

Emilio Fernández: *Río Escondido* (1948)

Hermann Doetsch
(Ludwig-Maximilians-Universität München)

1. Las vicisitudes del cine clásico

El cine de Emilio Fernández (1904-1986) y sus íntimos colaboradores —Gabriel Figueroa (1907-1997), Mauricio Magdaleno (1906-1986) y Gloria Schoemann (1910-2006)— ocupa un lugar muy especial tanto en el contexto del cine mexicano como incluso en el conjunto del cine latinoamericano. Desde una perspectiva europea todos sus filmes, y sobre todo *Río Escondido*, que se rodó en el año 1947 y se estrenó el 12 de febrero de 1948, se considera que son ejemplares excelentes del cine clásico de Latinoamérica¹. La fama internacional del cine de Emilio Fernández, afirmada por primera vez en el año 1946 por el doblemente galardonado film *María Candelaria* en Cannes², se pone de manifiesto si se tiene en cuenta que el mismo Jean-Luc Godard, en una de sus primeras críticas, aparecida en la *Gazette du Cinéma* de septiembre de 1950, cita *Río Escondido* como parte de una serie de clásicos del cine político como filmes de Eisenstein, Guerassimov, Riefenstahl o Rossellini (Godard 1998: 73).

Río Escondido (RE), en pocas palabras, es el filme clásico del cine mexicano, largamente admirado por su perfección estilística, pero, curiosamente, al mismo tiempo también resulta ser el blanco preferido de todas las críticas del cine clásico mexicano y de sus condicionamientos o —mejor dicho— de sus limitaciones ‘ideológicas’³.

¹ Todos los datos acerca del film, hasta aquí y a continuación, son dados según la imprescindible monografía de García Riera (1987).

² Se trata del Gran Premio que *María Candelaria* compartió con 10 películas más —entre ellas clásicos como *Roma, città aperta*, *Brief Encounter* y *Lost Week-end*— y del Gran Premio a la Mejor Fotografía para Gabriel Figueroa; fuente: <https://de.wikipedia.org/wiki/Internationale_Filmfestspiele_von_Cannes_1946> [último acceso 31 de julio de 2015].

³ Véanse las críticas y reseñas coleccionadas en García Riera (1987), que concuerdan en su mayor parte en el elogio de la perfección de la cinematografía de Figueroa. Un caso problemático representa, por el contrario, el hecho de que la cuestión nacional sea articulada por medio de estructuras melodramáticas. En este contexto se muestran reacciones muy diversas, desde la viva condena del empleo de gran cantidad de estereotipos mitológicos que simplifican los procesos psíquicos y sociales que experimenta la sociedad mexicana,

Sin duda la obra de Emilio Fernández está estrechamente relacionada con la reorientación de la política nacional emprendida durante las presidencias de Ávila Camacho y Alemán⁴.

Sus películas son criticadas por entrar en el juego de las tendencias neoliberales en los procesos de modernización emprendidos por ambos presidentes, que según la crítica traicionan los ideales sociales de la Revolución reemplazándolos por una idea reaccionaria de lo nacional⁵. En este sentido, la mayor parte de los estudios tienden a hacer una simplificación del complejo entramado de las diversas tendencias políticas, sociales y culturales de la etapa posrevolucionaria (Vaughan/Lewis 2006a), reduciéndolo a una simple ideología hegemónica y presuponiendo que esa ideología nacional se inscribe más o menos sin fallas en las estructuras fílmicas. Pocos se esfuerzan en analizar detalladamente los complejos modos estilísticos y narrativos que despliegan los filmes de Emilio Fernández y de su equipo, destacando sus ambivalencias y las intrincadas relaciones que mantienen con el contexto de los discursos políticos y las representaciones nacionales⁶.

magistralmente registrada por Carlos Monsiváis (véase García Riera 1987: 124-125) —posteriormente relativizada (véase, por ejemplo, Monsiváis 1992)—, hasta el elogio sin reserva de haber llegado a representar la “fuerza creadora de la Revolución”, enunciado por Arturo Perucho (véase García Riera 1987: 113-115). Esa posición ambivalente se reproduce también en la historia del cine mexicano de Ayala Blanco que, a pesar del aprecio que expresa hacia el trabajo estilístico hecho por Fernández y Figueroa, critica con vehemencia el carácter monolítico y cerrado de la obra de Fernández (Ayala Blanco 1985: 69-75).

⁴ Para el contexto socio-histórico del cine clásico en general, véanse Mora (2012: 52-104) y Fein (2001). Para el papel ejemplar que desempeña *Río Escondido* en el complejo proceso de constitución de un cine nacional enfrentándose y al mismo tiempo sacándole provecho a las políticas cinematográficas intervencionistas de los Estados Unidos, véase Fein (1999: 123-129).

⁵ Uno de los ejemplos más pronunciados de esta forma de crítica se encuentra en el libro de Acevedo-Muñoz sobre los filmes mexicanos de Buñuel (Acevedo-Muñoz 2003: particularmente 71-72). En varias ocasiones describe el cine de Emilio Fernández, y especialmente *Río Escondido*, como modelo de un modo clásico y simplificador de narración, dominado por una ideología estatal y nacional. Véanse también Franco (1989), Hershfield (1996: 52-54).

⁶ Entre ellos destacan el libro de Tierney (2008) y el estudio de Podalsky (1993), que demuestran ampliamente que todas las tendencias mitologizantes de las que no hay pocas en los filmes de Fernández, sin embargo, están estrechamente relacionadas con las aporías de la política posrevolucionaria. Pero el mismo Acevedo-Muñoz se ve obligado repetidas veces a admitir que los filmes de Fernández son más complejos de lo que se piensa; por ejemplo, en Acevedo-Muñoz (2003: 24).

2. De la ideo- a la biopolítica de la imagen fílmica

Como algunos otros filmes de Emilio Fernández, RE tiene un marco narrativo que desde el comienzo relaciona de un modo inseparable el nivel de la historia o relato, que está fuertemente marcado por las estructuras afectivas del melodrama, con el problema político de lo nacional. Particularmente, la sorprendente semejanza que existe entre el actor Manuel Bernal, que desempeña el papel del presidente, y Miguel Alemán consigue un efecto tan fuerte de verosimilitud que fue preciso contrarrestar esta impresión con una explicación que precedía a la película⁷.

La maestra Rosaura Salazar (María Félix), que en realidad es bacterióloga, pero fue forzada por una insuficiencia cardíaca a abandonar esa profesión, llega al Palacio Nacional para participar en un encuentro de maestros y maestras con el presidente de la República. Recibida aparte por el presidente, este le dirige directamente la palabra enumerando los inconvenientes más graves de la situación nacional y la envía, como representante del Estado, a un pueblo remoto en el norte de México, el Río Escondido del título, para que trabaje en su puesto de maestra y contribuya al proyecto de modernización de México. El *voice-over* más o menos *acusmático* (Chion 1992) dirige el discurso no solo a Rosaura, sino casi directamente al espectador, insistiendo de esta manera en la dimensión histórica que tiene esa tarea.

El discurso del presidente llama la atención sobre innumerables problemas vitales de la política posrevolucionaria que tuvieron que enfrentar los gobiernos ya desde Cárdenas, documentados en los informes de los gobiernos y presidentes respectivos⁸.

El presidente aborda cinco problemas que constituirán a continuación las tareas más importantes que pondrán a prueba las habilidades de la protagonista para actuar políticamente.

En primer lugar están los problemas relacionados con la infraestructura, por ejemplo las malas conexiones en amplias zonas del país; esto ya de entrada casi imposibilita la llegada de Rosaura a Río Escondido. Están también todos los problemas relacionados con la salud y la higiene⁹, así como el problema de asegurar la alimentación pública, lo cual, a su vez, implica un aumento de la producción agrícola.

⁷ Si es fiable el informe dado por Mauricio Magdaleno a P. I. Taibo I, sucedió conforme a un mando directo del presidente Alemán; véase Taibo (1991: 115).

⁸ Véase <http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1940-1949_31/index.shtml> [01 de agosto de 2015]; para las más importantes medidas de la política educativa y agraria que formaban los dos pilares de la política posrevolucionaria, véase Cline (1962: 192-228).

⁹ Para la dimensión histórica de este problema, véase Bliss (2006).

Un papel especial en el argumento de la película lo ocupa el tema del analfabetismo y con él, el importantísimo papel que desempeñaban los maestros y las maestras en el contexto del proyecto revolucionario nacional. Ellos tenían la misión especial de implementar la política posrevolucionaria en el campo¹⁰, frente a la resistencia de políticos amoraes que usurpaban el poder y la riqueza, que según el ideario revolucionario en realidad pertenecen al pueblo.

Esta lista evidentemente acentúa el momento —por así decirlo— civilizatorio, modernizador del proyecto posrevolucionario, dejando un poco de lado las cuestiones más claramente políticas. De este modo, en el argumento de la película, quedaban en una zona de invisibilidad la realidad de la ruptura radical que estaba ocurriendo por esas fechas entre los planteamientos de inspiración social-revolucionaria del gobierno de Cárdenas y la orientación decididamente neoliberal de las políticas de Ávila Camacho y particularmente Alemán. No se menciona con ninguna palabra el altercado entre Alemán y las instituciones sindicales y comunitarias debido a las medidas tomadas en su gobierno destinadas a romper el poder de aquellas, fortaleciendo el de la clase gobernante y asegurando la influencia de los Estados Unidos en la economía del país (Niblo 1999).

Ahora bien, tachar a Emilio Fernández de autor mitologizante y reaccionario por esas omisiones significa desconocer todo el mérito que se le debe por haber puesto nítidamente en escena los problemas y aporías que conlleva el proyecto de unificación nacional.

El marco narrativo cumple entonces tres funciones: en primer lugar introduce los campos en los que se desplegará el conflicto central de la historia, conflictos que marcan también los procesos nacionales y sociales de la sociedad mexicana de su tiempo; en segundo lugar nos presenta los rasgos característicos más decisivos de la protagonista, en especial confrontando a los espectadores con la debilidad de Rosaura. Esa debilidad se manifiesta por primera vez cuando se desmaya después de haber topado con el segundo protagonista del film, también implicado en el proyecto de modernización del Estado mexicano, el estudiante de Medicina Felipe Navarro (Fernando Fernández). Pero esa debilidad de la protagonista, aspecto esencial de la política afectiva del melodrama, resalta tanto más el heroísmo exigido por esa tarea nacional casi imposible. Y, por último, el marco narrativo plantea y desarrolla también un problema estético.

Como otros marcos narrativos de Emilio Fernández, por ejemplo en *María Candelaria* (1944) (Podalsky 1993), este despliega un potencial autorreflexivo, relacionando la representación fílmica de lo nacional con la historia de una política de símbolos e imágenes de lo nacional desde la conquista (Noble 2005:

¹⁰ Para el papel fundamental que desempeñaba esta cuestión en la política posrevolucionaria, véanse Vaughan (2006), Knight (1994) y Lewis (2006).

70-94). Esta, a su vez, supone una historia de los orígenes que se va diferenciando sucesivamente en un proceso de fundaciones y refundaciones de la nación mexicana.

En su camino hacia la Sala de Audiencias, Rosaura pasa, sucesivamente, por la campana de Dolores, el monumento histórico que forma parte del Palacio Nacional y su corte, siguiendo por los diversos murales del ya famoso Diego Rivera y que abarcan toda la historia de México desde la conquista hasta la Revolución, y al final, en la Sala de los Embajadores, los retratos del presidente liberador Benito Juárez y del héroe de la independencia Miguel Hidalgo mismo. Son muchos los símbolos para un Estado que todavía no está acabado, y que está como quien dice en proceso de fundación. Los símbolos se refieren menos a una entidad asegurada que a una serie de permanentes fundaciones. La llamada a la independencia de Hidalgo, la victoria de Juárez sobre la política imperialista de Francia, el monumento de la misión revolucionaria de Rivera¹¹, todos marcan un acontecimiento revolucionario, un instante de cambio y de fundación. Se enfoca menos el hecho de que algo se haya fundado que el instante de fundar; la fundación parece más bien ser un momento de especial intensidad o, formulado con las palabras de Deleuze y Espinoza (Deleuze 1981: particularmente 68-72), se trata de un afecto, de un momento de afectación, un momento de revolución, comprendido este término en su sentido etimológico.

La impresión general que da México en ese contexto es la de una serie de refundaciones, a la que pertenece también la fundación malograda de una nación que ocurrió en el encuentro entre Cortés y Moctezuma.

Otro aspecto que enfoca el marco narrativo lo constituye la dimensión étnica. México no es uno, sino que ya siempre serán dos: el producto del conflicto violento de dos etnias. Y no es que Emilio Fernández se hubiera olvidado de esa historia violenta¹², pero él pone el acento en la esperanza de la reconciliación.

María Félix, la *leading actress*, encarna de esta manera la herencia colonial; a su lado se encuentra Benito Juárez, un símbolo poderoso de la herencia indígena, así como la niña indígena que al final del film asumirá el papel de encarnación viva del ideal de una nación unida, la esperanza de la futura unidad de México hecha carne¹³.

¹¹ Rochfort (1993:83-119) explica detalladamente que los murales de Rivera forman una parte central de la política cultural del período posrevolucionario, describiendo la historia mexicana como proceso dialéctico que desarrolla el enfrentamiento violento de dos culturales; véase también Tierney (2008: 146-148).

¹² Ese reproche, que desconoce la compleja representación de Fernández, se hace repetidas veces; por ejemplo por Hershfield (2006) y Tierney (2008). Tuñón (2003) por el contrario resalta el papel ambivalente, casi paradójico que desempeña lo nativo en Fernández.

¹³ La importancia del cuerpo femenino e indígena para la política de la imagen nacional lo describe Hershfield (1996: 47-75).

Todo esto significa, pues, que la violencia inherente a las fundaciones reaparece a nivel del argumento de la película, pero pierde, en realidad, su índice histórico —se presenta simplemente no como efecto de antagonismos sociales y étnicos reales—, pero se resalta en cambio con máxima nitidez que la violencia representa un momento constitutivo propio de toda fundación y, por lo tanto, de toda utopía¹⁴.

El cine intenta encontrar en esa serie de signos índices (campana, palacio), íconos (retratos, mural) así como símbolos (la bandera) su función de construir lo nacional¹⁵. Y se pone de manifiesto que el carácter específicamente mediático del cine ocurre al reunir todos esos momentos dispersos, ejerciendo la facultad de juzgar tal como la caracteriza Kant al actuar con sus productos bellos o sublimes y haciendo posible la transición de lo individual a lo ético-político.

Por lo demás, en este ámbito entre estética y política el marco narrativo acentúa el problema de la representación, en su doble sentido, tal como destacan Marx, Schmitt y Spivak (Spivak 1994, Rosanvallon 2002): la relación compleja entre mandato (político) e imagen (simbólica) que suple el — así llamado por Lefort— “lieu vide” (Lefort 1986: 28) del poder democrático. Una nación no se puede representar, pues constituye —en el sentido de Hobbes— una multiplicidad, como explica Rosanvallon:

[...] le travail de la représentation politique consiste dans cette perspective à créer un peuple fictif, au sens juridique du terme, c'est-à-dire à forger [...] un corps symbolique en lieu et place d'un peuple réel devenu introuvable et infigurable (2002: 13).

Mientras el presidente, el representante elegido por el pueblo es casi invisible, ese hueco se suple por aquella serie de símbolos bien visibles, que tienen un punto específico de convergencia: el lugar en que se reúnen las dimensiones estética y política es el lugar insigne del cine en su especificidad mediática, el *close-up* (Koebner 1999), el primer plano del rostro de María Félix.

Si cada representación no es más que una *prosopopoeia* (Menke 1997), que da un rostro a lo que se sustrae a la representación, México encuentra su expresión en el rostro de María Félix. Pero es más una promesa, pues, como pone de manifiesto el discurso que acompaña el plano del rostro, ese México todavía tiene que ser creado, se debe “cumplir con México”. Lo que la política no logra, debe cumplirse en las salas de audiencia del cine mexicano, del cine de Emilio Fernández.

¹⁴ Para esta dimensión ontológica de la violencia fundadora, véase Derrida (1994).

¹⁵ Respecto a las políticas nacionales de la imagen, véanse Noble (2001 y 2005), así como Tuñón (1993: 167).

La nación es lo que falta. Y esa falta se inscribe de dos maneras en la imagen misma: de un lado son las lágrimas de Rosaura Salazar, que está emocionada frente a la situación catastrófica de su país. Lágrimas que, de otro lado, encuentran su expresión adecuada en un específico tipo de imagen, de la “imagen afectación” en la terminología de Deleuze, que separa la imagen de su contexto y produce una pura afección (Deleuze 1983: 125-144). Los marcados rasgos de María Félix se ablandan, transformando así su rostro en un modelo de frágil belleza femenina, y creando una nueva María Félix, que aquí es empleada por Emilio Fernández en contra de su habitual identidad cinematográfica, la de una fuerte amazona devoradora de hombres (como en *Doña Bárbara*, 1943)¹⁶.



Imagen 1.

Mientras ese primer plano tan emocionante representa el instante en el que se reúne la energía en el cuerpo de la protagonista como energía pura, formando así el punto de tránsito hacia la siguiente acción, “la imagen afectación”, no obstante, está nítidamente separada de la situación narrativa, de manera que puede transformarse en el medio que permita reflexionar sobre la política de la imagen (Noble 2001). El trabajo fílmico de Fernández, Figueroa, Schoemann y Magdaleno debe verse desde dos lados tan diferentes como inseparablemente comunes. Quieren crear narraciones e imágenes poderosas

¹⁶ Una discusión de las insólitas *dramatis personae* de Félix se encuentra en Mraz (2009: 148-151). López a su vez describió que también el papel activo que desempeñan algunas mujeres en la Edad de Oro no es nada más que una proyección de miedos patriarcales; véase López (1993).

que afectan y movilizan la nación¹⁷, pero simultáneamente presentan imágenes que no dejan de hacer reflexionar sobre sus propios métodos de producción.

La “imagen afección” no solo hace visible el afecto, sino también la estrella, no solo trasciende el nivel de la acción, sino que también se refiere a la situación de recepción misma, a la circulación de los afectos entre estrella, imagen en la pantalla y público¹⁸. En este sentido se cierra el círculo una vez más: así, el cine mismo se transforma en un medio de control afectivo de sus ciudadanos, un medio de producción de mexicanos y mexicanas¹⁹. “[M]exicanizar a los mexicanos” (Tuñón 1988a: 72), de este modo describió también Emilio Fernández el proyecto pedagógico que emprendió haciendo cine.

Es mérito de Carlos Monsiváis y Jesús Martín-Barbero haber explicado qué importante papel desempeñaban los medios de masas y, particularmente el cine y su género más esencial, el melodrama, en la producción de la identidad nacional en Latinoamérica. Mientras Monsiváis resalta las desalienaciones y reificaciones mitologizantes e ideológicas de la “industria cultural” (Adorno/Horkheimer 1971) mexicana, que mostrando imágenes estereotípicas de paisajes idílicos y presentando episodios esquemáticos enseña a sufrir a las masas que se identifican con la estrella y, de esta manera, distrae al pueblo y lo elimina en su función de actor político²⁰, Martín-Barbero analiza, además, la función estructural que ejerce el melodrama como modo de narración, que logra mediar entre la vida cotidiana y el campo político y, con eso, derogar la experiencia fragmentaria que caracteriza lo cotidiano en una unidad superior, es decir, la formación de una masa sin rostro, una nación²¹.

El melodrama en el cine, en la radio y más tarde en la televisión representa, por eso, uno de esos complejos modos de mediación narrativa entre lo nacional y lo cotidiano. Localizados en el punto de contacto entre una práctica de unificación estatal, desde el trabajo pedagógico y la diseminación de lo cotidiano, con su carácter performativo, Homi Bhabha describe como aporía fundamental que está en la base de toda formación de Estado poscolonial²².

¹⁷ Mauricio Magdaleno trabajó algunos años en proyectos gubernamentales y estaciones de radio nacionales, aún en los años de 1943 hacia 1950 fue el responsable del programa *La hora nacional* en el DAPP (Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad).

¹⁸ Para esos procesos, véase el detallado estudio de la historia de los afectos emprendido por Kappelhoff (2004).

¹⁹ Para ese papel del melodrama en el cine clásico latinoamericano, véase López (1991).

²⁰ “In this school-in-the-dark the people were educated in suffering and relaxation” (Monsiváis 1995: 118; véase también Monsiváis 1993).

²¹ Martín Barbero (2010: 132-136 y 2002). Para la función del melodrama de mediación entre los antagonismos sociales, véase Gledhill (1987).

²² Bhabha (1994: 145f): “The scraps, patches and rags of daily life must be repeatedly turned into the signs of a coherent national culture, while the very act of the narrative

Bhabha subraya que esa contradicción no puede solucionarse de manera dialéctica, sino más bien hace visible la crisis radical que oculta el concepto de representación misma. Cada representación resulta ser el producto retórico de un proceso narrativo escindido que, para mostrarse efectivo, tiene que desplegar, más allá del proceso de representación, una dimensión afectiva, producir tales “currents of sympathy”, como lo hicieron la música y la radio en el México posrevolucionario, descritos por Vaughan y Hayes²³.

Como destacó particularmente Sara Ahmed, se forman tanto cuerpos individuales como cuerpos sociales por la vía de hacer circular afectos procesándolos al mismo tiempo (Ahmed 2004). Hay pocos medios como el cine en los que pueda verse más nítidamente que los procesos semióticos deben apoyarse en procesos afectivos. La transmisión de signos presupone, desde siempre, la existencia de un potencial afectivo de cuerpos (Clough 2007). Los medios de masas, en este sentido, no son tanto medios de representación ideológica, sino más bien medios de control biopolítico, que afectan los cuerpos para originar la nación²⁴. Para realizar el orden nacional hay que activar el potencial afectivo del melodrama que, según Brooks, fue configurado en el contexto de la biopolítica revolucionaria (Brooks 1994 y 1995).

En este sentido, el melodrama se encuentra en el punto de intersección entre el control de la estructura así como del orden y lo singular y caótico. Por lo tanto, el cine melodramático no solo instaura un orden nacional, sino que, si se tiene en cuenta lo que afirma Bhabha (1994), instaura también un espacio de juego que subvierte cada forma de poder, trascendiendo sus representaciones tanto retóricas como iconológicas, así como las políticas, llevándolas hacia ese momento, lleno de violencia, en el que se desliga el potencial de intensidad como de exceso que contiene el puro acto afectivo.

Alrededor de este momento violento y peligroso que, de un modo particular, es un momento estético en el que se va confrontando toda forma de biopolítica se va centrando un discurso que abarca aspectos estéticos, médicos y políticas: el discurso sobre la infección y la inmunización²⁵. En este contexto

performance interpellates a growing circle of national subjects. In the production of the nation as narration there is a split between the continuist, accumulative temporality of the pedagogical, and the repetitious, recursive strategy of the performative. It is through this process of splitting that the conceptual ambivalence of modern society becomes the site of *writing of nation*²³.

²³ Véase Hayes (2006: 250), con referencia a Vaughan (1982) así como Velázquez/Vaughan (2006).

²⁴ Véanse, refiriéndose a Appadurai, Hershfield (2006) y también Shohat/Stam (1994: 101-104).

²⁵ Para este campo discursivo, véanse Schaub/Suthor (2005), Fischer-Lichte (2005) y Kappelhoff (2005).

no sorprende que RE desarrolle la cuestión de la modernización nacional poniendo en escena una violenta historia de infección y convalecencia.

3. Violencia e inmunización: rituales fílmicos

La acción de la película se puede narrar en pocas palabras. Después de un dificultoso viaje, Rosaura llega a Río Escondido y se ve inmediatamente enfrentada al presidente municipal don Regino Sandoval (Carlos López Moctezuma)²⁶, que reina en el pueblo como un cacique²⁷. Este maltrata a un caballo que acaba de despeñarlo mientras posaba para una foto tomando por modelo a su viejo jefe militar, Pancho Villa. Rosaura cae por tercera vez —después de un colapso en el camino hacia Río Escondido— cuando don Regino empieza a atacarla. Pero María se levanta y acepta el desafío.

El simbolismo de lo cinematográfico y el simbolismo de lo nacional se muestran en este momento sobredeterminado por motivos cristológicos o mariológicos²⁸. Eso no significa de ninguna manera que el film considere la religión cristiana como un discurso de verdades trascendentes, es decir, verdades que permitirían trascender los antagonismos demasiado humanos. RE solamente ejemplifica otra vez la tesis de Brooks de que el melodrama se apropia, después del fin de la era de la religión, de las imágenes sagradas, y las utiliza para propagar primeramente la Revolución y más tarde una ideología burguesa de lo nacional (Brooks 1995: 1-23 y Tuñón 1995). María Félix, como ya Dolores del Río en *María Candelaria* (Tierney 2008: 80-95), actúa como nueva Virgen de Guadalupe, como patrona cinematográfica de una unidad de México que debe restituirse continuamente de nuevo²⁹. Los motivos mariológicos repetidas veces puestos en escena por Fernández y Figueroa deben verse en este sentido como una religión de lo nacional de procedencia romántica³⁰.

A continuación, no serán los rituales religiosos los que logren la curación, aun cuando tienen una gran importancia como instituciones al formar comunidades. Pero todos los rituales religiosos, como la reapertura de la iglesia por

²⁶ Incluso los nombres y apellidos de los actores y actrices mismos forman parte de la historia de los conflictos y reconciliaciones nacionales: Moctezuma vs. María.

²⁷ Knight (2008) describió detalladamente que fue un elemento indispensable de la política posrevolucionaria el transferir esos modos de poder que se basaban en antiguas formas, más bien feudales y personalistas, en modos estatales y nacionales.

²⁸ Para el simbolismo religioso en RE, véase García Riera (1993: 143-147).

²⁹ Véase Dever (2003: 68), que se refiere en este contexto a ideas enunciadas por Carlos Monsiváis en varias ocasiones.

³⁰ Para la sacralización de lo nacional, véase Hershfield (1996: 69-71).

el cura (Domingo Soler)³¹ o el ritual de la lluvia, no surten el efecto deseado, quedan subordinados al encontrar una comunidad en la nación que reúne religión, revolución, historia y etnia en una unidad universal. Una unidad que por lo demás solo se puede encontrar en el cine; ese es el punto que precisamente quiere demostrar Emilio Fernández.

Ya desde el primer encuentro entre don Regino y Rosaura se establece la estructura estrictamente polar tan típica del melodrama³², confrontando hombre y mujer, pulsión e inocencia, bandidismo y moral, violencia y mansedumbre, y que articula el conflicto como el enfrentamiento metafísico que caracteriza la política latinoamericana desde siglos, el conflicto entre barbarie y civilización, entre individualismo feudal y modernismo nacional³³.

El pueblo se encuentra en un estado lamentable. Los pilares de la civilización tradicional así como de la civilización nacional, tales como la iglesia y la escuela, han caído víctimas de don Regino y su ilimitada pulsión de goce³⁴. El imperativo de gozar sin límites provoca también una violencia sin límites: el alcohol y las mujeres dominan la vida en *Río Escondido*.

El motivo del alcohol es un tópico del melodrama para representar las pulsiones que se han apoderado del cuerpo³⁵, lo que no quita que además constituya un problema social real y que sea, por tanto, objeto de tantas medidas biopolíticas emprendidas por los Estados modernos (Bliss 2006). Fernández contrasta de forma emblemática el potencial destructivo del alcohol, poniendo

³¹ Al elegir a Domingo Soler para el papel de cura, Fernández evoca las personas que encarnó en su pasado cinematográfico, y sobre todo su papel *larger-than-life* de Pancho Villa en *Vámonos con Pancho Villa* (1936). De esta manera representa casi en persona la doble conversión del pasado, de la tradición católica, así como de la turbulencia revolucionaria, en la comunidad de lo nacional.

³² Aquí y a continuación véase el fundamental estudio de Brooks (1995); véanse también Göring (1986) y Schmidt (1986).

³³ Hay que subrayar que Fernández y Magdaleno, al construir esta serie de oposiciones que llevan a equiparar mujer y cultura, llegan, aunque esta es la única vez, a revalorizar la imagen tradicional de la mujer, que la localiza al lado de la naturaleza. Para las imágenes de la mujer en Fernández, véase Tuñón (1988) y con respecto a *Río Escondido*, sobre todo las páginas 104-115.

³⁴ Este conflicto entre la maestra femenina y moderna y la estructura aldeana dominada por la brutalidad equiparada con lo masculino, parece algo exagerado, pero constituye no obstante un problema importante de la política educativa del Estado posrevolucionario. Véase Knight (1994: 425): “Young women teachers-symbols of female emancipation from clergy and confessional-were particularly vulnerable, as they were pitched into the rough, macho, violent ambiente of the Mexican countryside”. Y también Vaughan (1990), que pone de manifiesto que conflictos violentos como estos descritos por Fernández eran el pan de cada día.

³⁵ Existe incluso un subgénero propio, el *temperance melodrama*, expresión de la ideología puritana y burguesa que marca el melodrama anglosajón; véase Göring (1986: 59).

en escena niños forzados, por falta de agua potable, a beber pulque, y la falta del agua purificante del río escondido que tiene que descubrirse.

Rosaura, empero, empieza a desesperarse de su misión civilizatoria, pero cuando estalla una epidemia de viruela, que no solo afecta a la población indígena, que don Regino no considera como criaturas dignas de vivir, sino también al propio don Regino, se realiza un primer paso hacia la civilización.

Para hacer curarse por Felipe, don Regino acepta la condición puesta por Rosaura y permite que se vacune a todo el pueblo y que la escuela sea reabierta. Rosaura y con ella la biopolítica posrevolucionaria ganan en sus dos campos predilectos, la higiene y la educación. Como explica Vaughan, Rosaura sigue casi minuciosamente las reglas de la política nacional que se considera como biopolítica:

Rather than trying to reform popular culture through prohibitions against drink, saints, womanizing, and blood sports, post-1940 cinema embraced these [...] The formal politics of class struggle became the social politics of unity around *mexicanidad*, simultaneously traditional and modernizing (2006: 476; véase también Knight 1994).

Pero la victoria no durará mucho tiempo. Las pulsiones ocultas obtienen rápidamente ventaja, cuando Rosaura declina bruscamente la oferta amorosa de don Regino de ser su amante, una posición que está libre porque don Regino hizo que su amante hasta entonces, Merceditas (Columba Domínguez), abandonase el pueblo y se suicidara.

Don Regino prohíbe a los aldeanos el acceso a su pozo, que es, frente a una larga sequía, la única fuente de agua del pueblo. Cuando no pueden sufrir más la sed y el hijo adoptivo de Rosaura va a buscar agua en el pozo de don Regino, este lo mata a tiros. El conflicto se recrudece; excitado por su 'hazaña' y otros tantos vasos de alcohol, don Regino irrumpe en el apartamento de Rosaura e intenta violarla. Rosaura utiliza el arma que le había dado Felipe y mata a don Regino. Esta será la señal para los demás aldeanos de poder linchar a los partidarios de don Regino. El sueño de la comunidad nacional produce su reverso inquietante y monstruoso, las masas unificadas en una nación se ven confrontándose con su Otro, el *mob*.

La salud débil de Rosaura, empero, tiene que rendir tributo a esa excitación: Rosaura muere, no antes de que sus acciones hayan sido honradas y legitimadas por una carta escrita por el presidente mismo, y no sin confirmar otra vez su papel mesiánico. Confía su hija adoptiva, recibida de las manos de su madre agonizante al comienzo de su estancia en Río Escondido, al cuidado de la comunidad: "Esa niña es México". Esa niña será el símbolo de una nación débil, que es necesario cuidar y educar.

El plano final, que muestra la lápida en honor de Rosaura, cierra el marco abierto al comienzo del film con el monumento de piedra que representa el

Palacio Nacional, no sin dejar abierto el proyecto civilizatorio. La tradición memorial y monumental, que conserva el pasado, forma solamente un lado del proyecto nacional, este no debe dejar de ser un proceso viviente, el cuerpo viviente de una niña. Las representaciones simbólicas de México no dejan de ser religadas al cuerpo político del pueblo: México es un proyecto viviente. En este sentido el fin de la película abre el horizonte de un nuevo futuro en el que los obstáculos que impedían la sociedad mexicana en el pasado serán removidos de una vez por todas.

Desde la perspectiva de Emilio Fernández, esos obstáculos no existen tanto por su naturaleza social, sino que se encuentran más bien en el campo antropológico, en una cierta representación que se hace del hombre. De este hecho resulta una diferencia fundamental con Eisenstein, cuyos métodos estilísticos sirven siempre para descubrir los antagonismos y procesos sociales que constituyen una sociedad. Manifiestamente eso es menos cierto con respecto a su film sobre México (*Que viva México*, 1930/1979), cuyos *rushes* Fernández conoció tempranamente y cuyo lenguaje expresivo sirvió en más de alguna ocasión de modelo a Fernández y Figueroa. Pero, mientras Eisenstein pone de manifiesto también en este caso la estructura dialéctica que despliega la historia humana, Emilio Fernández sigue más bien el modelo de Griffith, que expresa una imagen del mundo profundamente dualista (véase Eisenstein 1977: 234-236).

Recurriendo al método melodramático, explica el comportamiento humano reduciéndolo al conflicto entre pulsiones elementales. Emilio Fernández no quiere ni mostrar los residuos de las estructuras feudales de la realidad contemporánea de México ni poner en escena la explotación de la población indígena, sino que quiere hacer visible —en palabras de Brooks— lo “oculto moral” (Brooks 1995: 5) que se encuentra detrás del comportamiento humano. Por eso insisten Fernández y Magdaleno en las pulsiones que condicionan el comportamiento de don Regino: su irascibilidad, su naturaleza violenta, su libido amoral, su alcoholismo. Se trata, empero, de lo oculto moral. Este es un tema que preocupó a Emilio Fernández continuamente, por ejemplo en *Flor silvestre* (1943) o *María Candelaria* (1944). Fue desatado por la Revolución y la modernidad mismas, pues don Regino es un producto de la Revolución, un partidario de Pancho Villa, que llegó a ser representante oficial del gobierno revolucionario, justamente presidente municipal de Río Escondido.

No es por casualidad que don Regino sea partidario fervoroso de Pancho Villa, cuya imagen pública aún en los años cuarenta, mostraba una profunda ambivalencia³⁶. De un lado fue un jefe militar con mucho éxito y un revolucionario social estimado; de otro, un bandido violento, libidinoso y desenfrenado,

³⁶ Para la imagen pública de Pancho Villa y sus vicisitudes, véanse O'Malley (1986: 87-112), Pick (2010) y Parra (2005).

mostrando así las dos caras de la Revolución en su persona. Se podría casi decir que Emilio Fernández pone en escena un verdadero exorcismo del reverso de la Revolución, el acontecimiento traumático de la violencia, con su anverso, la política social y moderna. Todavía en *Flor Silvestre* (1943) llevó la ambivalencia en su propio cuerpo, escindiendo su persona en dos papeles: el actor —y convencido villista (Tuñón 1988: 20)— Emilio Fernández encarna a Rogelio Torres, el principio pulsional de la Revolución, y el director Emilio Fernández pone en escena a Dolores del Río elogiando los beneficios de los gobiernos posrevolucionarios.

RE tiene, indiscutiblemente, algunos rasgos de una narración mitológica, que evoca particularmente la narración que hace Freud del asesinato del padre ancestral, verdadera encarnación de la pulsión pura, en *Totem und Tabu* (Freud 1974). Pero Fernández transfiere este momento mitológico, detalle por detalle, a la situación posrevolucionaria en México, en la que los objetivos esenciales de la Revolución no se habían alcanzados y la sociedad se mostraba marcada por una escisión traumática. En este sentido se ven más puntos de conexión con la revisión que de la mitología freudiana hace René Girard (Girard 1972: 283-325).

Emilio Fernández narra la fundación de un Estado después de haber experimentado una experiencia traumática de violencia, narrando una fundación efectuada por medio de un sacrificio. Pone en escena una crisis sacrificial (Girard 1972: 63-104), un tiempo de violencia desatada durante el que aparece estar en suspenso cualquier forma de legitimidad. La iglesia, las instituciones estatales están o bien cerradas —como la escuela— o ellas mismas son el origen de la violencia —como la presidencia municipal—.

Sin orden ni concierto la violencia está buscando a sus víctimas entre los seres más débiles de la sociedad, las mujeres, los viejos, los peones y los niños, así como en la explotación y brutalización de la población indígena. La violencia borra, por lo tanto, todas las diferencias que se precisan para constituir una comunidad democrática³⁷. La violencia tiene, además, un carácter epidémico y contagioso.

El motivo de la enfermedad y la vacunación que pone en escena RE no solo se refiere al contexto biopolítico del régimen posrevolucionario, sino que más bien evoca un momento constitutivo de la forma estatal moderna, como explicó en varias ocasiones Roberto Esposito (2002 y 2004: 41-77, también Zumbusch 2012), momento en el que la violencia nociva se medica por una dosis homeopática para inmunizar al cuerpo social.

La inmunización representa el anverso hermoso del sacrificio sublime del ritual del chivo expiatorio, que orienta la violencia, que se está extendiendo a

³⁷ Son Laclau/Mouffe (2001) quienes describen el principio de mantener las diferencias como la práctica fundamental para constituir una sociedad democrática.

toda la sociedad, hacia un objetivo sustitutivo y puede de esta manera contrarrestarla (Girard 1972: 105-178 y 1986). El chivo tiene, por lo tanto, un carácter profundamente ambivalente, principio causante de la violencia, es impuro; principio causante de la pacificación y de la purificación, es puro y santo. En pocas palabras: don Regino, el ambivalente héroe revolucionario, representa el chivo expiatorio ideal.

En la secuencia del filme en la que don Regino intenta violar a Rosaura, cae después víctima de la violencia desatada por él mismo y finalmente el *lynchmob* asesina a sus partidarios Fernández y Magdaleno, lo que pone de manifiesto esa estructura de sacrificio. La cinematografía de Figueroa, refiriéndose nítidamente al modo expresivo de las litografías hechas por Leopoldo Méndez antepuestas al film, refuerza el carácter ambivalente de esa situación que, de un lado, es un acto de pura violencia y, de otro, un proceso de purificación y pacificación. Mientras las imágenes del film se constituyen por un definido contraste entre blanco y negro, se difuminan en esta secuencia continuamente los límites entre lo claro y lo oscuro. Como en las películas de Orson Welles o en el *film noir*, las imágenes —dominadas por las antorchas centelleantes— aparecen desgarradas entre zonas claras y oscuras que constantemente están transformándose una en otra, oscilando. No hay orientación posible en esta orgía de violencia purificadora.

En este contexto no parece sorprendente que el asesinato del tirano, la eliminación del parásito no sea suficiente para restablecer la legalidad. Para fundar una comunidad, fundar una nación se necesita una víctima voluntaria. Lo que Freud no sabía, Tito Livio sí lo sabe y, como tantos, utilizando su modelo de legitimación de poder democrático, nos explica el caso de Lucrecia³⁸. Solo el autosacrificio que Rosaura exige de su cuerpo débil puede consumir la fundación de la comunidad nacional; ella une la sociedad moderna y la comunidad indígena con el encargo que da a Felipe y al cura de ocuparse de su aún pequeña hija adoptiva.

El fin de la película reúne todas las diferencias que están inscritas en la sociedad posrevolucionaria, y construye un cuerpo nacional reconciliando el cuerpo masculino de la escritura de la ley —la carta y la lápida— y el femenino de la niña. A diferencia de los mitos de fundación tradicional, como los narran Freud, Girard o Tito Livio, la narración de Emilio Fernández, a pesar de sus elementos míticos, es una narración en la que se inscriben tendencias fundamentalmente modernas. Eso concierne particularmente al papel de la mujer, que en este film, en el contexto del melodrama mexicano, es sorprendentemente activo. En este sentido, Emilio Fernández no eligió mal escogiendo a María Félix. En la película, además, está liberada de su aura de *femme fatale*, presente en todas sus demás películas con un rol activo. Rosaura no cede, ni siquiera al

³⁸ Véanse Livius (1981), Lüdemann en Koschorke *et al.* (2007: 36-46) y Matthes (2000).

final, su papel activo. Es su acción la que libera Río Escondido del tirano, es su sacrificio el que procura un futuro a México.

Aun cuando al final solo quedan, como en Tito Livio, hombres, el médico, el cura y el presidente, es decir solo queda la letra de la ley, son obligados por el cuerpo femenino que no asume solamente un papel como superficie de inscripción, sino que sabe desplegar su potencial de acción por su propia iniciativa. Que esa iniciativa femenina —también en el contexto del milagro económico de los años cuarenta— solo sea posible refiriéndose a otra mitología tradicional, en ese caso solo posible si es efectuada por una madre³⁹, presentará una última prueba de los límites de una sociedad profundamente patriarcal⁴⁰.

No obstante hay que constatar que los filmes de Emilio Fernández están profundamente marcados por problemas de identidad, subjetividad y legitimidad moderna, tal como han sido elaborados por Giorgio Agamben con referencia a la obra de Carl Schmitt. Los melodramas de Emilio Fernández transcurren en un estado de excepción⁴¹, en el que la legalidad está suspendida, un estado más acá y más allá de la ley, un momento en el que la ley se instaura por un acto violento, actos violentos de los que el asesinato de don Regino solo representa el último en una larga serie de actos parecidos.

El mural de Diego Rivera en el Palacio Nacional elabora esta historia violenta del *nation building*, una historia marcada por los actos de violencia que preceden a cada representación, a cada unidad imaginada, a cada símbolo unificador, una historia de conflictos violentos entre Cortés y Moctezuma, Juárez y Maximiliano, Madero y Huerta, Obregón y Villa...

Este carácter originario de la violencia, ese hecho de que haya algo que precede a toda representación, exige, además, una nueva política de la imagen. El filme nos presenta muchas imágenes en las que se inscribe la muerte.

4. Política de la imagen

Ya desde el comienzo nos advierte el médico, profesor de Rosaura, articulando la estructura que caracterizará todo el film: “Parece mentira que tras una apariencia tan fuerte y maravillosa, puede esconderse la muerte, ¿verdad?”

³⁹ Se hace difícil explicarse por qué Tuñón, en su detallado estudio de la imagen de la mujer en el cine de Fernández, casi pasa por alto la figura central de la madre; véase, entre otros, Tuñón (1988: 143).

⁴⁰ Para el carácter patriarcal de la imagen de la mujer en el cine clásico, véase Burton-Carvajal (1997).

⁴¹ Para el concepto del estado de excepción, véase Agamben (2003). Para la relación entre melodrama y estado de excepción revolucionario, véase otra vez Brooks (1995: 1-23).

(15:35-15:40). Lo que parece simplemente ser la clásica oposición barroca entre el engaño y el desengaño resulta ser una diferencia más profunda: la oposición entre la vida y la muerte. La muerte, según Claudio Lomnitz (2005) el verdadero símbolo nacional de México, representa la última verdad de cada vida. Ya Eisenstein elaboró esa dialéctica carnavalesca inherente al discurso mexicano de la muerte⁴². La muerte misma es la manifestación extrema de la transformación; ella marca el punto de revolución que rinde y somete al cambio todo lo que es.

En este sentido, procede también Emilio Fernández, deconstruyendo la oposición entre vida y muerte, salud y enfermedad, fuerza y debilidad. Lo que parece fuerte es la muerte, como la violencia mortífera que desata don Regino y que a él mismo le costará la vida. Lo que es débil es también fuerte, la fuerza que finalmente romperá el poder de la muerte y fundará una cultura saludable. Lo que está oculto, detrás de una apariencia de fuerza que no es nada sino debilidad, lo que está oculto en la debilidad es el poder vivificador del agua: del río escondido.

En este contexto en el que lo que se ve no es lo que es y viceversa, será evidente que las imágenes del film no pueden ser leídas de forma simple. Cada imagen puede ser otra de lo que muestra. En las imágenes de Fernández y Figueroa están inscritas las ambivalencias, las tendencias múltiples que caracterizan la realidad mexicana.

Desde el comienzo, no cabe duda de que Fernández y Figueroa ven su tarea en el contexto de una política de la imagen de carácter nacional. No cabe duda de que ven en el cine el potencial para desempeñar un papel importante, e incluso decisivo; pues el medio cine puede integrar todas tecnologías de las imágenes precedentes. Fernández y Figueroa evocan al comienzo del film todos esos predecesores: el retrato, la fotografía, la litografía y los murales, así como la arquitectura.

Un carácter común de todas esas formas de arte consiste en la popularidad y la decidida tendencia nacional que despliegan, además son casi todas productos de la modernidad, una modernidad de inspiración revolucionaria: ya sean los murales de Rivera, las litografías de Posada o las de Orozco, la fotografía de Paul Strand, Edward Weston y Tina Modotti, todas destacan por su carácter experimental relacionándolas con formas populares del arte.

Fernández y Figueroa se inscriben en esta corriente y quieren sobrepasarla. El cine puede más, puede poner esas tecnologías estáticas en movimiento, producir imágenes-movimiento en el sentido de Deleuze. Esa capacidad de poner una imagen en movimiento implica, según la teoría de Deleuze, una cierta organización de percepción, afecto y acción (Deleuze 1983). Para describir esos

⁴² Véase Karetnikova (1991: 19 ss.) y el texto breve de Eisenstein “Day of the Dead” (ibíd. 178): “This is Mexican defiance of death, an affirmation of the vitality of life”.

modos de organizar las imágenes-movimiento, Deleuze recurre una y otra vez a Eisenstein y a John Ford y, como tercer elemento que trasciende las formas simples de construir la imagen cinematográfica, a Orson Welles. No es por casualidad que el intento de Fernández, Figueroa y Magdaleno de desarrollar un lenguaje filmico nacional, mexicano esté fuertemente marcado por esos tres directores: el concepto de Eisenstein del plano como célula de montaje, las narraciones de John Ford que hablan del nacimiento de una nación, del establecimiento de una ley, los *long-shots* de John Ford —como se encuentran también en la epopeya mexicana que es la película *Redes* (1936) de Paul Strand— que retratan el carácter universal, “abarcador” y orgánico del ambiente, reconciliando de esta manera las oposiciones entre el individuo y la sociedad, la naturaleza y la cultura, así como la profundidad de campo en la que destacan las imágenes de Gregg Toland, cuyo asistente fue Gabriel Figueroa, y los espacios vacíos que producen como un efecto de succión y que caracterizan el cine de Orson Welles.

Charles Ramírez Berg describió en un estudio fundamental los diversos aspectos del estilo de Fernández y Figueroa como mediación autónoma de esas tendencias heterogéneas (Ramírez Berg 1994). Distingue en general seis aspectos: una *mise-en-scène* orientada hacia la profundidad del espacio que organiza complejas relaciones e interacciones, *low-angle-shots* que bajan sensiblemente la línea del horizonte, una complicada técnica de encuadres, que producen interesantes contrastes entre las figuras y el fondo, resalta particularmente la configuración dialéctica del plano al estilo de Eisenstein o de Ford y la maniobra refinada de la perspectiva oblicua. En este contexto se hace visible el carácter anticolonial y decididamente nacional de esta práctica de apropiarse material heterogéneo que sigue caminos abiertos por la obra del pintor mexicano Dr. Atl (Gerardo Murillo) y sus experimentos con construcciones de perspectiva circular.

El potencial que contiene esta forma de apropiación puede verse si se compara la práctica de Figueroa con las teorías enunciadas por Deleuze con respecto a la imagen afectación, el tipo de imagen característico del melodrama. No es una casualidad que Figueroa dé prueba de toda su maestría en la zona de tránsito entre marco narrativo y lugar en el que ocurrirá la acción. Finalmente, después de haber enumerado las imágenes tradicionales, puede demostrar el potencial creador de imágenes del que dispone el cine.

Antes de llegar a Río Escondido, Rosaura tiene que emprender un largo viaje. El tren, la máquina emblemática de la modernización, la lleva evidentemente a Ciudad Juárez. Pero la última etapa a través del desierto del norte tiene que hacerla a pie.



Imagen 2.

Dirige su mirada hacia lo lejos; su figura, que a la vez funciona como encuadro en el plano, y el horizonte bajo permiten mirar detalladamente el tumultuoso cielo. El rostro de María Félix ya perdió toda la blandura del primer *close-up*. Figueroa y Fernández retiran aquí la calidad afectiva del rostro hacia el espacio. Ese espacio, empero, no es un espacio ordenado, que dispone de coordenadas geométricas estables ni de un carácter social. Se trata de un espacio intenso, un “espace quelconque” como Deleuze llama a esa forma de espacios abiertos (Deleuze 1983: 145-172). Fernández y Figueroa rompen aquí una tendencia del melodrama mexicano, que ocurre en espacios de un carácter socialmente bien definido, como el estereotipado Rancho Grande o los cabarets, para orientar la imaginación hacia la turbulencia de un recommienzo. El afecto ya no expresa una identidad o calidad cerrada, sino que encarna un potencial virtual⁴³. Aparecen los puros movimientos de las nubes, ocurre el cambio casi instantáneo entre zonas claras y zonas oscuras, se ve la transformación de la materia así como la transformación elemental de lo visual. El espacio del plano se transforma en un campo de experimentación visual casi fenomenológica en el que no cesa de transformarse la figura en fondo y viceversa. El espectador casi asiste al proceso en el que se crean formas que un instante después se disuelven de nuevo, en el que uno se hace visible para, el instante después, volverse otra vez invisible.

⁴³ Para el afecto como potencial virtual véase Massumi (1996).



Imagen 3.

La cámara muy baja ahora se dirige del cielo oscuro en toma panorámica hacia un hueco casi circular en las nubes. La turbulencia se orienta hacia arriba, hacia un recomienzo que a la vez es una ascensión. Son estructuras circulares como esa que caracterizan el régimen de imagen de Figueroa que, como explica Ramírez Berg, se refieren constantemente a construcciones diagonales que rompen con la perfección del círculo y reorientan la imagen hacia una nueva dirección, una diagonal como la ponen Fernández y Schoemann en el plano siguiente.



Imagen 4.

La línea cae hacia la izquierda, Rosaura está completamente extenuada, se desmayará. En el ángulo anterior a la izquierda se halla un cactus, no un maguey, como más tarde con ocasión del suicidio forzado de Merceditas, que puede desplegar su potencial simbólico preformado por Eisenstein y evocar otra vez la violencia que marca las relaciones sociales. El cactus dirige la línea del suelo hacia arriba, hacia el cielo y sus zonas claras; así, la diagonal que según Ramírez Berg se refiere a antagonismos sociales y étnicos es reconducida hacia el cielo, hacia la luz, hacia el recomienzo elemental. Es él el que puede almacenar 'agua' en medio del desierto, que puede sobrevivir bajo las más hostiles condiciones, un río escondido él también. Las imágenes de Figueroa y Fernández establecen una verdadera circulación de miradas afectivas, constituyendo de esta manera un medio ambiente que abarca a la persona.

Emilio Fernández sigue aquí el modelo de John Ford, cuyos filmes Deleuze no sin razón describe como los paradigmas de la narración clásica. Narran de forma más intensa lo que hacen, según Deleuze, todas las películas clásicas americanas: narrar el nacimiento de una nación como una historia natural (Deleuze 1983: 205), narrar la génesis de una civilización. La película clásica, aquella de Ford como esta de Emilio Fernández, se parece, por lo tanto, a un proceso metabólico, en el que las tendencias nocivas son eliminadas por las acciones del protagonista que, así, restablece la homeostasis entre el hombre y el medio ambiente que lo abarca y lo protege⁴⁴. Sin embargo, Deleuze pone otro acento, no quiere simplemente denunciar que Ford —o también Fernández— expresan procesos históricos por medio de procesos naturales, sugiriendo así que los procesos sociales siguen una necesidad natural.

Le interesa más bien que en el cine de Ford —o Emilio Fernández— la intensidad de los procesos atmosféricos y corporales forma un elemento constitutivo del modo de narrar. Las películas de Ford están estructuradas como el proceso de respiración, se contraen y se dilatan. Vistas con Deleuze las películas de Emilio Fernández son menos representaciones de mitos nacionales, ya sean mitos de la inocencia o mitos de una naturaleza originaria (Tuñón 1988), sino más bien procesos de circulación de instantes y signos intensivos⁴⁵. La nación no es algo dado, es algo que debe nacer en procesos complejos y quedará siempre un producto inestable que en cada momento puede disolverse.

A diferencia de Ford Emilio Fernández y su equipo insisten en los momentos caducos, en lo decrépito que está inscrito en esos procesos. No se puede pasar por alto que lo hacen utilizando una semántica tradicional que ve en la mujer el género débil. Los momentos activos de Rosaura están en relación estrecha con

⁴⁴ Para esta dimensión central de la biopolítica de Fernández, véase Tuñón (1995).

⁴⁵ Extrapolo los conceptos de Deleuze hacia conceptos que Clough desarrolló en su descripción de la función de la afectividad en procesos de génesis; véase Clough (2007).

los momentos en los que muestra su debilidad y su sufrimiento. La nación mexicana y el cuerpo femenino sufriente no pueden separarse.

Además, Emilio Fernández comparte con John Ford su predilección por los rituales, que en las películas de Ford expresan momentos intensos en los que se forma un colectivo afortunado. En tres momentos muy significativos del filme se ven largas representaciones de rituales. Pero en dos casos no logran instaurar un nuevo orden, articulan más bien la división de la sociedad —como en las exequias de Leonardo— o la destrucción que amenaza la sociedad por falta de agua potable. Los afectos que ponen en escena Fernández y Figueroa están relacionados con la muerte y la violencia, con lo que amenaza la subsistencia de la sociedad y, sin embargo, forma su otra cara.

Así, el filme no puede terminar con un símbolo positivo de lo nacional, sino que se cierra como ya empezó: con el monumento de un sacrificio de fundación. Hasta el final, el film insiste en la estructura inmunizante que incluye lo que debe excluir y no deja de confrontar al espectador con la violencia fundadora.

Lo que se reprochó varias veces a Emilio Fernández, que, por cierto, muestra a la población indígena, pero no le concede la libertad de actuar (Ramírez Berg 1997 y Dever 2003), repite solamente otra vez ese dilema: Siempre quedan elementos importantes de la nación fuera de la “imagined community” (Anderson 2000).

Las logradas películas de Emilio Fernández dejan al espectador con este residuo; pues la idea de México nunca será completa. En este sentido se puede ver en las películas de Fernández un momento que Deleuze descubrirá más allá del cine clásico, en los filmes de Glauber Rocha: el pueblo nacional que debe ser representado en las películas, por así decirlo, no existe: el pueblo mexicano es “un peuple qui manque” (Deleuze 1985: 285 ss.)⁴⁶.

La estructura afectiva del filme, además, está perpetuamente relacionada con algo real, pero indisponible, la otra cara de la falta del pueblo, un exceso que sobrepasa cada intento de representar la nación unida⁴⁷ y hace escindirse el afecto revolucionario sin remedio (Bhabha 1994), que de esta manera no puede lograr la identidad de una “qualité-puissance” (Deleuze 1983: 145-172). Lo revolucionario que se encarna en la política modernizadora del Partido de la Revolución Institucional (PRI) —un nombre que lleva desde 1946, desde la presidencia de Alemán— se ve confrontado irreconciliablemente con el turbulento poder de los ejércitos revolucionarios, encarnándose más claramente en

⁴⁶ No es preciso puntualizar que esos momentos en los que se intuye la falta de un pueblo son raros en el cine de Fernández y no forman, como en Rocha, una imposibilidad estructural que hace parecer intolerable la idea de una identidad nacional o revolucionaria.

⁴⁷ Slavoj Žižek no cesa de insistir en esta estructura que descubre particularmente en el cine de Hitchcock; véase Žižek (2002).

la persona de Pancho Villa. Emilio Fernández y su equipo no cesan de poner en escena esa inquietante duplicación del afecto revolucionario, que es a la vez la base de un orden futuro prometido y un movimiento violento que desestabiliza cualquier orden.

Se trata de una situación paradójica en la que está situado el cine cuyo potencial se basa en su capacidad de hacer circular los afectos en el espacio de las imágenes como con ocasión de la primera confrontación entre Rosaura y don Regino. Allí circulan los afectos en el interior y entre los planos de manera inquietante: el potencial vigoroso del caballo, que debe ser fijado en la fotografía, pero que despeña a don Regino, que se altera y, lleno de cólera, le hostiga, un acto violento que atemoriza a las mujeres y las ahuyenta; la compasión de Rosaura, que la hace intervenir, lo que aumenta la cólera de don Regino, que la pega y la arroja al suelo y finalmente fustiga al viejo que apela a los principios morales marcando su rostro. Es finalmente el momento en el que el afecto excesivo se hace visible, legible incluso. Pero está tan lejos de estar tranquilizado, despliega su potencial cuando Rosaura se levanta y en su rostro, en plena luz, y lo realiza actuando en contra del mal camino que emprendió la Revolución en la presidencia municipal de Río Escondido, hasta encontrar su muerte.



Imagen 5.

Enfocando los afectos, la intensidad y los reinicios, las películas de Fernández nos muestran lo que los mitos de fundación de los Estados modernos quieren ocultar. Nos muestran que cada representación de una identidad soberana tiene que avenirse a una *mimesis unto death*, que cada forma de autoridad se alimenta en un campo energético que las culturas premodernas conocen ser el

imperio de los espíritus y de los muertos⁴⁸. Michael Taussig explicó mediante la relación compleja que se establece entre magia, religión y política en un culto venezolano, que la autoridad estatal se basa, sobre todo, en la circulación continua de afectos (Taussig 1997). El éxito del cine de Emilio Fernández suministra una prueba más para esa tesis. La eficacia del cine de Emilio Fernández no resulta de su ideología conservadora, sino que procede de su enorme potencial de crear imágenes que hacen circular afectos, no solo en la pantalla, sino también entre la pantalla y los espectadores.

Bibliografía

- ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto R. (2003): *Buñuel and Mexico. The Crisis of National Cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- ADORNO, Theodor W./HORKHEIMER, Max (1971): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt: S. Fischer.
- AGAMBEN, Giorgio (2003): *Stato di eccezione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- AHMED, Sara (2004): *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- ANDERSON, Benedict (¹⁰2000 [1983]): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.
- AYALA BLANCO, Jorge (1985): *La aventura del cine mexicano*. México: Posada.
- BHABHA, Homi K. (1994): “Dissemination. Time, Narrative and the Margins of Modern Nation”. En: id.: *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, pp. 139-170.
- BLISS, Katherine E. (2006): “For the Health of the Nation. Gender and Cultural Politics of Social Hygiene in Revolutionary Mexico”. En: Vaughan, Mary Kay/Lewis, Stephen E. (eds.): *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham/London: Duke University Press, pp. 196-218.
- BROOKS, Peter (1994): “Melodrama, Body, Revolution”. En: Bratton, Jack/Cook, Jim/Gledhill, Christine (eds.): *Melodrama. Stage, Picture, Screen*. London: BFI Publishing, pp. 11-24.
- (1995): *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess*. New Haven/London: Yale University Press.
- BURTON-CARVAJAL, Julianne (1997): “Mexican Melodramas of Patriarchy. Specificity of a Transcultural Form”. En: Stock, Ann Marie (ed.): *Framing Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, pp. 186-234.
- CHION, Michel (1992): *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- CLINE, Howard F. (1962): *Mexico. Revolution to Evolution, 1940-1960*, London/New York/Toronto: Oxford University Press.

⁴⁸ Véase Taussig (1997: 78-80).

- CLOUGH, Patricia Ticineto (2007): "Introduction". En: *id./Halley, Jean* (eds.): *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham/London: Duke University Press, pp. 1-33.
- DELEUZE, Gilles (1981): *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris: Minuit.
- (1983): *Cinéma I. L'Image-mouvement*. Paris: Minuit.
- (1985): *Cinéma II. L'Image-temps*. Paris: Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1994): *Force de loi. Le "Fondement mystique de l'autorité"*. Paris: Galilée.
- DEVER, Susan (2003): *Celluloid Nationalism and Other Melodramas. From Post-Revolutionary Mexico to fin de siglo Mexamérica*. Albany: State University of New York Press.
- EISENSTEIN, Sergei (1977): "Dickens, Griffith, and the Film Today" [1944]. En: *id.: Film Form. Essays in Film Theory*. ed. Jay Leyda, San Diego/New York/London: Harcourt Brace, pp. 195-255.
- ESPOSITO, Roberto (2002): *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Torino: Einaudi.
- (2004): *Bíos. Biopolítica e filosofia*. Torino: Einaudi.
- FEIN, Seth (1999): "From Collaboration to Containment. Hollywood and the International Political Economy of Mexican Cinema after the Second World War". En: Hershfield, Joanne/Maciél, David R. (eds.): *Mexico's Cinema. A Century of Film and Filmmakers*. Lanham et al.: SR Books, pp. 123-163.
- (2001): "Myths of Cultural Imperialism and Nationalism in Golden Age Mexican Cinema". En: Joseph, Gilbert M./Rubenstein, Anne/Zolov, Eric (eds.): *Fragments of a Golden Age. The Politics of Culture in Mexico since 1940*. Durham: Duke University Press, pp. 159-198.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2005): "Zuschauen als Ansteckung". En: Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (eds.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: W. Fink, pp. 35-50.
- FRANCO, Jean (1989): "Oedipus Modernized". En: *id.: Plotting Women. Gender and Representation*. New York: Columbia University Press, pp. 147-174.
- FREUD, Sigmund ([1912-1913] 1974): *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. En: *id.: Fragen der Gesellschaft/ Ursprünge der Religion (Studienausgabe IX)*. Eds. A. Mitscherlich/A. Richards/J. Strachey. Frankfurt: Fischer, pp. 287-444.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1987): *Emilio Fernández (1904-1986)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- (1993): *Historia documental del cine mexicano 4 (1946-1948)*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara/Instituto Mexicano de Cinematografía.
- GIRARD, René (1972): *La violence et le sacré*. Paris: Hachette.
- ([1982] 1986): *Le bouc émissaire*. Paris: Le Livre de Poche.
- GLEDHILL, Christine (1987): "The Melodramatic Field: An Investigation". En: Gledhill, Christine (ed.): *Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publishing, pp. 5-39.
- GODARD, Jean-Luc ([1950] 1998): "Le cinéma politique". En: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 2 vols. ed. Alain Bergala. Paris: Cahiers du Cinéma, I, pp. 72-74.
- GÖRING, Michael (1986): *Melodrama heute: Die Adaptation melodramatischer Elemente und Strukturen im Werk von John Arden und Arden/d'Arcy*. Amsterdam: B. Grüner.
- HAYES, Joy Elizabeth (2006): "National Imaginings on the Air. Radio in Mexico, 1920-1940". En: Vaughan, Mary Kay/Lewis, Stephen E. (eds.): *The Eagle and the Virgin*.

Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940. Durham/London: Duke University Press, pp. 243-258.

HERSHFIELD, Joanne (1996): *Mexican Cinema/Mexican Woman 1940-1950*. Tucson: The University of Arizona Press.

— (2006): “Screening the Nation”. En: Vaughan, Mary Kay/Lewis, Stephen E. (eds.): *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham/London: Duke University Press, pp. 259-278.

KAPPELHOFF, Hermann (2004): *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin: Vorwerk 8.

— (2005): “Das Privattheater der Hysterikerin und die Szene der melodramatischen Heroine. Zur ‘psychischen Infektion’ des weinenden Publikums”. En: Schaub, Mirjam/Suthor, Nicola (eds.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: W. Fink, pp. 187-197.

KARETNIKOVA, Inga (en colaboración con Leon STEINMETZ) (1991): *Mexico According to Eisenstein*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

KNIGHT, Alan (1994): “Popular Culture and the Revolutionary State in Mexico, 1910-1940”. En: *The Hispanic American Historical Review*, 74.3, pp. 393-444.

— (2008): “Peasant and Caudillo in Revolutionary Mexico 1910-17”. En: Brading, D.A. (ed.): *Caudillo and Peasant in the Mexican Revolution*. Cambridge et al.: Cambridge University Press, pp. 17-58.

KOEBNER, Thomas (1999): “In Großaufnahme. Das unergründliche Gesicht, die vieldeutigen Blicke”. En: Hickethier, Knut/Eder, Jens (eds.): *Schauspielen und Montage. Schauspielkunst im Film: Zweites Symposium (1998)*. St. Augustin: Gardez, pp. 46-63.

KOSCHORKE, Albrecht/LÜDEMANN, Susanne/FRANK, Thomas/MATALA DE MAZZA, Ethel (2007): *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*. Frankfurt: S. Fischer.

LACLAU, Ernesto/MOUFFE, Chantal (2001): *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London/New York: Verso.

LEFORT, Claude (1986): “La question de la démocratie”. En: *id.: Essais sur le politique. XIX^e-XX^e siècles*. Paris: Seuil, pp. 17-32.

LEWIS, Stephen E. (2006): “The Nation, Education, and the ‘Indian Problem’ in Mexico, 1920-1940”. En: Vaughan, Mary Kay/Lewis, Stephen E. (eds.): *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham/London: Duke University Press, pp. 176-195.

LIVIVS, Titus (1981): *Ab Urbe Condita Liber I/Römische Geschichte 1. Buch* (Lateinisch/Deutsch). Ed. Robert Feger. Stuttgart: Ph. Reclam.

LOMNITZ, Claudio (2005): *Death and the Idea of Mexico*. New York: Zone Books.

LÓPEZ, Ana M. (1991): “The Melodrama in Latin America. Films, Telenovelas, and the Currency of a Popular Form”. En: Landy, Marcia (ed.): *Imitations of Life. A Reader on Film & Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 596-606.

— (1993): “Tears and Desire. Women Melodrama in the ‘Old’ Mexican Cinema”. En: King, John/López, Ana M., Alvarado, Manuel (eds.), *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*. London: BFI, pp. 147-163.

- MARTÍN-BARBERO, Jesús ([1987] 2010): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.
- (2002): “La ciudad que median los medios”. En: Moraña, Mabel (ed.): *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 19-35.
- MASSUMI, Brian (1996): “The Autonomy of Affect”. En: Patton, Paul (ed.): *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford/Cambridge: Blackwell, pp. 217-239.
- MATTHES, Melissa M. (2000): *The Rape of Lucretia and the Founding of Republics. Readings in Livy, Machiavelli, and Rousseau*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- MENKE, Bettine (1997): “Prosopopöia. Die Stimme des Textes - die Figur des ‘sprechenden Gesichts’”. En: Neumann, Gerhard (ed.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler, pp. 226-251.
- MONSIVÁIS, Carlos (1992): “Emilio Fernández, el Indio. Los sueños de la nación engendran símbolos”. En: *Intermedios*, 1, pp. 28-39.
- (1993): “Mexican Cinema. Of Myths and Demystifications”. En: King, John/López, Ana M., Alvarado, Manuel (eds.): *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*. London: BFI, pp. 139-146.
- (1995): “Mythologies”. En: Paranagua, Paulo Antonio (ed.): *Mexican Cinema*. London: BFI Publishing, pp. 117-127.
- MORA, Carl. J. (2012): *Mexican Cinema. Reflections of a Society, 1896-2004*. Jefferson: McFarland & Co.
- MRAZ, John (2009): *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*. Durham/London: Duke University Press.
- NIBLO, Stephen R. (1999): *Mexico in the 1940s: Modernity, Politics, and Corruption*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- NOBLE, Andrea (2001): “If looks could kill: image wars in *María Candelaria*”. En: *Screen*, 42.1, pp. 77-91.
- (2005): *Mexican National Cinema*. London: Routledge.
- O’MALLEY, Ilene V. (1986): *The Myth of the Revolution. Hero Cults and the Institutionalization of the Mexican State, 1920-1940*. New York/Westport/London: Greenwood Press.
- PARRA, Max (2005): *Writing Pancho Villa’s Revolution. Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- PICK, Zuzana M. (2010): *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the Archive*. Austin: University of Texas Press.
- PODALSKY, Laura (1993): “Disjointed Frames: Melodrama, Nationalism, and Representation in 1940s Mexico”. En: *Studies in Latin American Popular Culture*, 12, pp. 57-73.
- RAMÍREZ BERG, Charles (1994): “The Cinematic Invention of Mexico. The Poetics and Politics of the Fernández-Figueroa Style”. En: Noriega, Chon A./Ricci, Steven (eds.): *The Mexican Cinema Project*. Los Angeles: UCLA Film and Television Archive, pp. 13-24.
- (1997): “The Indian Question”. En: Martin, Michael T. (ed.): *New Latin American Cinema. Studies of National Cinemas (Volume II)*. Detroit: Wayne State University Press, pp. 76-93.

- ROCHFORD, Desmond (1993): *Mexican Muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros*. San Francisco: Chronicle Books.
- ROSANVALLON, Pierre (2002): *Le peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*. Paris: Gallimard.
- SCHAUB, Mirjam/SUTHOR, Nicola (2005): "Einleitung". En: íd. (eds.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: W. Fink, pp. 9-21.
- SCHMIDT, Johann N. (1986): *Ästhetik des Melodramas. Studien zu einem Genre des populären Theaters im England des 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: C. Winter.
- SHOHAT, Ella/STAM, Robert (1994): *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London/New York: Routledge.
- SPIVAK, Gayatri C. ([1988] 1994): "Can the Subaltern Speak?". En: Williams, Patrick/Chrisman, Laura (eds.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. New York: Columbia University Press, pp. 66-111.
- TAIBO, Paco Ignacio I ([1986] 1991): *El indio Fernández*. México: Planeta.
- TAUSSIG, Michael (1997): *The Magic of the State*. New York/London: Routledge.
- TIERNEY, Dolores (2008): *Emilio Fernández. Pictures in the Margins*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- TUÑÓN, Julia (1988a): *En su propio espejo (Entrevista con Emilio "El Indio" Fernández)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- (1988b): *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio "Indio" Fernández*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1993): "Between the Nation and Utopia: The Image of Mexico in the Films of Emilio 'Indio' Fernández". En: *Studies in Latin American Popular Culture*, 12, pp. 159-174.
- (1995): "Emilio Fernández: A Look Behind the Bars". En: Paranaguá, Paulo Antonio (ed.): *Mexican Cinema*. London: BFI, pp. 179-192.
- VAUGHAN, Mary Kay (1982): *The State, Education, and Social Class in Mexico 1880-1928*. De Kalb: Northern Illinois University Press.
- (2006): "Nationalizing the Countryside. Schools and Rural Communities in the 1930s". En: Vaughan, Mary Kay/Lewis, Stephen E. (eds.): *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham/London: Duke University Press, pp. 157-175.
- VAUGHAN, Mary Kay/LEWIS, Stephen E. (2006): "Introduction". En: íd. (eds.): *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham/London: Duke University Press, pp. 1-20.
- VELÁZQUEZ, Marco/VAUGHAN, Mary Kay (2006): "Mestizaje and Musical Nationalism in Mexico". En: Vaughan, Mary Kay/Lewis, Stephen E. (eds.): *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*. Durham/London: Duke University Press, pp. 95-118.
- ŽIŽEK, Slavoj et al. (2002): *Was Sie schon immer über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*. Frankfurt: Suhrkamp.
- ZUMBUSCH, Cornelia (2012): *Die Immunität der Klassik*. Frankfurt: Suhrkamp.