

Análisis del discurso de los elementos nacionalistas en las películas *Chicogrande* (2010) y *Ciudadano Buelna* (2013) de Felipe Cazals

Discourse analysis of the nationalist elements in the Felipe Cazals' movies *Chicogrande* (2010) and *Ciudadano Buelna* (2013)

Luis Gerardo Frías

Universidad Autónoma de Nuevo León

Orcid <https://orcid.org/0000-0002-9363-1543>

luis.friasgm@uanl.edu.mx

Resumen: El cine mexicano ha servido como herramienta propagandística desde sus inicios, sobretodo promoviendo el discurso nacionalista en películas de la revolución buscando recalcar un momento histórico de héroes y defensores de la patria. El objetivo principal de esta investigación es analizar los elementos nacionalistas encontrados en los textos cinematográficos de *Chicogrande* y *Ciudadano Buelna*, para identificar la forma en que se utiliza el discurso nacionalista. Por lo tanto se realizó el método del análisis cinematográfico propuesto por Aumont y Marie (1990), el cual nos indica que como se ha visto en los últimos años el cine de la Revolución tiende al revisionismo pues todo sucede alrededor del conflicto, la historia se sitúa en personajes que si bien no son los héroes icónicos son cercanos a ellos y un claro ejemplo del discurso nacionalista.

Palabras clave: Análisis del discurso, nacionalismo, revolución mexicana, cine mexicano, Felipe Cazals

Abstract: Mexican cinema has served as a propagandistic tool since its beginnings, above all promoting nationalist discourse in films of the Mexican revolution seeking to emphasize a historical moment of heroes and defenders of the homeland. The main objective of this research is to analyze the nationalist elements found in the cinematographic texts of *Chicogrande* and *Ciudadano Buelna*, to identify the way in which nationalist discourse is used. The method of film analysis proposed by Aumont and Marie (1990) was therefore carried out, which tells us that as has been seen in recent years the cinema of the Revolution tends to revisionism because everything happens around the conflict. The history is situated in characters that although they are not the iconic heroes are close to them and a clear example of the nationalist discourse.

Keywords: Discourse analysis, nationalism, Mexican revolution, Mexican cinema, Felipe Cazals

Fecha de recepción: 11/11/2021

Fecha de aprobación: 28/12/2021

Cómo citar este artículo: Frías, L.G. (2022). Análisis del discurso de los elementos nacionalistas en las películas *Chicogrande* (2010) y *Ciudadano Buelna* (2013) de Felipe Cazals. *Revista de Comunicación Política*, 3, e210305. <https://doi.org/10.29105/rcp3-5>

Introducción

El nacionalismo revolucionario fue el discurso empleado por el Estado mexicano desde el inicio de la Revolución de 1910 hasta la mitad del siglo XX, cuando este comenzó a agotarse y percibirse como demagogia. Dicha narrativa se basó en la preponderancia de los intereses del pueblo por encima de aquellos concernientes a las élites. Durante los mandatos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, artistas e intelectuales cercanos al pueblo se unieron al Estado para crear una identidad cultural que explicara y describiera las manifestaciones populares (Pérez Montfort, 1999). En este contexto es que el cine de la Revolución tuvo su mayor auge, a partir de la trilogía de Fernando de Fuentes en la década de 1930, pasando por los melodramas de Emilio Fernández de los 40s, hasta llegar a los proyectos espectaculares de Ismael Rodríguez en la siguiente década. Sin embargo, desde 1960 la representación de la Revolución ha ido en descenso, como también lo ha sido el discurso nacionalista revolucionario (Aviña, 2004). Desde la mencionada década hasta la del 2000, algunos ejemplos han destacado, con propuestas revisionistas o posmodernas. Al comenzar la década de 2010, en el marco del centenario de la Revolución, el gobierno federal encabezado por Felipe Calderón puso en marcha un proyecto cultural para el festejo y conmemoración del acontecimiento, fue entonces que se produjeron películas como *El Atentado* de Jorge Fons y *Chicogrande* de Felipe Cazals, autores consagrados de la década de 1970, quienes, con estos títulos, contribuyeron a una renovación en el imaginario sobre la Revolución (Wood, 2010).

Chicogrande es una película basada en un guion de Ricardo Garibay que Felipe Cazals había planeado 35 años antes de su estreno pero que no se pudo llevar a la producción sino hasta el 2010 (Belinchón, 2010). En dicha película se narra la historia de Chicogrande, un soldado villista al que Francisco Villa le encomienda la misión de conseguir un médico que pueda atender su pierna herida ya que se encuentra escondido en la sierra de Chihuahua de las tropas estadounidenses que están en su búsqueda como respuesta a la invasión villista de Columbus, Nuevo México. De acuerdo con Solórzano (2010), en esta película, Cazals retrata la historia de un revolucionario anónimo para quien la lealtad al caudillo estaba por encima de su propio sacrificio.

Tres años más tarde, en el período presidencial de Enrique Peña Nieto, Felipe Cazals estrenó *Ciudadano Buelna* (2013), película que escribió, dirigió y produjo con el apoyo de la Universidad Autónoma de Sinaloa y en la cual se narra la historia biográfica de Rafael Buelna, un joven general sinaloense que logró el reconocimiento de figuras como Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Lucio Blanco, Francisco Villa y Emiliano Zapata. Sin embargo, su historia en el contexto nacional quedó “marginad(a) por la historia oficial” (Solórzano, 2013)”.

Metodología

Esta investigación tiene como objetivo analizar los elementos nacionalistas presentes en los textos cinematográficos de *Chicogrande* y *Ciudadano Buelna*, para así llegar a describir la forma en que se emplea el discurso nacionalista tradicionalmente utilizado en el cine de la Revolución mexicana en dos producciones de la presente década. Para lograr el objetivo, se emplean los conceptos planteados por Anderson y Gellner, teóricos modernistas del estudio del nacionalismo que son ampliamente referenciados en los estudios sobre cine, nación y nacionalismo (Hjort y MacKenzie, 2000). De esta forma los discursos de las películas analizadas son percibidos desde un marco teórico que abarca conceptos del nacionalismo y que son aplicables entre las naciones occidentales.

El estudio sigue la metodología del análisis cinematográfico como lo describen Aumont y Marie (1990) para quienes este tipo de análisis retoma conceptos de otras disciplinas y puede construir sus propias técnicas para explicar el texto que se presenta a cuadro¹. Al final, este análisis producirá un “*texto* (análisis textual) que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico)” (Aumont y Marie, 1990, p. 18); para producir este texto o *metatexto* es necesaria la interpretación circunscrita en un marco lo más verificable posible con el fin de evitar interpretaciones arbitrarias. Por otro lado, los autores recomiendan realizar el análisis tomando un segmento representativo de la película, es decir una secuencia más o menos extensa que permita examinarla con precisión y detalle para llegar a establecer conclusiones que abarquen el cuerpo total de la película en cuestión.

Comunidades imaginadas: colectividad, identificación y sentimiento

Para Anderson (1993) la nación es una comunidad imaginada, tiene esta característica puesto que, a pesar de que es imposible que los miembros de una nación se conozcan entre ellos, en sus mentes existe una imagen de comunión entre todos. Para la creación de esta imagen mental se recurre a la identificación entre connacionales, ya sea a través de supuestos lazos familiares o por medio de un grupo social que está por encima de la división de clases. Esta creación imaginaria conlleva al surgimiento de sentimientos profundos como el compañerismo fraternal y en casos extremos, en los que

¹ En este caso en particular se emplean los conceptos de la teoría del nacionalismo cercana a la historia y se propone una técnica de cuestionario desprendido de la teoría expuesta, de tal forma que pueda ser aplicado sobre otras muestras.

es necesario proteger a la comunidad, el sacrificio de dar o quitar la vida. Es precisamente esta cualidad la que acerca al nacionalismo con la religión, de tal forma que los héroes que dan la vida por la nación son comparados con los mártires religiosos que sacrifican su vida en defensa de su ideología.

Considerando los argumentos de Anderson, surgen las siguientes preguntas: ¿en las secuencias analizadas hay alusiones a las colectividades? ¿Se utilizan términos como los *mexicanos*, *nosotros*, o alguno semejante que haga referencia a lazos de parentesco o de grupo social? ¿Algún personaje realiza actos heroicos en nombre de la nación o del grupo?

En cuanto a la alusión a los lazos de parentesco o de grupo social en *Chicogrande*, un ejemplo se encuentra en la escena de flashback (58:08-59:49) en la que Francisco Villa (Alejandro Calva) recibe la noticia por parte de Chicogrande (Damián Alcázar) de que perdieron a 90 hombres y con ello la invasión a Columbus, Villa le ordena que avise a un lugarteniente sobre el esperado contrataque estadounidense. Villa dice “es tiempo muchachitos, pa’ que los yanquis sepan a qué sabe *nuestra Revolución*. En consumiéndose la represalia *nos haremos un mejor conocimiento de nosotros*”. En esta línea, se realiza la distinción entre *ellos*, los yanquis, y *nosotros*, que, en el contexto del diálogo, se comprende que se trata de los villistas puesto que Chicogrande habla acerca de los soldados de su bando que murieron. Sería fácil ampliar la referencia hacia la colectividad nacional, *-nuestra Revolución*, la Revolución mexicana o la Revolución de los mexicanos- sin embargo, cabe resaltar que en el contexto histórico que expone la película, la Revolución se encontraba dividida al menos, en esa zona, entre carrancistas y villistas. Por lo tanto, hacen falta elementos para considerar que Villa se refiera a la imagen mental que tiene sobre los mexicanos al utilizar ese pronombre. El conocimiento que obtendrán es de carácter militar, los villistas, al contrastar su fuerza e inteligencia con la de las tropas estadounidenses, adquirirán nueva información que los orientará en sus futuras acciones militares.

El elemento de heroísmo, o el sacrificio de dar o quitar la vida en nombre de la nación o el grupo nacionalista, se encuentra presente en escenas en las que las fuerzas estadounidenses realizan torturas a presuntos miembros del ejército villista para obtener su confesión como en la escena que abarca del minuto 4:27 hasta el 5:57, en la que un joven herido es presionado por el látigo de un soldado estadounidense, y no responde a la pregunta insistente del oficial Fenton (Daniel Martínez) acerca del lugar en que se encuentra Villa. Puede ser que el joven no quiera compartir la información, lo que convertiría su acción en un acto heroico, o bien puede ser que el joven no tenga la información y esté sufriendo una injusta tortura. Una escena similar se encuentra desde el minuto 50:30 hasta el 52:40 en la que el oficial Fenton interroga a Chicogrande de la misma forma en que lo hizo con el joven de la escena anteriormente descrita, pero en este caso, Chicogrande confiesa saber en dónde se encuentra Villa, pero no está dispuesto a revelar el dato por lo que continúa su tortura de latigazos. En otra escena (1:07:04 – 1:10:59), Chicogrande y Guánzaras (Iván Rafael González) con visibles signos de tortura, son interrogados por el oficial Fenton y cuando Guánzaras parece que va a revelar la información, Chicogrande, quien prefiere el sacrificio de su compañero antes que la traición a la

causa, toma un rastrillo para hojas secas y lo encaja en Guánzaras, quien muere. Chicogrande recibe un balazo por parte del oficial Fenton. En estas tres escenas, el heroísmo se representa por el silencio que guardan los personajes ante la presión física a la que son sometidos, poniendo en riesgo su vida.

Chicogrande se convierte en héroe y en un mártir por su lealtad a Villa y a la causa. Luego de ser torturado y herido de bala, Chicogrande secuestra al Médico estadounidense (Juan Manuel Bernal) para cumplir su misión de curar la herida de Villa. Chicogrande conduce al médico y, ya sin vida, cabalga desviando la dirección de la tropa estadounidense aún empeñada en localizar a Villa.

En el caso de *Ciudadano Buelna*, luego de la ejecución de Madero y Pino Suárez y en medio de la usurpación de Huerta, (25:12- 26:39) Rafael Buelna presenta su plan para atacar Tepic ante Álvaro Obregón (Gustavo Sánchez Parra), quien no parece convencido ya que Buelna es seguido solamente por un asistente. En la siguiente escena, parte de la misma secuencia (26:40 – 28:38) Buelna reúne a un grupo de ancianos apáticos y débiles a los que intenta convencer para unirse a sus filas, en su discurso habla utiliza el pronombre *nosotros*:

si no hacemos algo por cambiar este país en el que vivimos, si no hacemos lo que Madero prometió y que por eso lo mataron. *Queremos* que sean verdad las promesas para los campesinos, ustedes deben de ser los dueños de estas tierras que hoy no les pertenecen. ¿Esta tierra es de ustedes o no es cierto? ¡Eso es lo que debe de ser! Por eso *estamos luchando*, para acabar con esta injusticia.

En este diálogo, Buelna hace la distinción entre *nosotros*, los revolucionarios, el grupo que lucha por los ideales de toda la nación, y *ustedes*, los campesinos sin tierras que deberían aliarse para derrotar al gobierno injusto. En esta escena se manifiesta una división entre los connacionales, entre los revolucionarios y el pueblo apático. La comunidad imaginada, el país, se encuentra fragmentado, o más bien parece que la imagen mental de comunidad nacional entre los campesinos no coincide con aquella que tienen los revolucionarios.

Por otro lado, esta escena ejemplifica el argumento de Anderson con respecto al sacrificio de dar o quitar la vida: Madero murió por la causa, es la figura del héroe que rescata Buelna en su discurso para lograr persuadir a los campesinos. Pero continúa con esta misma idea al decir “¿qué no entienden (...) que estamos *muriendo por ustedes?*” Ante ello los ancianos no responden, apenas se mueven por lo que Buelna se aleja frustrado. Sin embargo, tres niños se quitan el sombrero a su paso, pero Buelna les pide que se los vuelvan a poner, y dice “aquí no hay nadie de respeto”.

En un marco más general, Buelna se convierte en un mártir, pues tras levantarse contra Obregón, mientras cabalgaba desarmado por un terreno desierto del campo de Morelia, un joven soldado federal le dispara, poniendo fin a su vida. En esta escena (102:09-104:35), ambientada en 1924, Buelna observa previamente al niño escondido tras unas ramas secas quien le apunta con una metralleta, pero Buelna no hace nada por huir, ni siquiera por moverse, le da tiempo para que le dispare.

Lo anterior conlleva a intuir que Buelna se encontraba derrotado, ya no tenía razones para seguir luchando por la nación, la causa de la Revolución también había muerto para él.

Nacionalismo y modernidad: congruencia, sentimiento y adhesión

Para Gellner (2001), el nacionalismo trata acerca de un principio político que persigue la congruencia entre unidad nacional y política a partir de un sentimiento o de un movimiento. En cuanto al sentimiento nacionalista, se hace evidente a través del enojo o de satisfacción. El primero, el enojo, se presenta cuando se viola el principio político antes mencionado, ya sea por la exclusión de ciertos integrantes de una nación, por el rechazo de pertenecer a una nación, como sucede en ciertos Estados que no se identifican con la nación dominante, o por la aceptación de integrantes extranjeros, como podría ser, en un caso específico, la existencia de un gobernante externo a la nación. El segundo sentimiento, el de satisfacción, se puede observar cuando el principio político de unidad se alcanza a partir de mecanismos que protegen a sus miembros de las acciones que conllevan al enojo, aunque en su proceso se sacrifique la aceptación de ciertos grupos. En cuanto al nacionalismo como movimiento, éste se presenta como la práctica o la acción motivada por alguno de estos dos sentimientos.

Gellner menciona que, para la formación de las naciones, es necesario que exista voluntad, identificación, lealtad y solidaridad entre los individuos para adherirse a ellas. La adhesión surge por el deseo de pertenecer a un grupo con el que se cree compartir una cultura en común, comprendiendo que esta ilusión surge en la modernidad, a través del proceso de industrialización, bajo el cual se desarrollaron culturas centralizadas que utilizaron medios estandarizados de comunicación y educación, con lo cual se lograba crear una impresión de homogeneidad. No obstante, existen casos en que la formación y mantenimiento de naciones se da por procesos impositivos, en los cuales se emplea el miedo, la opresión o la violencia.

Ante los postulados de Gellner, se plantean siguientes preguntas: ¿de qué manera se manifiesta el sentimiento de satisfacción o de enojo ante la coherencia entre la unidad política y popular en las secuencias de las películas a analizarse? ¿existe una voluntad de adhesión al grupo nacional o por lo contrario la adhesión se logra a través de la imposición?

El sentimiento de enojo ante la incoherencia entre los intereses nacionales y la práctica política, propio del nacionalismo, se hace evidente en Chicogrande cuando el viejo Reséndez (Jorge Zárate), luego de dar información al oficial Fenton sobre el paradero de Villa, sin aceptar remuneración (20:45 - 24:10), es visitado por Chicogrande a quien le confiesa que está en desacuerdo con la Revolución tras la desaparición de sus tres nietos y por la situación precaria en la que se encuentra, y

recuerda que antes de la Revolución había trabajo, ganado y agricultura. Chicogrande intenta persuadirlo sobre la importancia de la guerra, pero el viejo Reséndez apela al sentimiento individual de perder a un hijo, y piensa que tal vez con la muerte de Villa sus nietos puedan regresar. Chicogrande termina la conversación y lo conduce a su ejecución (45:23 - .48:46). De esta forma, el viejo Reséndez representa el sentimiento de enojo ante el proyecto de nación que encabezan los revolucionarios: para el viejo Reséndez sus intereses personales, como ciudadano de una nación, están por encima de los sacrificios que el proyecto de la Revolución, la práctica política, le obliga a experimentar.

Otro caso similar se presenta cuando una anciana con un rosario entre las manos (Mary Paz Mata) (32:07 – 33:04), integrante de un grupo de personas que presencian la partida de los estadounidenses en su búsqueda por Villa, muestra su preocupación diciendo “nos quedamos sin quien vea por la gente decente. Se van y nos dejan a merced de los revoltosos, ¡Jesús nos ampare!”. En una escena similar (1:19:23 – 1:21:32) en la que un grupo de personas celebra el regreso de los carrancistas al mando del pueblo y la partida de los estadounidenses, la misma anciana dice: “ahora sí, ¡virgen santísima! Solos y desamparados, ¡iqué vergüenza!, ¡iqué país!, mire, la plebe” y continúa “cuándo, ¿cuándo volverán?” y después de que el Doctor Terán (Tenoch Huerta) critica a los estadounidenses, la anciana dice “nunca nos han quitado nadita. Lo otro, lo del otro lado, ¡no era nuestro!, puro cuento”. El sentimiento que expresa este personaje es de disgusto y de aparente miedo. La anciana está en contra del proyecto de nación de los revolucionarios e incluso está a favor de la ocupación extranjera pues considera que el país está poblado por gente despreciable (la plebe), distintos a la gente como ella (la gente decente). A través de estas dos escenas se puede observar una postura anti revolucionaria, conservadora o reaccionaria, por un lado, viejo Reséndez añora el pasado porfirista, por el otro, la anciana añora la ocupación de un Estado extranjero, pues la situación del país le parece lamentable.

En cuanto a la voluntad de adhesión, Chicogrande busca un médico que pueda curar la pierna herida de Villa, sin embargo, la misión involucra tanto una simpatía por la causa como un riesgo por su vida. El médico mexicano, el Doctor Terán rechaza la invitación de Chicogrande por temor a las represalias contra su familia, pero afirma que “su lado es mi propio lado, pero no puedo acompañarlo” (37:21 – 39:51). Chicogrande puede que comprenda las razones del médico, similares a las del viejo Reséndez, por lo que, en lugar de obligar al médico, le pregunta por los médicos que acompañan a la tropa estadounidense.

En otra escena, luego de que un grupo de personas ayudaran a Chicogrande a escapar con el Médico estadounidense para llevarlo con Villa, Chicogrande le cuenta la razón por la que se adhirió a la causa villista, que fue debido al apoyo recibido por Villa, quien repartió el dinero obtenido por el robo de unas vacas, pero los rurales les quitaron el dinero y los castigaron. Sin embargo, cuando Villa se convirtió en general, tomó venganza y acabó con los rurales. Como un gesto de reciprocidad, Chicogrande lleva a cabo la misión para la cual necesita la ayuda del médico. El médico presta su ayuda a Chicogrande e incluso hace un gesto de saludo militar al despedirse. De esta forma, el médico estadounidense se suma a la causa primero por imposición, bajo la amenaza del revólver de Chicogrande,

pero después como una forma de reconocimiento ante la valentía de los revolucionarios, ya que en una escena anterior (56:46 - 57:59) el médico confesaba no comprender “the blind mexican courage that can not be broken”. Cabe destacar el papel del grupo de personas que ayudan a Chicogrande, ya que representan la simpatía ante la causa villista y la voluntad de brindar su apoyo.

Buelna, mientras habla con sus compañeros estudiantes (4:00 - 5:16) expresa un sentimiento de enojo por la incongruencia entre unidad nacional y política, cuando anuncia que el rector confirma la postulación del candidato porfirista, mientras que ellos, los estudiantes no hacen nada al respecto. Al llegar el candidato porfirista, Buelna se abre paso entre sus compañeros para increparlo; le dice con rabia que el colegio “está cimentado sobre ideales juaristas, ideales que, por más de 30 años, ustedes han denigrado. Salga de aquí ¡Abajo la dictadura!” El grupo de estudiantes le aplaude. A pesar de que la autoridad presentada, el candidato porfirista, representa un asunto local, Buelna lo lleva hacia el plano nacional, al referirse a los 30 años en el poder de Díaz, al cual no respeta y acusa de imposición, de dictadura.

Buelna manifiesta su enojo ante la dictadura de Díaz que no representa los intereses populares, también muestra su descontento ante Obregón, como superior y luego como presidente. Durante su boda con Luisa (Marimar Vega) (55:03 – 56:54), Buelna recibe la noticia de que Obregón le ordena pasar a la retaguardia y cesa a Chumacero, político a quien Buelna designó como jefe político de Tepic, por lo que, llegada la noche, sorprende a Obregón, lo toma como prisionero y lo lleva al paredón. Obregón le dice “esto es insurrección Buelna” a lo que éste le contesta

no, no lo es, es mi deber, el deber de todo revolucionario ante la desfachatez de su comportamiento. Yo no soy el que lo va a fusilar, soy el brazo armado que rechaza lo que todos aborrecemos, el abuso de poder. Pasar por las armas a un traidor, no es insurrección, señor Obregón. Es lealtad a los principios que hemos jurado defender.

Pero la ejecución es impedida por la intervención de Lucio Blanco (Damián Alcázar), a quien Buelna respeta. Una vez que Obregón se convierte en presidente, cuando Buelna se encuentra retirado de la lucha militar (88:22 – 90:50) éste recibe en su casa al general Enrique Estrada (Iván Arana) a quien le comenta que Obregón ya eligió a Calles como su sucesor “volvemos a lo mismo, ‘yo digo, yo mando, yo pongo a quien se me da la gana’”. Estrada lo invita a levantarse contra Obregón apoyando a De la Huerta, Buelna dice que él ya no está con nadie, pero que se une a los planes de Estrada, más por costumbre que por hastío o enojo. En este par de escenas, se manifiesta el sentimiento de enojo por la incongruencia entre la política de Obregón y los intereses del proyecto de nación que Buelna persigue. Sin embargo, en la primera escena entran en juego motivos políticos personales por la decisión de Obregón de remover al político asignado por Buelna. En la segunda escena el enojo se manifiesta de forma menos personal y más como un ciudadano común y corriente que critica la forma en que Obregón ejerce el poder o que abusa de él.

El deseo de adherir integrantes a las filas revolucionarias se presenta en la secuencia previamente analizada, cuando Buelna intenta reclutar a un grupo de ancianos utilizando un discurso en el que resalta el sacrificio llevado a cabo por los revolucionarios, no obstante, no hay una respuesta por parte de los campesinos ancianos, no desean unirse al movimiento y no hay imposición por parte de Buelna. Sin embargo, en la siguiente escena (28:36 – 30:38) mientras Buelna y su asistente cabalgan por un camino de tierra, un grupo de hombres adultos desarmados sale de entre los matorrales y los siguen a pie; ni Buelna ni su asistente reaccionan ante ello. Instantes después se topan de frente con Vidal Soto (Mauricio Isaac) y “unos valedores”, Buelna exclama ¡Viva Madero! A lo que el resto del grupo contesta con la misma exclamación. De esta forma, Vidal Soto y sus hombres se adhieren de forma voluntaria a las filas de Buelna, unidos por un elemento cultural en común: la figura de Madero. Listos para tomar la plaza, Buelna requiere a diez hombres que sean “buenos para el tiro fijo” a lo que espontáneamente los hombres levantan su mano y dicen “yo mero”, Buelna responde con un “¡Viva Madero!” Una vez más, la figura del mártir se utiliza para la cohesión del grupo recién formado.

Resultados

Siguiendo la teoría de Anderson, para quien la nación es una comunidad que se imagina unificada por lazos de parentesco o de pertenencia a un grupo social mayor y que despierta sentimientos como la fraternidad y, en casos extremos, el sacrificio, se desprendieron dos elementos de análisis: la identificación con una colectividad nacional y el sacrificio como forma de defensa de la nación.

En el caso de la secuencia elegida de *Chicogrande*, las alusiones a los mexicanos como una colectividad homogénea son solo sugeridas ya que contrasta dos nacionalidades: la de los villistas como mexicanos y la de las tropas estadounidenses, sin embargo, predomina el carácter militar, el pronombre nosotros se utiliza para designar a los revolucionarios que siguen las órdenes de Villa, cuyo plan nacional no explicita. En el caso de la secuencia de *Ciudadano Buelna*, la colectividad nacional es representada por los revolucionarios quienes luchan por las causas emprendidas por Madero en favor de los campesinos, sin embargo, se hace evidente la división del país, en este caso entre revolucionarios, el pueblo y quienes cometen las injusticias. En ambos casos no existe una referencia a una unidad nacional, no se habla de *nosotros los mexicanos* sino de *nosotros los revolucionarios* quienes pueden ser representantes de un proyecto de nación como en *Ciudadano Buelna*, o bien solamente seguidores de un caudillo como en *Chicogrande*.

Acercas del elemento del sacrificio, en las escenas de tortura de *Chicogrande* los interrogados soportan el dolor físico antes de revelar información como un acto de valentía y heroísmo; cuando uno de ellos estuvo a punto de sucumbir, otro le da la muerte antes de que traicione la causa. Por otro lado, el personaje protagonista se convierte en un héroe o mártir cuando concentra sus últimas ener-

gías en cumplir con la misión que el caudillo le encomendó. En *Ciudadano Buelna* se utiliza el elemento del sacrificio como elemento persuasivo en el discurso que Buelna pronuncia frente al grupo de campesinos apáticos cuando se refiere a la figura de Madero como mártir y a la de los revolucionarios anónimos, sin embargo, el recurso no resulta efectivo entre sus oyentes. El protagonista, al igual que en *Chicogrande*, sacrifica su vida en una misión, aunque en este caso el matiz de heroísmo se ve opacado pues queda la impresión de encontrarse previamente derrotado, de luchar como forma de vida más que como persecución de algún ideal de nación.

Gellner sostiene que el nacionalismo es un principio político que persigue la congruencia entre unidad nacional y práctica política a partir del sentimiento de enojo o satisfacción. Para Gellner, las naciones se conforman por miembros que se adhieren a ellas de forma voluntaria, o bien por medio de la violencia. De esta teoría se desprende el elemento a analizar de sentimiento (de enojo o satisfacción) ante el proyecto actual de nación, así como el elemento de adhesión (voluntaria o impuesta).

En *Chicogrande* se encuentra el sentimiento de enojo manifestado por dos personas de la tercera edad quienes encuentran incongruente la práctica revolucionaria y la fragmentación social que conlleva. Incluso, uno de estos personajes se muestra a favor de la ocupación estadounidense pues la hace sentir con mayor seguridad. En cuanto a las escenas analizadas de *Ciudadano Buelna*, el protagonista muestra su enojo contra el gobierno tanto de Díaz como de Obregón contra quienes se levanta en armas, es decir que convierte el sentimiento en movimiento. En contraste, en *Chicogrande* se expresa un descontento por los revolucionarios como representantes de la práctica política mientras que en *Ciudadano Buelna* se expresa ante el gobierno federal.

Por último, el elemento de adhesión se presenta en *Chicogrande* de forma no impositiva, el médico mexicano tiene la opción de atender a Villa la cual rechaza y es respetado por Chicogrande. El médico estadounidense es secuestrado por Chicogrande en su desesperación y últimos momentos de vida, pero se adhiere a la causa de forma voluntaria cuando reconoce el valor y lealtad de los villistas. El protagonista expresa explícitamente que se adhirió de forma voluntaria al proyecto de Villa como agradecimiento por el apoyo que brindó a su comunidad. Cabe destacar el apoyo que el pueblo le brinda al protagonista para cumplir su misión, lo cual expresa la voluntad de adhesión popular al proyecto villista. En *Ciudadano Buelna* la adhesión tampoco se impone, los campesinos no se adhieren a pesar de los argumentos sentimentales de Buelna, en cambio, un grupo de hombres se adhieren voluntariamente a su causa y se unifican por medio del respeto a un mártir. Como puede observarse, en las escenas seleccionadas de *Chicogrande* el elemento de adhesión es más evidente y destacado que en *Ciudadano Buelna*, pues se pone énfasis en la voluntad y la valentía popular, mientras que en la segunda película la adhesión se persigue y se consigue por medio de la figura del mártir.

Conclusiones

La forma en que se emplean estos elementos del discurso nacionalista en las películas analizadas muestra que en el contexto representado no existía una imagen de nación homogénea y los símbolos de adhesión como la figura de Madero eran efectivos para un grupo nacional pero no para todos. Por el lado de los sentimientos, el del sacrificio y el de enojo o satisfacción, se presentan en ambas películas: los protagonistas de las dos muestras mueren por la causa, los dos están enojados o a disgusto con la práctica política nacional, Chicogrande en contra de las injusticias contra el pueblo y Buena contra el ejercicio del poder federal.

En estas dos películas, ejemplos de la producción de la última década del cine de la Revolución, Felipe Cazals hace uso de elementos del discurso nacionalista para rescatar las figuras de héroes anónimos que quedaron al margen de la historia oficial pero que de una u otra forma fueron cercanos a los principales caudillos. Como Aviña (2004) señala, en las últimas décadas los ejemplos más destacables del cine de la Revolución han sido obras que tienden al revisionismo del discurso oficial o bien al posmodernismo. En el caso de las películas analizadas, éstas tienden hacia el revisionismo pues se sitúan en la periferia del conflicto, entre la gente que no figura en los libros de historia para mostrar las incongruencias políticas de los gobiernos revolucionarios, el coraje y valentía de los combatientes, así como el desconcierto y la fragmentación del pueblo. Generando así una mayor empatía entre quien ve las películas y el discurso nacionalista, ya que se enfocan en los ciudadanos comunes, como ellos, y no en los héroes revolucionarios.

Referencias

- Anderson, B. (1990). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- Aviña, R. (2004). *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*. Océano.
- Belinchón, G. (18 de septiembre de 2010). 'Chicogrande', la última aventura del hombre leal a Pancho Villa. *El País*. https://elpais.com/diario/2010/09/18/cultura/1284760804_850215.html
- Gellner, E. (2001). *Naciones y nacionalismo*. Alianza Editorial.
- Hjort, M. y MacKenzie, S. (2000). Introduction en M. Hjort y S. MacKenzie (Eds.) *Cinema and Nation* (pp. 1-14). Routledge.
- Pérez Montfort, R. (1999). Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950). *Política y Cultura*, (12), 177-193.
- Solórzano, F. (30 de junio de 2010). Chicogrande, de Felipe Cazals. *Letras Libres*.
- Solórzano, F. (5 de abril de 2013). Ciudadano Buena, de Felipe Cazals. *Letras Libres*.
- Wood, D. (2010). Film and the mexican revolution. *Voices of Mexico*, 88, 58-63.