecen ir en línea con lo discutido previamente sobre la diferencia en la música y el atuendo que acompaña a los personajes.

Asimismo, otra parte elemental de la Narrativa Hollywoodense será el papel que Estados Unidos jugará para la culminación de la Guerra. En la película no termina de quedar claro cómo el Estado Mexicano llegan a un acuerdo con Roma. Incluso los acuerdos son anunciados después de la muerte de Gorostieta, lo que parece ser una afirmación algo simplista de una causalidad directa entre los sacrificios de los Cristeros y el fin del conflicto. No obstante lo que sí es claro es que Calles sólo considerará ceder gracias a la presión del embajador estadounidense quien incluso servirá como mediador y se conmoverá ante la barbarie que ocurre en México. En este sentido, *For Greater Glory* no parece diferenciarse a la retórica Estadounidense que muchas veces coloca a Estados Unidos como "la policía del mundo".

En esta misma línea, la película también parece hacer alusión a valores profundamente liberales como el respeto a las libertades individuales e incluso a la democracia. Hacia el final de la película y después de encontrarse con Calles, Gorostieta se reúne con los Cristeros para acordar hacia dónde irá la lucha, en un despliegue que parece ser un tanto anacrónico sostiene "(…) los venceremos, derrocaremos a Calles e instalaremos un gobierno democrático que respete los derechos de la gente, especialmente el derecho a alabar a Dios en paz". Resulta muy interesante como a pesar de ser mexicana, *For Greater Glory* parece hacer alusión a valores democráticos que prácticamente no son aludidos en las películas nacionales. En este sentido, podemos observar dos elementos. Por un lado, una recuperación de la narrativa Hollywoodense a la que el público está ya acostumbrado y, por otro, la implementación de nuevos valores que el régimen autoritario no había definido como parte de la "mexicanidad".

Conclusión: For Greater Glory

Para terminar esta sección, vale la pena recapitular cómo *For Greater Glory* apoya o no el argumento de esta Tesina. En primer lugar, *For Greater Glory* parece ser un excelente ejemplo sobre cómo actores privados como son los productores miembros de la Iglesia católica parecen estar dispuestos a gastar grandes cantidades de dinero en, lo que ellos consideran, "rectificar" la Historia y ~~en~~, de algún modo, hacer justicia a un acontecimiento que fue sistemáticamente ignorado por el gobierno autoritario. En este sentido, la Iglesia redefine e incluso simplifica la Historia para rescatar la importancia que tuvieron ciertos personajes, que convierte en héroes y que pertenecen a sus filas, en la construcción de la Nación. De este modo, el arte funciona como una herramienta para incluir a personajes ignorados en la "Comunidad imaginada" de la Nación mexicana.

Cabe mencionar que si bien no hay elementos para probar que el PAN fue participe en la producción o distribución de esta cinta, la postura que el PAN adoptó hacia el Conflicto Cristero sí pudo tener influencia en la realización y promoción de la cinta. La declaración del Presidente Felipe Calderón (durante cuya gestión se estrenó la película) sobre su Padre siendo un activo Cristero y la beatificación de los mártires de la Guerra Cristera (que se dio, casi en su totalidad, durante administraciones panistas) son muestra de que al entonces Partido gobernante no le molestaba retomar este episodio de la Historia. Es decir, si bien el gobierno no participó en la promoción de esta película, tampoco representó, en lo absoluto, un obstáculo para su popularización.

En segundo lugar, vale la pena reflexionar sobre el producto de una película mexicana independiente. A pesar de que (al parecer) la intención de los productores de la cinta no parece estar tan relacionada con generar ganancias como con hacer la película lo más popular posible, aún deben recurrir a las estrategias de las películas Hollywoodenses para alcanzar su objetivo. En este

sentido, es interesante que (probablemente debido a lo costoso que es hacer cine) el hecho de que haya “libre competencia” en el sector cinematográfico, no ha derivado, necesariamente, en mayor variedad en la oferta de películas. Más bien ha instituido una forma de hacer cine popular (como ya mencioné, el mercado cinematográfico está sumamente monopolizado por ciertos países) y ha acostumbrado a los espectadores a esperar ciertas películas provocando que, para ser decentemente exitosa, una película tenga que atenerse frecuentemente al modelo Hollywoodense (del final feliz y de la retórica “buenos” contra “malos”).

Cabe mencionar que las leyes del mercado parecen no sólo regir hacia dónde va el capital (esa no era la intención de los productores de la cinta), sino condicionar la capacidad de ciertos artistas de dar a conocer su arte (aún si esto no incluye ganancias). En este sentido, aún si una obra de arte pretende difundir una idea o emitir un pronunciamiento, debe atenerse a las leyes del mercado. En palabras de Laura-Zoe Humphreys, “(…) el único obstáculo que los artistas encuentran en el Capitalismo es el sistema en sí. Los artistas pueden crear obras de arte que critiquen el sistema de mercado, siempre y cuando sus obras sean comerciables” (Humphreys, 2012):

En esta misma línea también vale la pena pensar en qué se necesita para intervenir en la producción cultural y en qué Iglesia puede participar en ella. La Iglesia en México no es, contrario a lo que muchos piensan, un ente monolítico. Por ende, existe un elemento más a analizar cuando pensamos en qué sector de la Iglesia cuenta con 12 millones de dólares para invertir en promover la fe y en qué papel político desempeña. Es muy interesante que, en la película, casi todos los personajes que dirigen la Guerra Cristera, desde la LNLR parecen estar remotamente bien acomodados dentro de la Sociedad Mexicana. Las escenas que muestran a los fieles acudiendo a misa no muestran personas pobres en los servicios y en cambio retratan a gente blanca y bien arreglada asistiendo al templo. A pesar de que muchos de los Cristeros sí parecen ser de clases

populares, parece que por quienes luchan no pertenecen a los estratos más vulnerables de la población. Es muy pronto para adelantar conclusiones sobre este tema (requeriría mucha más investigación sobre lo que otros sectores de la Iglesia representarían en la pantalla), pero cabe la posibilidad de que este sector tampoco tenga contemplada a toda la población católica dentro de su "Comunidad Imaginada".

Conclusión

En esta tesina, he analizado la narración que cuatro películas distintas hacen de un mismo suceso histórico; la Guerra Cristera. Cada película aporta una visión distinta, pero también existen similitudes entre ellas. En primer lugar, es importante destacar cómo esta tesina elabora un argumento en favor de entender al arte cómo un discurso que inevitablemente contiene posicionamientos políticos. Las cuatro películas son elaboradas por distintos sectores de la población y es, por lo tanto, necesario entender qué cada uno de ellos elabora distintas versiones según su ideología y según la historia que les interesa resaltar.

En este sentido, es muy interesante que existen similitudes importantes entre las dos películas realizadas sobre la Guerra Cristera en los años 70 (a pesar de que una de ellas es realizada con presupuesto público y la otra es independiente) y diferencias profundas entre las dos películas realizadas después del 2000. En este sentido hay dos líneas de reflexión que vale la pena explorar.

En primer lugar, en los 70, incluso la película independiente que esperábamos difiriera de la versión histórica oficial, no es tan distinta de la auspiciada por el gobierno. Por un lado, puede que este cambio se deba a los mecanismos de control sobre el cine que tenía el gobierno autoritario en México (la distribución o exhibición estaba a merced de la autoridad). Por otro lado, es importante contemplar que el gobierno priista tuvo durante varias décadas una especie de monopolio sobre la verdad histórica. En este sentido, más allá de si Marcela Fernández Violante limitó sus ideas para su obra, existe una alta posibilidad de que creyera efectivamente en la Revolución Mexicana y en el anticlericalismo que la acompaña. La conclusión en este sentido parece ser que en el caso de la Guerra Cristera en el cine mexicano se cumple el argumento sobre un gobierno que utiliza y populariza una versión de la historia que lo legitima. La complicación en

este caso parece estar en identificar si, en el caso de Marcela Fernández, el posicionamiento político de una obra es producto de la autocensura de la artista o de su genuina opinión.

En segundo lugar, teniendo en cuenta que los productos de después del 2000 fueron realizados bajo un mercado mucho más competitivo que en los años 70, las diferencias entre las películas no deben ser motivo de sorpresa. No obstante, sí vale la pena reflexionar sobre lo que esto dice sobre la liberalización de la Industria. En México, el esquema de financiamiento pasó a ser uno que brinda incentivos a más participantes a formar parte de la industria a través de incentivos fiscales. En este sentido, parece que, si bien la presencia de participantes alienta la creación de películas distintas y de distintos puntos de vista en el cine mexicano, la presencia del Estado sigue siendo indispensable. Especialmente porque, gracias a los incentivos que ofrece, permite que empresarios se involucren en proyectos de cine que no necesariamente serán especialmente exitosos en el mercado.

Cabe resaltar que, de acuerdo con los hallazgos de esta Tesina, la existencia y distribución de cine diferente no sólo implica una mayor cantidad de opciones para el consumidor. La posibilidad de distribuir cine "alternativo" implica, al menos en cuanto a cine que trata acontecimientos políticos, la posibilidad para el público de escuchar distintos discursos sobre acontecimientos importantes para la formación de la Nación.

Asimismo, el arte puede ser una especie de altavoz y la apertura del mercado cinematográfico permite que más participantes tengan acceso al mismo. Cuando más participantes tienen acceso a este tipo de herramientas pueden utilizarlas para replantear la "comunidad" a la que todos "imaginamos" pertenecer. Como en el caso de Matías Meyer, quien fue el único director que dignificó el papel de los campesinos y les otorgó un lugar protagónico dentro de su narrativa del Movimiento Cristero. Al parecer, quienes tienen acceso a estas herramientas pueden utilizarlas para

visibilizar a quienes no las tienen. Algunos teóricos, como Jacques Ranciere (Ranciere 2008), han hecho alusión al poder que el arte puede tener para incluir a los marginados dentro de las comunidades y es interesante como *Los últimos cristeros* puede contribuir a ese argumento.

En este mismo sentido, cabe mencionar que las películas independientes y las auspiciadas por el gobierno se parecen mucho entre sí. Es decir, parece que no sólo es el esquema de financiamiento, sino el partido en el poder quien afecta las representaciones en la pantalla grande. En esta misma línea, tiene sentido argumentar que la llegada de un partido político distinto permitió la opinión de participantes distintos en la reconstrucción de los acontecimientos históricos. Esta tesina refuerza el argumento de que la alternancia política, si bien no implica necesariamente apertura, sí implica un balance distinto de poder que le da voz a actores que probablemente nunca antes la habían tenido.

Para terminar sólo vale la pena mencionar que esta tesina es una invitación a ampliar las formas en las que entendemos la democracia, la Nación y el Estado para poder explorar ese tipo de conceptos desde otro tipo de perspectivas. Al parecer, la ficción tiene mucho que decir sobre la forma en la que distintos grupos conciben a su país, a sí mismos, a la Iglesia y al gobierno, quizás valga la pena prestarle un poco más de atención.

Bibliografía

Abu-Lughod, Lila. "Movie Stars and Islamic Moralism in Egypt." *Social text* , 1995: 53-67.

Abu-Lughod, Lula. "Modest Women, Subversive Poems: The Politics of Love in an Egyptian Bedouin Society." *British Society for Middle Eastern Studies*, 1986: 159-168.

Aguilar, José Antonio. *La sombra de Ulises: Ensayos sobre intelectuales mexicanos y latinoamericanos.* . Ciudad de México: CIDE/Porrúa, 1998.

Al camp, Robert. *Los intelectuales y el Estado en el México del siglo XX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Aldama, Frederick Luis. *Mex-ciné: Mexican Filmmaking, Production and Consumption in the Twenty-first Century*. Michigan: The University of Michigan Press, 2013.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas* . Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica , 1993.

Anderson, Carl A. "Foreword." In *La Cristiada: the mexican people's war for religious liberty*, by Jean, xi-xii. North Hempstead: Square One Publishers, 2013.

Anreus, Alejandro, Robin Adele Greeley, and Leonard Folgarait. *Mexican Muralism* . University of California Press , 2012 .

Baker, Keith Michael. *Inventing the French Revolution.* Cambridge: Cambridge University Press , 1990.

Barba, Fabiola Rodríguez. "La diplomacia cultural de México durante los gobiernos de Vicente Fox y Felipe Calderón." *Reflexión política*, 2008: 44-56.

Benjamin, Walter, and Rudolph Armheim. "Walter Benjamin and Rudolph Arnheim on Charlie Chaplin." *The Yale Journal of Criticism*, 1996: 309.314.

Berezin, Mabel. "Cultural Form and Political Meaning: State-subsidized Theater, Ideology, and the Language of." *American Journal of Sociology*, 1994: 1237-1286.

Bermúdez, Alejandro. "Cara a Cara - 10 de mayo 2012 - Pablo José Barroso." EWTN Español. May 11, 2012. Accessed June 15, 2015. https://www.youtube.com/watch?v=h5SALeWBiEk.

Berg, Charles Ramírez. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1976-1983.* Texas: University of Texas Press, 1992.

Canclini, Néstor García. *Consumidores y Ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización.* Ciudad de México: Grijalbo, 1995.

Cardoso, Ciro Flamarion. "Brazilian Historical Writing and the Building of a Nation." In *The Oxford History of Historical Writting*, by Daniel Woolf, 447-463. Nueva York: Oxford University Press, 2011.

Cartwrigt, Lisa, and Marita Sturcken. *Practices of looking: an introduction to visual culture.* Nueva York: Oxford University Press , 2009.

CEPAL. *La industria cinematográfica mexicana.* Ciudad de México: Naciones Unidas, 2010.

Chávez, Daniel. "THE EAGLE AND THE SERPENT ON THE SCREEN: The State as Spectacle in Mexican Cinema." *Latin American Research Review*, 2010: 115-141.

Coffey, Mary. *How a revolutionary art became official culture.* Duke University Press , 2012.

Coronil, Fernando. "Seeing History." *Hispanic American Historical Review*, 2004: 1-4.

De Baets, Antoon. "Censorship and History, 1914–45: Historiography in the Service of Dictatorships." In *The Oxford History of Historical Writting* , by Daniel Woolf, 133-161. Nueva York: Oxford University Press, 2011.

—. *Censorship of Historical Thought: A World Guide, 1945-2000.* Greenwood , 2001.

Ejea, Tomás. "La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística." *Sociológica* , 2009: 17-46.

Escobar, Nancy. "Da CONACULTA 160 mdp a películas por dedazo." *La Razón*, Abril 23, 2012.

Espejo, Ana Paulina Ochoa. *De cine y política: imágenes del enemigo en cuatro películas de Hollywood.* Ciudad de México: El Colegio de México, 2000.

Garduño, Ana. *El poder del coleccionismo.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Garza, Armida De La. *Mexico on Film: National Identity & International Relations* . LaVergne: Arena Books, 2006.

Gilbert, Dennis. "Rewriting History: Salinas, Zedillo and the 1992 Textbook Controversy." *University of California Press* , 1999: 271-297.

Gonzalbo, Pablo Escalante. *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural.* Ciudad de México: CONACULTA, 2011.

González, Luis. *Todo es Historia.* Ciudad de México: Cal y Arena, 1989.

Instituto Mexicano de CInematografía. *Anuario estadístico de cine mexicano.* Ciudad de México : IMCINE, 2014.

Holden, Stephen. "Of Saints and Sinners, in a Fevered Mexico." New York Times, 31 de Mayo de 2012. Consultado el 29 de Junio de 2015. http://www.nytimes.com/2012/06/01/movies/for-greater-glory-traces-mexicos-cristero-war.html.

Knight, Alan. "Interpretaciones recientes sobre la Revolución Mexicana ." *Simposio de Historiografía Mexicanista* . Oaxtepec, Morelos , 1988.

—. *La Revolución Mexicana: del porfiriato al nuevo régimen constitucional* . Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1998.

López, Damián. "La guerra cristera (1926-1929): una aproximación historiográfica ." *Historiografías* , 2011: 35-52.

Maciel, David R. "Serpientes y Escaleras: The Contemporary Cinema in Mexico." In *New Latin American Cinema: Studies of National Cinemas*, by Michael T. Martin, 90-116. Detroit: Wayne State University Press, 1997.

Mankin, Lawrence D. "Public Policymaking and the Arts ." *Journal of Aesthetic Education* , 1978: 33-44.

Meyer, Jean. *La Cristiada.* Ciudad de México: Siglo XXI, 1978.

—. *La Cristiada: The Mexican People's war for Religious Liberty.* Garden City Park: Square One Publishers , 2013.

Meyer, Jean. "Una historia política de la religión en el México contemporáneo." *Historia Mexicana*, 1993: 711-744.

Meyer, Jean, and Ulises Iñiguez. *La Cristiada en imágenes: del cine mudo al video.* Ciudad de México: Universidad de Guadalajara, 2006.

Ortiz Bullé, Alejandro. *Cultura y Política en el Drama Mexicano Posrevolucionario.* Alicante: Universidad de Alicante, 2007.

Ortiz, Alejandro. *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940).* Universidad de Alicante , 2007.

Paz, Octavio. "El ogro filantrópico." *Letras, letrillas, letrones* , 1978: 38-44.

Pelayo, Arturo. *La generación de los 80.* Ciudad de México: IMCINE, 2014.

Pereyra, Carlos, et al. *Historia ¿para qué?* Ciudad de México: Siglo XXI, 1995.

Podeh, Elie. *The Politics of National Celebrations in Irak.* Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Ranciere, Jacques. "Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art ." *Art and research: A Journal of ideas, contexts and methods* , 2008.

Romero, Manuel Trenzado. "El cine desde la perspectiva de la ciencia política ." *Reis*, 2000: 54-70.

Rutherford, John. "The Novel of the Mexican Revolution ." In *The Cambridge History of Latin American Literature: The Twentieth Century.*, 213-225. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1996.

Salcés, Carlos. "Prefacio." In *Mex-ciné: A multidisciplinary investigation of contemporary Mexican cinema*, by Frederick Luis Aldama. The University of Michigan Press, 1993.

Schneider, Axel, and Stefan Tanaka. "The Transformation of History in China and Japan." In *The Oxford History of Historical Writing* , by Daniel Woolf, 491-520. Nueva York: Oxford University Press , 2011.

Sel, Susana. *Cine y fotografía como intervención política.* Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

Sheridan, Guillermo. *Los contemporáneos ayer* . Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica , 1985.

Vásquez, Josefina Zoraida. *Los intelectuales y el poder en México* . Los Ángeles : University of California , 1991.

—. *Nacionalismo y educación en México* . Ciudad de México : El Colegio de México, 1975.

De todos modos Juan te llamas. Directed by Marcela Fernández Violante. 1976.

Weeden, Lisa. *Ambiguities of domination: Politics, Rhetoric and Symbols in Contemporary Syria* . Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Winegar, Jessica. "Cultural Sovereignty in a Global Art Economy: Egyptian Cultural Policy and the New Western Interest in Art from the Middle East." *Cultural Anthropology*, 1995: 173-204.