

Fronteras ideológicas en la película *El Bulto* de Gabriel Retes

KARINA LIZETH CHÁVEZ ROJAS*

ARTURO MORALES CAMPOS**

IN THE PRESENT WORK, WE WILL ANALYZE the filmic text *El Bulto* (1991), by Gabriel Retes. Our objective is to examine certain notional structures or semantic marks that allow us to debate about trajectories of meaning or ideological lines that refer to a stage of macrostructural ruptures with significant effect in the economic, political and social sphere in Mexico in the nineties. The film, of a socio-political nature, manages to be a narrative that transcribes the neoliberal project of the nation that was consolidated in 1994 with the Salinas government and the General Agreement on Tariffs and Trade (GATT). In addition, the film exposes the government repression exercised in what is known as the “Halconazo of Corpus Christi”, to control or eradicate the emerging left-wing social movements. Our theoretical-methodological support will be of a socio-semiotic nature, which will be complemented with the categories of semantic nuclei, ideological borders and hegemonic signs.

Keywords: *repression, mexican left, ideology, nationalism, neoliberalism.*

EN EL PRESENTE TRABAJO ANALIZAREMOS el texto fílmico *El Bulto* (1991), de Gabriel Retes. Nuestro objetivo consiste en examinar determinadas estructuras nocionales o marcas semánticas que nos permitan debatir en torno a trayectos de sentido o trazados ideológicos que refieren a una etapa de rupturas macroestructurales, con significativo efecto en el ámbito económico, político y social en México de los años noventa. La película, de corte sociopolítico, logra ser una narrativa que transcribe el proyecto neoliberal de nación que se consolidó en 1994 con el gobierno salinista y el Tratado de Libre Comercio (TLC). Además, expone la represión gubernamental ejercida en lo que se conoce como el “Halconazo de Corpus Christi”, para controlar o erradicar a los emergentes movimientos sociales de izquierda. Nuestro apoyo teórico-metodológico será de corte sociosemiótico, mismo que estará complementado con las categorías de núcleos semánticos, fronteras ideológicas y signos hegemónicos.

Palabras clave: *represión, izquierda mexicana, ideología, nacionalismo, neoliberalismo.*

* Becaria Conacyt del doctorado en Arte y Cultura, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Maestra en Enseñanza de la Historia, Instituto de Investigaciones Históricas, UMSNH.

** Profesor Investigador, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH). Doctor en Filosofía por la UMSNH.

Introducción

El cine mexicano cuenta con una vasta filmografía que aborda momentos cruciales de las transformaciones económicas y políticas del país, lo cual deja de manifiesto el papel de las funciones sociales y políticas de los textos cinematográficos. Una pequeña muestra de ello es el cine sociopolítico que debe su origen a los enfrentamientos que el gobierno tuvo con grupos sociales durante la segunda mitad del siglo XX. El más representativo de esos conflictos es la matanza de estudiantes realizada el 2 de octubre de 1968. De esta forma, nace el llamado cine militante o político y se consolida el cine independiente.¹ *El grito* (1968), de Leobardo López Aretche, marcó el comienzo de una sólida politización de la cinematografía, particularmente en el género documental, entre los que destacan: *Olimpiada en México* (A. Isaac, 1968) y *Crates* (A. Joskowicz, 1970). Al mismo tiempo y por influencia del cine francés y el Nuevo Cine Latinoamericano, se estimula el cine de autor encabezado por Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Rafael Castanedo, Jorge Fons, Alejandro Pelayo y Rafael Montero. A estos movimientos pertenece *El Bulto* (1991), de Gabriel Retes, que hemos escogido como objeto de estudio y que destaca por ser el primer filme que recrea el histórico “Jueves de Corpus” y la existencia del grupo paramilitar los Halcones.²

Cabe señalar que el propósito de nuestro análisis no es explorar el rol del director Gabriel Retes dentro del cine superochero; su activa militancia en la Cooperativa de Cine Marginal; lo referente a su desempeño como actor, productor y director; ni explorar aspectos que den cuenta de los procesos de producción, el elenco y el equipo técnico; o la recepción, crítica, nominaciones y premios de la película; tampoco el contexto de desincorporación del sector cinematográfico en el neoliberalismo, entre otros aspectos. Aclaramos lo anterior porque, de tomar en cuenta esas líneas de análisis, entraríamos en contradicción con la teoría que seguiremos.

En contrapartida y respondiendo a un enfoque sociosemiótico, delimitaremos el análisis textual en argumentar las formas en que el texto cinematográfico transcribe un contexto específico que responde a una determinada

época y bajo circunstancias económicas, sociopolíticas e ideológicas específicas. El abordar dichas circunstancias, en adición, nos permitirá reconocer una etapa de rupturas macroestructurales; en concreto, nos referimos a la transición del nacionalismo al neoliberalismo en México, lo cual significó el debilitamiento del sistema político tradicional con la supuesta intención de establecer un régimen más democrático y llevar a la posmodernidad al país. Ese proceso inició en la década de los ochenta y tuvo como uno de sus puntos más álgidos el gobierno salinista.

Para sustentar lo expuesto, estructuramos de la siguiente forma nuestro trabajo. En un primer momento, expondremos las bases teórico-metodológicas de las que partiremos. En el segundo, presentaremos parte de la diégesis del texto. En los apartados 3, 4 y 5, analizaremos algunas de las nociones centrales del filme –signos hegemónicos y núcleos semánticos– que nos permitan acceder a determinadas circunstancias sociohistóricas en las que surge dicho filme. Posteriormente, en los apartados 6 y 7, estableceremos una relación entre las nociones centrales analizadas en los apartados anteriores con las mencionadas circunstancias sociohistóricas del momento de la emergencia del texto cinematográfico, las cuales proveen de materia significativa y le dan sentido al texto.

1. Postulados teóricos

El cine, como cualquier otro objeto artístico, es un fenómeno que reproduce determinados rasgos ideológicos pertenecientes a las circunstancias sociohistóricas comunes al momento de su producción. Estos rasgos ideológicos se localizan dentro de varias estructuras textuales a manera de prácticas discursivas y no-discursivas insertas en la diégesis. Dicha relación estructural se lleva a cabo en forma de transcripción y no como un mero reflejo. De acuerdo con Edmond Cros, quien parte de Lucien Goldman (1985), esto es así porque intervienen dos factores cruciales: el sujeto transindividual y el no-consciente.

El sujeto transindividual es cada uno de los grupos por los que cruza (directa o indirectamente) un individuo durante su vida, ya sea en el seno familiar o los diversos espacios sociales como la escuela, grupos políticos o religiosos, etc. Se caracteriza por la producción y manifestación de ciertas prácticas sociales (discursivas y no-discursivas, con una determinada carga ideológica) que dejan huella en la conciencia individual de dicho individuo. Como resultado, “cada sujeto transindividual inscribe en su discurso los

¹ Previamente, en 1967 Paul Leduc, Rafael Castanedo, Alexis Grivas, Berta Navarro, Mariano Sánchez Ventura, Arturo Ripstein y Felipe Cazals, formaron el grupo Cine 70. Así mismo, Pedro F. Miret y Tomás Pérez Turrent crearon el grupo Cine Independiente.

² En 1972, el Grupo Contrainformación de jóvenes militantes y cineastas, realizó un año después el mediometraje *Junio 10. Testimonios y reflexiones*, el cual fue rodado clandestinamente y con materiales inéditos del ataque, pero no se proyectó en cines.

signos de su inserción espacial, social e histórica y, en consecuencia, genera una microsemiótica específica” (2011: 36). En sí, esa transmisión de aspectos culturales y la reproducción de prácticas discursivas y no-discursivas se da de manera no-consciente.

En cuanto al no-consciente se refiere, éste está relacionado con los sujetos transindividuales. Se trata de huellas mnémicas producidas por prácticas sociales, que van de lo colectivo a lo individual, y que pueden identificarse a través del lenguaje, la escritura o ciertos comportamientos e ideas que llevan implícitos valores morales, éticos o posturas con una carga ideológica provenientes del grupo (o conjunto de ellos) al que se pertenece o se ha pertenecido (Cros, 1986: 21-23). Cabe resaltar que el no-consciente no es una instancia rechazada o reprimida –como ocurre con el inconsciente–; más bien, es un proceso cultural que se pone de manifiesto dentro de algunos momentos de la vida. Es la reproducción de determinadas prácticas sociales que un sujeto realiza y de las cuales no tiene el suficiente conocimiento, a pesar de realizarlas adecuadamente. Un ejemplo puede ser la frase común “el Sol sale por el Este”. Si ponemos atención, dicha frase contiene una ideología geocéntrica que se opone, definitivamente, a una postura científica. De cualquier manera, funciona adecuadamente en varios contextos actuales.

Por lo explicado hasta ahora, es que tomamos como centro de nuestra investigación el texto y no otros aspectos como el autor o la recepción. Proponer el filme como un texto implica, en adición, considerarlo como una unidad de conocimiento cerrada y delimitada por sí misma, que tiene una estructura y una red de signos; bajo este marco, es un sistema que permite la producción de sentido y un documento testimonial, como hemos dicho, por su referencia a circunstancias sociohistóricas comunes al momento de su producción.

En cuanto a los núcleos semánticos que utilizaremos para dividir el recorrido semémico, éstos pueden ser una determinada zona de la estructura textual; por ejemplo, una escena o una secuencia en donde convergen signos de diversa naturaleza: signos hegemónicos, sintagmas fijos, intertextos y paratextos. Esa relación signica nos acercará a las connotaciones centrales que aparecen en el filme. Generalmente, un signo hegemónico –es decir, un signo con una carga semántica alta– después del análisis podrá pasar a ser una connotación central.

Finalmente, explicaremos la idea de frontera, la cual generalmente se define como un espacio físico o imaginario que divide a un país, un Estado o cualquier espacio físico. Esa existencia de un límite logra servirnos de base para que podamos establecer diferencias entre individuos, familias o

culturas; por ello, de acuerdo con Agier (2015), puede ser un lugar, una situación o un momento que ritualiza la relación con el otro, en donde existen, además, fronteras ideológicas y subjetivas como aspecto metafórico del concepto, pero que se materializan en las prácticas sociales. Como es evidente, dichas fronteras pueden conllevar a confrontaciones de carácter identitario, porque cada grupo social lleva a cuestras un conjunto de prácticas sociales que representan una postura ideológica; así, el traspasar los bordes que las distingue puede considerarse como una transgresión. Como podemos entender, toda frontera física remite a una o más fronteras ideológicas.

Estas fronteras ideológicas se pueden explicar de otra manera. Al respecto, Lotman arguye que los sistemas semióticos no funcionan de forma aislada o unívoca, su separación se ve condicionada por una necesidad heurística, por tanto, se sumergen en un “*continuum* semiótico” que esta ocupado por “formaciones semióticas de diversos tipos” y que se organizan en varios niveles. Este proceso lo explica mediante el modelo de la “semiosfera” (que explica a su vez el funcionamiento de una cultura determinada), el cual tiene un carácter abstracto y se distingue por su función delimitadora porque “está ligado a determinada homogeneidad e individualidad semióticas” (Lotman, 1996: 22-24). De ahí que existan esferas únicas de sentido y semiosferas particulares que tienen su propia identidad o su *yo* semiótico y, por lo tanto, responden a diversos grupos sociales y a las circunstancias sociohistóricas de las que emergieron. Esos grupos sociales pueden coincidir o no con los rasgos culturales que los distinguen: competencias lingüísticas, culturales o ideológicas. Las diferencias entre esos grupos sociales son las que consideramos como fronteras ideológicas.

2. La diégesis del filme

En este apartado, expondremos elementos estructurales del texto cinematográfico a través de un breve recorrido por la trama o diégesis. Lauro es un fotógrafo del periódico *Excelsior*, quien asiste a cubrir una marcha de estudiantes celebrada el 10 de junio de 1971 en la Ciudad de México; fecha religiosa conocida como “Jueves de Corpus”. Las acciones fueron reprimidas por el grupo paramilitar los “Halcones” –de ahí que sea reconocida como el “Halconazo de Corpus Christi”–. En medio de la trifulca, Lauro recibe en la cabeza un golpe de los agresores con una vara de bambú que lo confina a un coma por veinte años. Al despertar en 1991, se da cuenta de los cambios que han acaecido en el país y el mundo, sobre todo, los concernientes a los

ambientes social, económico y político. En el proceso de recuperación, se van acercando amigos y familiares con los cuales disiente porque se han incorporado al sistema burocrático. Ese dormir y ese despertar del protagonista dejan al descubierto su rechazo e inadaptabilidad a la nueva época, pero, principalmente, destacan la frontera ideológica que existe entre su forma de concebir la vida y la que impera, la cual profesa su círculo más íntimo. No obstante, después de un recorrido sinuoso y varios conflictos intrafamiliares, Lauro se sacrifica para adaptarse a su presente con el fin de no perder a la familia ni a los amigos.

3. Orden y transgresión

La diégesis del texto comienza con imágenes en blanco y negro. Todo esto es una analepsis modelizada o resemantizada (resignificada) del pasado que hace referencia a un suceso real, representado ficcionalmente dentro de la película. Como hemos mencionado, ese evento es el ataque de “Jueves de Corpus”. En primer plano, aparece un jefe policial que prepara a un grupo de Halcones, quienes contendrán a los manifestantes. En la escena, resaltan aspectos importantes como: el mando policial que alecciona e incita a los paramilitares a que ejerzan la violencia; los Halcones prestos para atacar con macanas, palos de bambú o armas de fuego en mano; los rasgos vestimentales que visualmente los distingue (pelo corto, camiseta blanca y una banda negra en el brazo). En la misma secuencia aparecen los estudiantes. Algunos se diferencian por vestir con camisa y otros con saco, además de llevar el pelo largo. En las pancartas que ondean, piden respeto a la autonomía universitaria, libertad a los presos políticos y rechazo a la reforma educativa. Como un murmullo, se escucha la consigna que corean: “El pueblo, unido, jamás será vencido”.

La disposición dicotómica de las tomas es sugestiva: la fuerza policial, por un lado y la lucha social, por el otro. La figura del jefe policial resalta en la primera: mientras camina de frente a la cámara, emite frases de exhorto con agresividad y determinismo: “no creen en la institución”, “no creen en México”, “son comunistas”. En el fondo, el tono de las consignas estudiantiles se escucha, poco a poco, con mayor fuerza. El jefe se dirige a un halcón y ordena: “vamos a darles una lección”; el paramilitar contesta: “¡Sí, señor!”. El comandante pregunta a todos: “¿está claro?”; la respuesta es unánime: “¡Sí, Señor!”. El oficial ordena: “rompan filas”. Un disparo como señal anuncia el ataque contra los jóvenes y, rápidamente, impera el caos porque los

Halcones logran separar la unión de los manifestantes. En medio de ese torbellino, se ve al protagonista, Lauro, que realiza su labor periodística. De pronto, recibe el golpe en la cabeza. Aparece en el suelo rodeado de otros cuerpos inertes de estudiantes.

En este primer recorrido, las sentencias del jefe policial son un claro código lingüístico que permite la división entre grupos sociales. De acuerdo con la época a la que se representa, la Guerra Fría, aparecen algunos semas comunes a la ideología occidental: el estigma comunista, el atentado a las instituciones y el supuesto antipatriotismo. Por su parte, las consignas de los estudiantes conforman una postura ideológica opuesta: la lucha y la unidad de las clases sociales no hegemónicas y la reforma institucional, la libertad de presos políticos, la democratización de los sindicatos y de la enseñanza. La violencia oficial rompe la frágil frontera entre ambos grupos. De alguna manera, ese rompimiento subraya la dicotomía orden/transgresión.

Para reforzar lo expuesto, nos apoyaremos en una marca discursiva que reconocemos como sintagma fijo³, muy utilizado en las luchas sociales. Nos referimos a la consigna: “El pueblo, unido, jamás será vencido”, que proviene de la canción de protesta *El pueblo unido jamás será vencido*. Esta composición se convirtió en un emblema internacional de lucha y resistencia. Surgió meses antes de que el presidente chileno Salvador Allende fuera derrocado en 1973 por el golpe militar.⁴ El sintagma remite a una lucha social ejercida por una colectividad, hasta cierto punto, homogénea, orientada hacia un mismo fin. La manifestación es una muestra de esa lucha. La postura oficial la considera como una transgresión que atenta el orden establecido y, en consecuencia, contra los intereses de una minoría privilegiada.

Desde aquí, podemos notar dos formaciones ideológicas y discursivas en disputa, presentes en la estructura o morfogénesis del filme, mismas que funcionan como condensadores nocionales de cada uno de los bandos. Por ello, este primer núcleo semántico expone las orientaciones ideológicas, políticas y sociales, ya sean hegemónicas o contrahegemónicas, que

³ Un sintagma fijo puede ser una frase o una oración coloquial, cuyo uso generalizado y por amplios espacios de tiempo, hace que no sufra variaciones significativas; como ejemplo tenemos un dicho.

⁴ En medio de dicha efervescencia política, la canción fue creada por el chileno Sergio Ortega en colaboración con el grupo musical folclórico Quilapayún, activos simpatizantes y defensores de Allende.

modelizarán el resto del texto. La mencionada dicotomía, como veremos, es uno de los principales signos hegemónicos.

4. El despertar de Lauro

Concluida la primera secuencia, se da paso a una segunda parte filmada a color; de esta manera se vincula el pasado (aspecto documental en blanco y negro) con el presente (modelización cinematográfica a color). La primera toma muestra a Lauro postrado en una cama de hospital. Debido a su estado vegetativo se le conoce como “el Bulto”, mote cosificador que le adjudican sus hijos. Las circunstancias económicas de la familia ocupan un lugar especial en la diégesis porque indican una decadencia económica. La entrada del modelo neoliberal ha provocado un cambio en las clases sociales. Esos familiares han pasado de pertenecer a una clase media a clase baja-alta. Esto va siendo evidente en algunos momentos.

Daniel –hijo de Lauro– le pregunta a su hermana: “¿te dio mi abuela el dinero para el pan y el café?”; ella contesta: “sí, contadito”. Por otro lado, Valeria, hermana del protagonista, le expone a Elena, su madre: “en este sexenio, el pinche gobierno está desapareciendo la clase media. Ahora resulta que somos clase baja-alta”. Su esposo Toño debe trabajar horas extra, no obstante, “el trabajo no se refleja en el dinero que trae [...] No nos alcanza para nada [...] Y, encima tú, me pides más y más dinero para mi hermano [Lauro]”. Al respecto, Elena contesta: “dímelo a mí, con nuestro presupuesto”. Aunado a ello, es claro que las tarifas del hospital están subiendo y los intereses bajan estrepitosamente.

Más adelante, las imágenes muestran el momento en que Lauro se recupera y, con la ayuda familiar, inicia su fortalecimiento físico. La ruptura generacional con sus hijos le resulta abrumadora; su edad mental es similar a la de ellos, empero, se enfrenta a un mundo que no reconoce ni acepta: el modelo económico neoliberal ha suplantado el antiguo ideario de compromiso social. Además, ante este hombre frágil y sin habla, comienzan a presentarse amigos de antaño, quienes intentan ponerlo al día de la metamorfosis nacional e internacional. Familiares y excompañeros de lucha justifican los cambios, otros los repudian, incluso algunos intentan conciliar el pasado y el presente con intenciones de argumentar a favor de su claudicación ideológica. Por ejemplo, un amigo explica los contrastes de esa nueva vida:

Como escribió José Emilio Pacheco, mano: “Ya somos todo lo que detestábamos hace veinte años” [...] Ahora, la lucha importante es por la democracia:

sin democracia, no hay futuro posible, ¡para nadie! [...] Pero seguiremos luchando, Lauro, los de siempre, los pocos que quedamos, no conocemos otra forma de vivir.

En cuanto a la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC) que celebró México con Canadá y Estados Unidos, también se percibe la disparidad de posiciones. Por un lado, la hermana de Lauro asienta: “con el Tratado de Libre Comercio nos va a ir de maravilla, Lauro [...] Los mexicanos vamos para arriba [...] Yo, por eso, ya aprendí a hablar inglés”. Otro amigo opina: “sobre el Tratado de Libre Comercio, nadie sabe nada de nada”. Otra amiga considera que “con eso del Libre Comercio, nos va a llevar patas de cabra”. Alguien más sentencia: “el mundo entero para los gringos, incluso los rusos”.

El encuentro con su mejor amigo, Alberto, significa el recuerdo de la manifestación y el recuento de los 20 años que Lauro permaneció “dormido”. Se trata de una combinación entre la lucha estudiantil, el canto animado de la consigna que hemos revisado y el camino mundial hacia el neoliberalismo. Lauro, ya habiendo recuperado el habla, resume su visión: “es como si hubiera despertado en otro mundo, Alberto”.

Paulatinamente, la diégesis muestra una división que separa a Lauro de su familia y algunos amigos, debido al marcado contraste ideológico (político y moral) entre ambas partes. Dicho contraste resemantiza la dicotomía que habíamos encontrado en las escenas iniciales, orden/transgresión, para pasar a otra; a saber: nuevo-orden/vieja-guardia. La postura radical de Lauro, en realidad, no transgrede el nuevo régimen mundial, sólo se limita a criticarlo desde una postura socialista desfasada. En todo caso, ese personaje es un factor de rompimiento.

El punto de quiebre se suscita cuando, en una reunión familiar, su cuñado le confiesa –con un gesto de orgullo– que tiene una bonita casa y tres coches; con un cambio de semblante indica: “Lauro, ahora creo en Dios”. Lauro pregunta con ironía: “¿y por eso te metiste a trabajar en el gobierno?” Toño contesta:

No había otra opción, aunque lo digas en ese tono, no lo estamos haciendo tan mal. Creo que es la única forma de que este país progrese. Además, otra cosa: Salinas, yo creo que es el mejor presidente que hemos tenido desde Cárdenas.

Lauro, molesto, critica fuertemente su posición burguesa. La discusión sube de tono y la reunión se rompe. De forma similar, las relaciones con su familia y amigos se tornan, cada vez, más tensas; de hecho, corre a sus hijos de su casa. En otro momento, rompe la relación con Adela, amiga de su hija. Su única compañía, ahora, es su madre.

A contrapelo, su contacto con la tecnología del momento (juegos de video, reproductores de música, computadoras, etc.), un cambio de apariencia, la ida a la discoteca y su relación con Adela (antes de su separación), ejercen un lento, pero seguro camino hacia la atracción y aceptación de ese nuevo mundo.

El cambio surge cuando decide empezar a caminar (apoyado en un par de muletas), abandonar la silla de ruedas y buscar trabajo como columnista en un periódico. Más adelante se reconcilia con su cuñado, acción que presenta un elemento altamente significativo. Toño cruza por un pasillo externo en la casa de Lauro, quien se encuentra en la sala. Ve a su cuñado por un gran ventanal y le habla. Le pide perdón, le expone sus proyectos y lo invita a tomar unas copas. Toño ingresa en la sala. El ventanal es un signo que representa la dicotomía que encontramos en este apartado, una gran frontera, el rompimiento o la separación. Una vez que surge la reconciliación, ese signo se desvanece. Posteriormente, recompone su relación con Adela.

Su primer artículo es una especie de confesión en la que explica su desconcierto por esa realidad en la que no cabe el pasado que guarda con nostalgia y que nunca regresará, la incomprensión mutua entre sus hijos y él, etc.

Finalmente, asiste sorpresivamente a una fiesta en casa de sus hijos en señal de un nuevo comienzo. Aparece ya sin muletas, rasurado y rapado. Su cabello y barba largos, otrora signos de su rebeldía, ahora son signos ausentes que indican su inserción en el nuevo estado de cosas. El filme culmina con toda la familia (exesposa y su actual marido, su madre, sus hijos, Adela, su cuñado, hermana y sobrinos) reunida y cantando una canción con ritmo de rap, que reproduce algunos pasajes de los últimos momentos de esa vida conflictiva. La disolución de la segunda dicotomía (proveniente de la primera) en este apartado se dirige, como nuevo signo hegemónico, hacia la noción 'integración'.

5. El sacrificio de Lauro

El texto fílmico deja al descubierto la victimización de Lauro: el golpe que recibe en la cabeza y que lo deja postrado veinte años, el mote de "Bulto" que le imponen sus hijos y, finalmente, su sacrificio (una especie de traición

a sí mismo) para incorporarse a una nueva realidad. Lo anterior se refuerza con la portada de la película, la cual puede considerarse un paratexto.⁵ Su composición muestra, al centro, un reloj y, en su interior, se encuentra Lauro crucificado; tiene el cabello y la barba crecidos, cuelga de su cintura una sábana de hospital y su mirada denota dolor y sufrimiento: nos encontramos ante una deconstrucción de la figura crística y del famoso dibujo de Leonardo da Vinci, *Hombre de Vitruvio*.

Esa deconstrucción subraya, en gran parte, el conflicto entre las circunstancias sociopolíticas que cruza el protagonista: porta una camiseta con el emblema de la paz y su mano izquierda hace la señal de amor y paz. Estos dos signos son condensadores temporales y culturales, pues son distintivos del movimiento *hippie* surgido en la década de 1960. De igual manera, a un costado de Lauro –parte superior derecha–, se ven unos rascacielos y una carretera que lleva a ellos; ambos representan la posmodernidad y nos trasladan al presente de la diégesis. Como se puede apreciar, Lauro se halla atormentado entre dos tiempos: el pasado traducido como un mundo en donde puede luchar por sus ideales y conservar sus gustos, su forma de ser y de vivir, y el presente que lo excluye. Es "el hombre", el *ecce homo*, sacrificado.

La anterior noción se refuerza en una escena de la película. Lauro, ya dado de alta del hospital, es conducido a su casa. Su hijo lo sostiene entre sus brazos. Lauro lleva puesta aún la bata blanca distintiva del nosocomio. La madre lo recibe a la entrada con muestras de gran emoción. Esta composición visual es un intertexto que nos remite a *La Piedad* de Miguel Ángel. Los cambios estructurales que sufren los elementos de referencia (la crucifixión, el hombre de Leonardo y la escultura de Miguel Ángel) responden a la modelización que se da en el texto fílmico y que nos lleva a las connotaciones centrales o signos hegemónicos 'víctima' y 'sacrificio'; modelización que pasa por una larga resemantización y se representa mediante la serie de conflictos familiares en los que el centro de todo es, precisamente, Lauro.

Esto deja ver el mecanismo de traducción de la frontera entre las semiosferas, o los dos espacios socioculturales opuestos involucrados, en donde al final imperó un espacio ideológico dominante o hegemónico y, por tanto, el mundo exterior que lo representa. Por eso, Lauro concibe a ese

⁵ Llamamos elementos paratextuales a aquellos que no pertenecen a la trama textual principal. En un filme, algunos de ellos pueden ser: los créditos iniciales o finales, la portada y la música introductoria.

paquete ideológico diferente como un mundo nuevo, pero al que tendrá que irse incorporando, lo cual representa el sacrificio de separarse, en gran medida, de lo propio, de su identidad anterior. Esto cobra relevancia en las últimas escenas en las que Lauro acepta los cambios realizados durante su convalecencia. Él expresa: “ya entendí todo”. Con esto, podemos argumentar que la estructura genética del texto y su producción de sentido dejan ver que Lauro, como una parte representante del pasado nacional, funciona al principio, como un desestabilizador social que, en las últimas escenas, pasa a ser el factor determinante que traduce el presente sociohistórico, ahora como elemento estabilizador e integrador sociales.

Es decir, esa frontera se alza como un muro ideológico cuya labor es filtrar lo proveniente de otros lugares y otras visiones, ya sea a través de oposiciones, intercambios o acuerdos intersubjetivos. De acuerdo con Lotman, una frontera semiótica se entiende como “un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa” (Lotman, 1996: 25). Recordemos que los amigos y familiares de Lauro le dan información o aleccionamiento del mundo en el que despierta para que él traduzca todo ello; por eso, al final, la semiosfera a la que pertenece (su mismidad) se disipa. Al inicio, su espacio identitario es armónico, firme, organizado y estable; en cambio, el espacio de la otredad, o de “ellos”, es suelo hostil, desorganizado o inestable (Lotman, 1996: 25). La traducción, pues, logra la integración del factor desestabilizador.

6. Fronteras ideológicas

Cabe recordar que, en el apartado teórico, referimos que los textos fílmicos no se pueden considerar como neutrales, al ser productos culturales que evidencian ideologías dominantes o no dominantes presentes al momento de su producción. Por tanto, importa ampliar la explicación de las divergencias políticas (fronteras ideológicas) que explican el conflicto entre el Estado y los movimientos estudiantiles que dieron origen al “Halconazo”, así como el cambio identitario de lo que se concebía como ‘pueblo’ y del sistema político mexicano que, en términos de Lotman (1996: 22-24), dejan ver dos semiosferas a las que las distingue su perfil delimitado, debido a que “está ligado a determinada homogeneidad e individualidad semiótica”.

Iniciaremos definiendo los rasgos identitarios del movimiento estudiantil –el cual nació en el marco de la matanza del 2 de octubre de 1968–, cuya fuerza política estaba conformada por la Juventud Comunista de México

(JCM), La Liga Comunista Espartaco (LCE), el Partido Obrero Revolucionario Trotskista (PORT), La Liga Obrera Marxista (LOM), así como por los grupos estudiantiles Miguel Hernández de la Facultad de Filosofía y Letras y el Juan N. Loyola de la Escuela Nacional de Economía. Además de contar con el apoyo de la Comisión Coordinadora de Comités de Lucha (COCO), integrada por diversos grupos partidarios de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Instituto Politécnico Nacional (IPN), la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, la Universidad Iberoamericana y la Escuela Nacional de Maestros. De ahí que dicho movimiento haya sido etiquetado como un grupo de izquierda y comunista. Lo anterior queda claro con el “Manifiesto 10 de junio” publicado días después de la marcha:

Los combatientes de junio de '71 somos los herederos de la lucha de los estudiantes politécnicos, normalistas, universitarios, de quienes pelearon por defender el derecho de nuestro pueblo a la enseñanza, de quienes se tiñeron de rojo al fundirse con las luchas del proletariado en 58-59, de quienes formaron la Brigada Emiliano Zapata para defender el poder proletario en la Heroica Cuba. Los luchadores de hoy somos los que inundamos de voces y puños las calles lluviosas julio-diciembre del 68 [...] junto a los militantes atrincherados en la prisión, [...] junto al pueblo que se ha levantado más de una vez con sus cananas cruzadas para arrojar a los poderosos al estiércol de la historia. (AHU, FPS, Vol, 16, exp. 65: 100a)

Aunado a esto, y si recordamos las pancartas de los estudiantes, en ellas piden la desaparición de las juntas de gobierno para asegurar la autonomía universitaria. Esta escena es una referencia directa a las demandas de los estudiantes de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) y que produjeron que el 25 noviembre de 1969 se otorgara su autonomía. También se logró que el Consejo Universitario tuviera participación en las decisiones de gobierno de la institución (AHU, FPS, Vol 16, exp. 65: 110a)⁶ y la designación como rector de Oliverio Tijerina Torres, quien tenía vínculos con los estudiantes.

Las divergencias del gobierno echeverrista con los grupos estudiantiles es más añeja. El destape de Luis Echeverría como candidato a la presidencia por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), fue una dosis de dinamita

⁶ En la página oficial de la UANL (www.uanl.mx) se reconoce como fecha de la autonomía el 6 de junio de 1971.

para que el movimiento estudiantil tuviera presencia nacional. Una muestra de esas diferencias es la negativa, por la parte estudiantil, de dejar entrar al candidato a las instalaciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y a la Universidad Autónoma de Sinaloa (AHU, FPS, Vol 16, exp. 65: 111^a, 111r). Además, en su toma de posesión como presidente, anunció una reforma educativa integral que no cumplió, porque, en enero de 1971, modificó el decreto que había otorgado la autonomía de la UANL y promulgó una nueva Ley Orgánica que brindaba toda la autoridad universitaria a la Asamblea Popular de Gobierno. Empero, en ella, apenas participaban tres estudiantes y tres profesores, los demás integrantes eran simpatizantes del partido oficial: dirigentes de sindicatos oficiales, representantes de la iniciativa privada, diputados del Congreso Local y propietarios de medios de comunicación (AHU, FPS, vol 17, exp. 70: 1a). Se trataba de un corporativismo del gobierno para controlar la universidad.

Otro detonante fue la marcha convocada por los jóvenes para repudiar la guerra de Vietnam en abril de 1971, la cual no logró su cometido porque la policía la impidió. La radicalización de la lucha se dio porque, el 5 de junio, el secretario de Educación Pública, Víctor Bravo Ahúja, por órdenes de Echeverría, viajó a Monterrey para destituir al gobernador Elizondo (gestor de la autonomía de la UANL) y para anunciar una nueva Ley Orgánica –símil de la ley Orgánica de la UNAM–, que le daba las atribuciones a la Junta de Gobierno para designar al rector, los directores de las escuelas y facultades. En respuesta, miembros de la COCO comenzaron a planear su apoyo al movimiento estudiantil neoleonés, que se materializó con la marcha del 10 de junio.

Ante esta posición subversiva, que nos remite a la dicotomía encontrada en el primer núcleo semántico (orden/transgresión), el Estado –como ya lo expusimos– actuó de manera inflexible, con el propósito de amedrentar a las luchas sociales, a través de la función violenta que cumplieron los Halcones. Cabe aclarar que dicho grupo paramilitar estaba integrado por jóvenes de zonas marginadas, militares en activo y desertores del ejército. Algunos de sus miembros fueron entrenados en Inglaterra, Francia, Estados Unidos y Japón; además, ese grupo fue adiestrado en la práctica del kendo –arte marcial japonés–, que se caracteriza por el uso de varas de bambú.

Lo anterior se debió a la sinergia de la política exterior, específicamente en su enfoque de seguridad nacional impulsado en toda América Latina por el gobierno estadounidense, producto de su liderazgo tras la Segunda Guerra Mundial y como parte central de la Guerra Fría. Este nuevo proyecto tuvo su apogeo entre las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, y cambió el

objetivo de las fuerzas armadas; éstas pasaron a salvaguardar la integridad de los Estados nacionales ante supuestos ataques del exterior, al rastreo de “enemigos” internos (organizaciones o movimientos políticos y sociales), así como gobiernos y fracciones religiosas simpatizantes del comunismo que pudieran atentar contra un nacionalismo desvirtuado o que buscaran desestabilizar al Estado, cambiarlo o cuestionarlo (Schmitt, 2001; Valdez, 1980).⁷

Dicha perspectiva se vio fortalecida en México, en gran medida, por el catolicismo decimonónico que consideró las luchas populares como una conspiración maliciosa que marchaba de lo masónico a lo liberal y, de ahí, al comunismo.⁸ Por eso, entre 1950 y 1960, los grupos de poder eclesiásticos emprendieron una campaña anticomunista a la cual se sumaron los sectores más conservadores y reaccionarios provenientes de las clase media y alta. Al respecto, resalta la frase: “cristianismo sí, comunismo no”.

De acuerdo con Pellicer (1972), ésta era una estrategia social-religiosa para apaciguar a los grupos políticos inconformes y evitar movilizaciones que pudieran frustrar inversiones privadas, sobre todo, provenientes de Estados Unidos. De ahí la necesidad de demostrar que el estado era capaz de apagar cualquier fuego que desencadenara un *impasse* nacional, además de sostener la tradicional imagen presidencial ambigua: como factor vinculante y benefactor social –por un lado– y como un poder vertical e inflexible, por el otro.

Para abordar en torno al cambio de noción de ‘pueblo’, vale la pena retomar la referencia que hace Alberto (amigo de Lauro) del sismo de 1985 para poner al tanto a Lauro, cuando orgulloso enuncia:

A pesar de que el ejército tenía todo acordonado, dizque para evitar el pillaje, al pueblo, digo al pueblo-pueblo, le valió madre: con cuchillos, con palas, con las manos fuimos a sacar gente de los escombros. ¿Te acuerdas de nuestra cantalita: “el pueblo unido, jamás será vencido”?

⁷ Existe una amplia filmografía respecto a este tema, en donde destacan: *The Trial of the Chicago 7* (Aaron Benjamin Sorkin, 2020); *Los ofendidos* (Marcela Zamora, 2016); *El año que mis padres se fueron de vacaciones* (Cao Hamburger, 2006); *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986); *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002); *Prisioneros desaparecidos* (Sergio Castilla, 1979); *La guerra de un solo hombre* (Sergio Toledo, 1991) y *Allende en su laberinto* (Miguel Littín, 2014).

⁸ El Frente Popular Anticomunista (FPA) creado en 1947 fue la primera organización anticomunista en México, la cual apoyó en 1967 el surgimiento de la Federación Mexicana Anticomunista de Occidente (FEMACO).

El gobierno fue muy criticado por su lenta y deficiente respuesta para atender la emergencia, por ello, para frenar el demérito de la imagen oficial y ante los ofrecimientos de ayuda internacional, el presidente de la Madrid declaró: “Estamos preparados para atender esta situación y no necesitamos recurrir a la ayuda externa. México tiene los suficientes recursos y, unidos pueblo y gobierno, saldremos adelante” (Poniatowska, 2005: 24). Además, en un mensaje televisado a la nación, la noche del 20 de septiembre, encumbró el papel de la armada nacional, el ejército, los cuerpos de policía, bomberos, socorristas, voluntarios y los medios de comunicación (Poniatowska, 2005). Sin embargo, puso mayor énfasis en la unidad del pueblo mexicano, expresión que tuvo eco con las proclamas y discursos de senadores, diputados, funcionarios públicos y políticos de diversos partidos que hicieron referencia al “pueblo de México” como el principal protagonista y receptor de la solidaridad.

Lo expuesto nos remite a un cambio sustancial en el concepto de ‘pueblo’ y la nueva función del sistema político nacional. Al respecto, es preciso explicar que las sucesivas devaluaciones del peso y la hiperinflación ya habían debilitado el proyecto nacionalista posrevolucionario. Sin embargo, la debacle del gobierno fue el hecho de verse rebasado por el desastre que provocó el sismo, además de poner en relieve la reciente visión neoliberal del Estado: el abandono de las víctimas al no brindarles apoyos por la incapacidad gubernamental de ubicar nuevos interlocutores (Lomnitz, 2001; Anderson, 2011). Esto forzó, pues, la participación solidaria que tuvo el pueblo y marcó prácticamente el nacimiento de la noción de “sociedad civil organizada” (Leal Martínez, 2014), que como nueva figura ciudadana, suple el concepto o idea de ‘pueblo’ como una colectividad nacional legítima, producto de la posrevolución y uno de los símbolos distintivos del nacionalismo (cuyo sentido queda de manifiesto al inicio del filme por las demandas de un grupo que se reconoce como parte del pueblo y que es representado por miembros de las clases sociales no hegemónicas). Ahora bien, a partir de ahí, la figura de ‘sociedad civil’ desplaza a la de ‘pueblo’ en los discursos institucionales; esa colectividad será concebida como una sociedad organizada de autogestión (poseedora de una moral incuestionable ya que actúa al margen de los aparatos del Estado y de la oligarquía empresarial) y como un proyecto político clave para entender la acción colectiva y la transición a la democracia (Arditti, 2004; Aibar, 2012; Olvera Rivera, 1999).

No olvidemos que la posmodernidad tiene ciertas razones materiales al surgir de una transformación radical en Occidente que, como generalidad

posindustrial, trae consigo el colapso de ciertas ideologías clásicas sobre la sociedad y el sujeto (Eagleton, 1997: 11-12, 44-46).

7. Cambio económico

En este apartado, comenzaremos señalando la transformación económica, producto de la firma del TLC, que va del nacionalismo al neoliberalismo; transformación que coadyuvaría a convertir a México en un país exportador de primera clase. Este proceso inició en 1974, cuando el secretario de Hacienda, José López Portillo (posterior presidente de la República), encabezó las negociaciones para el ingreso de México a la Organización Mundial del Comercio. Este nuevo rumbo tuvo como consecuencia que el nacionalismo de Estado se hiciera insostenible. En una extraña y controversial maniobra, a raíz de la necesidad de buscar el apoyo ciudadano a través de discursos y acciones institucionales, el presidente López Portillo, en su último informe de gobierno (1982), decretó la nacionalización de la banca en pro de un nacionalismo desgastado. Esta delicada acción no tuvo resultados efectivos en la sociedad.

Por otro lado, el mandatario Miguel de la Madrid consiguió superar muchas de las barreras comerciales existentes para atraer capital al país y crear una buena imagen de México como un “mercado emergente”. De igual manera, la privatización de empresas estatales fue un gran negocio para el gobierno y, mejor aún, para los empresarios privados⁹ porque, de acuerdo con la estrategia económica, eran la punta de lanza del progreso de la economía nacional en la competencia por los mercados globales (Córdova, 1995). Tan es así que, en 1993, el país entró al grupo mundial de élite conformado por los países que contaban con más multimillonarios, entre ellos: Estados Unidos, Japón y Alemania. No obstante, el sexenio salinista terminó con una enorme desigualdad social y una gran disminución de ingresos de gran parte de los gobernados. Sólo unos cuantos lograron rebasar sus intereses. Los mexicanos más pobres se duplicaron, haciendo más grande la brecha entre pobre y ricos. Para muestra, en 1993 existían más de 90 millones de mexicanos, de los cuales, casi la mitad era pobre o extremadamente pobre (Córdova, 1995).

⁹ Según datos divulgados por las centrales obreras oficiales, durante el sexenio (1982-1988) se habían cerrado más de mil industrias y quedaron desempleados 4 millones de trabajadores. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2000/01/04/heredero>

O bien, según datos de El Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL), en 1992 el porcentaje de pobreza patrimonial creció del 52.4% al 69% de la población total; además, un gran número de personas perdió su patrimonio en virtud de que las elevadas tasas de interés impidieron el pago de la deuda contraída, sobre todo de casas y automóviles. Así mismo, se reportó una disminución en el poder adquisitivo para cubrir gastos de alimentos, vestido, salud, educación y esparcimiento.¹⁰

La crisis también golpeó a pequeños y medianos empresarios, quienes habían realizado inversiones o adquirido deudas, confiados en la difundida prosperidad nacional. Esto se percibe en el filme, con la disminución de ese poder adquisitivo de la familia de Lauro, lo cual la llevó a un reajuste económico doméstico. En este sentido, ese fenómeno económico dentro de la película es una referencia al momento sociohistórico. Por otro lado, como bien se expone en el filme, después de 1991 el TLC se encontraba “en boca de todos”, pero pocos podían o sabían explicar en qué consistía; lo único que quedaba claro era que los neoliberales lo celebraban como un logro sin precedentes y los afines a los grupos de izquierda pronosticaban el fin del Estado de bienestar. Esto señala una época de transición no libre de conflictos.

El panorama de tensiones en el filme tiene, a su vez, relación con las circunstancias políticas de la época, puesto que el gobierno salinista neutralizó a quienes no aceptaban sus políticas o, en todo caso, los fue incorporando paulatinamente en instituciones públicas.¹¹ En este caso, se puede ver la complicidad y la culpa que hace mella en los amigos de Lauro por haber dejado atrás sus ideales.

En sentido contrario, la integración social formó parte del discurso salinista para forjar el espejismo de un México estable y presto para entrar comercialmente al primer mundo. Como ejemplo, tenemos el orgullo con el que Toño, el cuñado, le expresa a Lauro que no le ha ido tan mal porque tiene “una casa bonita y tres coches”. O bien, cuando dice: “aquí, la solución es

sálvese quien pueda”. El mismo Toño, ante la crítica de Lauro a su hijo, dice: “si Daniel quiere ser negociante, déjalo, por lo menos hará mucho dinero. Si tus hijos están muy claros en ese sentido [...] La realidad no les deja otra opción”. Lo anterior pone de relieve un cambio de modelo socioeconómico: la lucha por una mejor vida personal, el esfuerzo individual materialista y egoísta para acceder a la riqueza dejan atrás las luchas colectivas. El arribismo sustituye y a la vez subvierte, valores sociales. Ahora, con el proyecto neoliberal, se permiten los atropellos de unos contra otros.

No es baladí que en el filme Toño coloque en el mismo nivel de aceptación a Carlos Salinas de Gortari y a Lázaro Cárdenas del Río. Desde nuestra perspectiva, esa equiparación es la revelación de una falta de sentido político (despolitización) y de una visión histórica necesarias para la marcha del neoliberalismo. No existe algo que una a los dos ex presidentes, al contrario, existen aspectos ideológicos y acciones concretas que los contraponen. Por ejemplo, si por algo es recordado Cárdenas, es por la nacionalización de los ferrocarriles, la expropiación petrolera y de bienes de particulares en beneficio de ciertas clases menos favorecidas. Por su parte, Salinas forma parte de lo más gris de la historia nacional, por la venta y privatización del patrimonio nacional. Otro suceso a resaltar es que, durante el gobierno de Cárdenas se llevó a cabo la Reforma Agraria y la formalización legal de los ejidos, lo cual intentó favorecer a los sectores indígenas y campesinos. En contrapartida, dentro de las reformas constitucionales impulsadas por Salinas, resaltan las implementadas al artículo 27. Estas reformas han permitido que los ejidatarios vendan sus parcelas, mismas que fueron otorgadas por la legislación posrevolucionaria.

Comentario final

Lo primero que debemos sustentar es nuestra hipótesis, la misma que consiste en concebir la película *El Bulto* como una producción que evidencia o transcribe el parteaguas de una ruptura macroestructural con significativo efecto en los ámbitos económico, político y cultural de México. De esos sucesos, figuró la represión, la intolerancia del gobierno ante la crítica y la falta de canales de participación política. Esta última era una fuerte demanda hecha por los emergentes grupos políticos y la sociedad en general. Esta pugna se hizo muy evidente después del movimiento estudiantil de 1968, debido a que dicho suceso marcó el punto de ruptura de los existentes modelos hegemónicos y oficiales sobre la identidad nacional y las estructuras del

¹⁰ Para mayor información, disponible en: <https://www.coneval.org.mx/Medicion/Paginas/Evolucion-de-las-dimensiones-de-la-pobreza-1990-2010-.aspx>

¹¹ El gobierno obtuvo la empatía de algunos intelectuales, quienes, como expone Cosío Villegas (1974), lo apoyaron abiertamente y sin tapujos. Al respecto, sobresale la frase: “Echeverría o el fascismo” de Carlos Fuentes quien, además de Fernando Benítez, justificó su deferencia al presidente y dejó registro de la sumisión intelectual hacia el poder. En adición, para legitimar la política pública, Salinas de Gortari otorgó becas y estímulos para actores sociales y cineastas independientes.

poder. De igual manera, el “Halconazo” demostró que el Estado fue cierto al cerrar la posibilidad de negociar democráticamente con quienes tenía divergencias y fue un duro golpe que le permitió subyugar con violencia al “enemigo” interno y apagar sus luchas (según la doctrina estadounidense de la seguridad nacional).

Al mismo tiempo, el filme evidencia que las diversas fracciones de la izquierda mexicana rediseñaron su relación con el Estado, sobre todo, a consecuencia del movimiento estudiantil de 1971. Además de que el “Halconazo” fue un hito que reconfiguró la izquierda mexicana en grupos legales, semilegales y clandestinos, a los cuales se les llamó subversivos, marxistas, leninistas, comunistas y anarquistas. Aunado a eso, los grupos de izquierda se dividieron de acuerdo con su expresión político-partidaria: organizaciones urbano-populares, indígenas, obreras, campesinas, profesionistas, feministas, de diversidad sexual, empresariales, intelectuales y de grupos marginales. Por otro lado, están los radicales que inevitablemente se vieron mermados. Con esto, el Estado eliminó de tajo la posibilidad de que se conformara un grupo estudiantil igual de reactivo que el de 1968 y, principalmente, vigorizó el ya gastado y desvirtuado discurso nacionalista revolucionario. Resultó claro que, a partir del “Halconazo”, las manifestaciones fueron por un tiempo casi inexistentes y sus secuelas resultaron aleccionadoras; si bien, *a posteriori* –como se percibe en el filme– las posiciones políticas sufrieron una bifurcación: por un lado, destacan los moderados e intelectuales progresistas que, por si fuera poco, perdieron a parte de sus miembros porque fueron incorporados en el aparato gubernamental y, por el otro, los grupos radicales.

De igual manera, el texto fílmico es registro de la narrativa ideológica que justifica un nuevo nacionalismo comercial y promueve valores que transcriben el nuevo proyecto neoliberal de nación. A tal efecto, el TLC fue la herramienta que le abrió las puertas de la posmodernidad a México, por ello, el nudo argumental se centra en el nacimiento de México a un nuevo tiempo. Cabe destacar que *El Bulto* surgió como una película subversiva y de protesta; a través de nuestro recorrido analítico, entonces, pudimos resaltar los signos hegemónicos y dicotómicos que modelizaron una época específica de México y que, al final, confluyen en la dilución de las diferencias ideológicas hasta caer en o aceptar un discurso oficialista. Resaltamos, en este sentido, que es Lauro quien se sacrifica y renuncia parcialmente a sus ideales para integrarse a la sociedad en la que despertó. Ese discurso integracionista fue característico del sexenio de Carlos Salinas para dejar

ver a México como un país estable y unido, de cara a la firma del TLC. Por otro lado, la frontera ideológica delimitada por Lauro contra sus familiares y amigos, se desarrolla nocionalmente en la esfera de lo familiar, lo cual creemos representa metafóricamente a la nación mexicana y, como resulta evidente, funciona a la vez como una metonimia al tomar una parte por todo. Lauro, en este modelo ficcional, es la vieja guardia que se encuentra en decadencia y sin rumbo.

En conclusión, la película *El Bulto*, como producto cultural, se constituye como un instrumento para exponer la imposibilidad de una sociedad que corre hacia la despolitización, por eso a Lauro no le queda otro remedio que integrarse. Es representación de la opresión de una clase sobre otra (violencia simbólica) que refiere en consecuencia y según la expresión de Weber, a la “domesticación de los dominados” (Bourdieu, 2006: 69). Eso se materializa al proyectar un conjunto de signos que se objetiva en binarismos jerárquicos o dicotómicos, como lo vimos en esta aproximación a la película, y que contribuyen para la edificación de un ideal social en el que se resignifica la identidad nacional a partir de los intereses de las clases dominantes y para sostener el orden establecido por el Estado. En un nivel discursivo, no es otra cosa que una tramposa reconstrucción oficial del pasado, lo cual, siguiendo a Florescano (2005), ha sido una herramienta de dominación y un instrumento para constituir la identidad nacional. Creemos que el análisis de estas ambigüedades históricas transcritas en el texto fílmico no sólo nos ayuda a comprender la manera en que se ha utilizado la historia, para establecer y consolidar el consenso hegemónico, sino también sirve para descifrar las formas en las que a través de ciertos textos se modeliza y resemantiza la historia para convertirla en un marco de adscripción identitaria y en una estrategia de acción que la convierte en un instrumento ideologizante.



REFERENCIAS

Agier, M. (2015) *Borderlands: Towards an Anthropology of the Cosmopolitan Condition*. Cambridge: Polity Press, p. 208.

Aibar, J. (2012) "Exclusión y violencia disolvente en México: la reconstrucción populista de la Nación" en revista *Iconos*, número 17, 58, pp: 53-64.

Anderson, M. D. (2011) *Disaster Writing: The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*. Charlottesville: University of Virginia Press, p. 256.

Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México (AHU), Fondo Pablo Sandoval (FPS).

Arditti, B. (2004) "Trayectoria y potencial político de la idea de sociedad civil" en *Revista Mexicana de Sociología*, número 1, pp. 1-21.

Bourdieu, P. (2006) *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, p. 269.

Cosío Villegas, D. (1974) *El estilo personal de gobernar*. Ciudad de México: Editorial Joaquín Mortiz, p. 189.

Córdova, A. (1995) *La revolución en crisis. La aventura del maximato*. México: Cal y Arena, p. 549.

Cros, E. (2011). "Hacia una teoría sociocrítica del texto" en la revista *Sociocriticism* (Universidad de Granada), Vol. 26 (1 y 2), pp. 31-47.

_____ (1986) *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Editorial Credos, p. 206.

Eagleton, T. (2004) *Las ilusiones del posmodernismo*. Barcelona: Paidós, p. 206.

Florescano, E. (2005) *Imágenes de la patria*. México: Editorial Taurus, p. 487.

Gallegos, E. (2000) "Relatos del presidencialismo mexicano /II MMH, protagonista del desastre económico" en *La Jornada*. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2000/01/04/heredero> (consulta: 14/09/2021).

Gellener, E. (1994) *Encuentros con el nacionalismo*. Madrid: Alianza, p. 264.

Golmann, L. (1985) *El hombre y lo absoluto: el Dios oculto*. Barcelona España: Colección General, 2a edición, p. 212.

Hobsbawm, E. (1990) *Nations and Nationalism since 1780*. Cambridge: University Press, Cambridge, p. 191.

Kristeva, J (1967) *Sémiotique: Recherches pour une Sémanalyse*. París: Seuil, p. 384.

Lotman, I. M. (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra-Universitat de Valencia, p. 308.

Leal Martínez, A. (2014). "De pueblo a sociedad civil: el discurso político después del sismo de 1985" en *Revista Mexicana de Sociología*, 76 (3), pp: 441-469.

Lomnitz, C. (2001) "Modes of Mexican citizenship" en *Deep Mexico, Silent Mexico: An Anthropology of Nationalism*, compilado por Claudio Lomnitz. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp: 58-80.

Olvera, A. (1999) "Introducción" en *La sociedad civil: de la teoría a la realidad*, compilado por Alberto Olvera Rivera. México: El Colegio de México, pp: 11-25.

Poniatowska, E. (2005) *Nada, nadie. Las voces del temblor*. México: Era, p. 320.

Pellicer de Brody, O. (1972). *México y la Revolución Cubana*. México: El Colegio de México-Centro de Estudios Internacionales, p. 282.

Retes, G. (1991). *El Bulto* [DVD]. México: Cooperativa Río Mixcoac.

Schmitt, C. (2001) *Teólogo de la política*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 229.

Smith, A. D. (2001) *Nationalism: Theory, Ideology, History*. Cambridge: University of Cambridge, Polity Press, p. 192.

Valdez, Tapia, J. (1980) *La doctrina de seguridad nacional en el Cono Sur. El terrorismo de Estado*, México, Editorial Nueva Imagen, p. 283.