

# La representación de la festividad de Día de Muertos en el cine mexicano de la década de los ochenta

## *The Representation of the Festivity of the Day of the Death in Mexican Cinema of the 80's*

FLORA MORA AYMERICH

moayfl@gmail.com

Programa de Doctorado en Historia y Artes, Universidad de Granada

Recibido: 10 de septiembre de 2016 · Revisado: 10 de noviembre de 2016 · Aceptado: 28 de noviembre de 2016

### Resumen

En este artículo se analiza la influencia que tuvieron las políticas sobre identidad que adoptó el Estado mexicano con la intrusión de la festividad de *Halloween*, poniendo en valor la tradición de Día de Muertos durante la década de los ochenta en el medio cinematográfico. Se disertará sobre este tema a través del análisis de tres películas: *Bajo el Volcán*, *Calacán* y *Día de Difuntos* y de un cortometraje: *Por eso en Mixquic hay tantos perros*.

**Palabras clave:** cine mexicano; identidad; Día de Muertos; tradición; festividad; *Halloween*

**Identificadores:** *Bajo el Volcán*; *Por eso en Mixquic hay tantos perros*; *Calacán*; *Día de Difuntos* (Los hijos de la guayaba)

**Topónimos:** Estados Unidos; México

**Periodo:** 1980-1989

### Abstract

This article analyze the influence of identity politics that the State of Mexico adopted with the intrusion of *Halloween*, valuing the tradition of the Day of the Death in the decade of the 80's in the world of cinema. The discussion of this topic will be done through the analysis of three movies: *Under the Volcano*, *Calacán* and *Día de Difuntos* and a short film: *Por eso en Mixquic hay tantos perros*.

**Keywords:** Mexican cinema; identity; Day of the Death; tradition; festivity; *Halloween*

**Identifiers:** *Under the Volcano*; *Por eso en Mixquic hay tantos perros*; *Calacán*; *Día de Difuntos* (Los hijos de la guayaba)

**Place Names:** United States; Mexico

**Period:** 1980-1989

---

### CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

---

MORA AYMERICH, F. (2017). La representación de la festividad de Día de Muertos en el cine mexicano de la década de los ochenta. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 48: 173-187.

---

## Introducción

Octavio Paz decía que el mexicano no se escondía de la muerte, ni la olvidaba, que la tenía presente en lo cotidiano, “la frecuentaba, la burlaba, la acariciaba, dormía con ella, la festejaba, era uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente” (Paz, 1998: 22). Al igual que Paz una serie de intelectuales de inicios de los años cincuenta del siglo XX — entre ellos, Diego Rivera y Paul Westheim — apoyaron al romanticismo y mitificación de la representación de la muerte en el arte y la literatura (Lomnitz, 2006: 50).

La industria cinematográfica se nutrió de esta visión de los intelectuales para sus producciones que dieron como fruto, durante la década de 1945 a 1959, filmes como *El ahijado de la muerte* (1946), *La muerte enamorada* (1951), *El esqueleto de la señora Morales* (1959) y *Macario* (1959). Así pues, la muerte tuvo un papel importante durante las películas de esta década, que como decía Claudio Lomnitz (2006: 404):

Durante el periodo de 1940 a 1960, se domesticó y comercializó la imagería de la muerte. En el cine de la época dorada, el México revolucionario e indigenista proporcionaba un fondo de autenticidad y color a unas formas de humor más ligeras que eran aceptables para la gente de la ciudad igual que para los campesinos y, por lo tanto, podían erigirse como un ejemplo de la cultura nacional.

Sin embargo, fue en las décadas posteriores a 1960 cuando se despertó un nacionalismo y sentimientos antiestadounidenses con la adopción de la celebración del *Halloween*. Hasta este momento la festividad de Día de Muertos había sido ignorada por los estratos urbanos, pero con el auge del *Halloween*, afloraron estos sentimientos a favor de las tradiciones mexicanas (Lomnitz, 2006: 414).

La celebración del *Halloween* irrumpía en el imaginario de la cultura mexicana, para mezclarse con el Día de Muertos. Como comenta Brandes, pocos mexicanos vieron al *Halloween* como una amenaza a la cultura nacional, pero quienes así lo sintieron, fueron los representantes del Estado y de la Iglesia (Brandes, 2000: 16). Aparecía, entonces, una festividad politizada, turística e impulsada por el Estado para que adquiriera una identidad propia y clara de lo mexicano, para alejarse y desvincularse de lo estadounidense. Los altares, las ofrendas y los adornos en las tumbas de los panteones se convertían en elementos identitarios y diferenciadores. Así fue, como se desarrolló una nueva política sobre la identidad, consecuencia de esta competencia entre la festividad mexicana y *Halloween* (Lomnitz, 2006: 429)

La explicación de la aparición de películas en las que se pueden ver representaciones iconográficas de la festividad de Día de Muertos radica en esta nueva política sobre la identidad impulsada por el Estado mexicano. Esta celebración pasa a ser un icono más de la identidad nacional en México e incluso empieza a adquirir un papel protagonista dentro de las películas. La conmemoración se incorpora al imaginario que había acontecido en la normalización de la República postrevolucionaria “el nacionalismo potenciará la actualización y difusión de una imagen e identidad propias y claras de lo

mexicano, dando lugar a una serie de estereotipos que sintetizarán en esta intención”<sup>1</sup> (Díaz, 1996: 9).

A continuación se intentarán esbozar las características relativas a la identidad mexicana y a la festividad de Día de Muertos, así como la inclusión de las políticas del Estado a través de películas que han mostrado interés en plasmar esta tradición y el rechazo a la irrupción del *Halloween*, ya que le dan una especial relevancia a diferencia de otras producciones de esta década. Las películas elegidas para desarrollar el discurso argumentativo son: *Bajo el Volcán* (1984), *Calacán* (1985), *Día de Difuntos (o Hijos de la Guayaba)* (1988). El cortometraje de ficción *Por eso en Mixquic hay tantos perros* (1985) se ha incluido para resaltar la importancia del auge del cine independiente de entidades académicas y públicas en estos años, y de la visión indígena a la que se ha recurrido constantemente para explicar el Día de Muertos.

## Las producciones de los años 80

El contexto de producción de las películas se vio afectado por las consecuencias que tuvo el sexenio en el que el presidente López Portillo subía al poder. En 1977 se daba la dirección general de Radio, Televisión y Cinematografía a Margarita López Portillo, hermana del presidente (García Riera et al., 2008: 11). El cine independiente mexicano — producido en su mayoría por el CUEC y el CCC — empezó a crecer en importancia dentro de este sexenio en el que también se instauraba un nuevo género, el llamado de “ficheras” o “fronterizo” que bloqueó gran parte de la producción hasta finales de los años ochenta. Un bloqueo propiciado por las productoras privadas que prefirieron las realizaciones de películas de “ficheras” y de cine “fronterizo” a otro tipo de films que les resultaban menos rentables.

El cine de “ficheras” y las sexicomedias caracterizaron este periodo, donde la mayoría de estas producciones fueron de bajo presupuesto y de poca calidad. Estas reflejaban, “caricaturizaban y estereotipaban a las clases medias y bajas de la sociedad capitalina” (Klein, 2013: 93). Se jugaba con los recursos de la picaresca y el albur<sup>2</sup> junto con el erotismo de las vedets. En 1977 el cine “fronterizo” también estuvo al alza, contribuyendo al 75% de los ingresos del cine nacional ganando grandes adeptos entre el público mexicano y chicano (García Riera et al., 2008: 12).

En 1979 la mala gestión de Margarita López Portillo desembocó en el comienzo de la crisis cinematográfica nacional poniendo en riesgo a entidades como Conacine, Estudios Churubusco y el Centro de Capacitación Cinematográfica con una serie de detenciones y expulsiones de los mandatarios de dichos sectores. Con esta “embestida contra funcionarios cinematográficos, se obligó a nuevos relevos. De esta forma, Fran-

1 Marina Díaz López se refiere al fenómeno que supuso *Allá en el Rancho Grande*, en la que se creó un paradigma nacional. Por eso, con la creación de estos estereotipos, la festividad de Día de Muertos se sumará como uno más, reafirmando esta identidad de lo “mexicano”.

2 La definición de la RAE es la siguiente: “Juego de palabras de doble sentido”.

cisco Marín asumió la Dirección de Cinematografía. Benito Alazraki se puso al frente de Conacine con la promesa de no hacer más ‘cine extranjeroizante’” (García Riera et al., 2008: 18) adquiriendo el cine independiente — producido por el CUEC y el CCC — un ascenso, y demostrando que, a pesar de su precariedad — al no recibir subvenciones por parte del Estado — se iba manifestado su pujanza (García Riera et al., 2008: 20). Esa promesa de Benito Alazraki, de no hacer más ‘cine extranjeroizante’, daba pie a explicar el porqué de las producciones posteriores, ya que en la década de los años 80 volvieron a comparecer aquellos elementos representativos de México, entre ellos la festividad de Día de Muertos y su rechazo al *Halloween*.

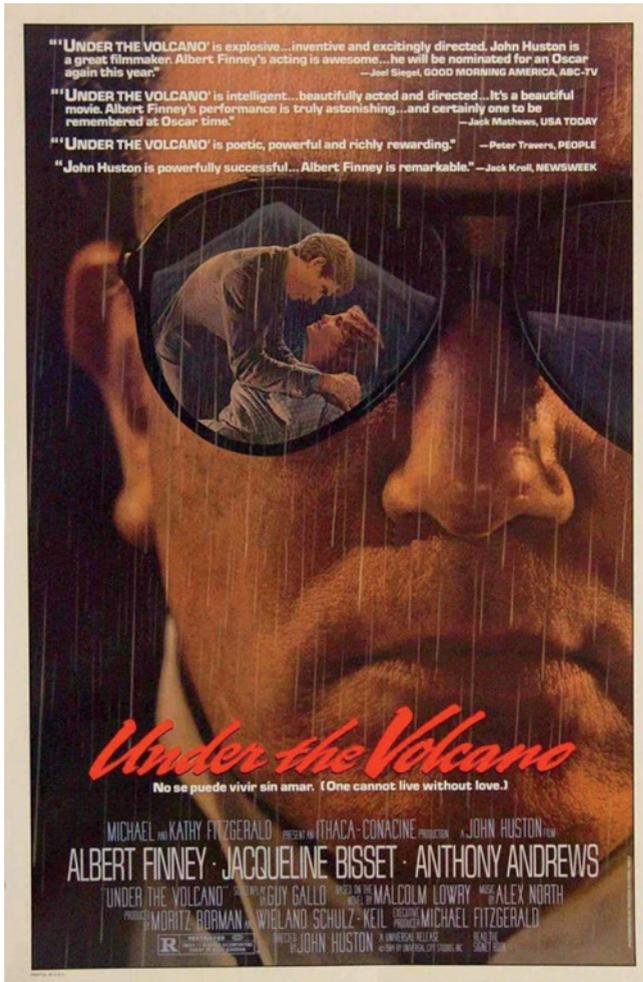
Al empezar la década de los años ochenta los problemas ocurridos en el medio fílmico durante gran parte de 1979 dejaron ver el trasfondo real. Las producciones con participación estatal se redujeron drásticamente a solo cinco largometrajes viendo que “el verdadero papel desempeñado por Margarita López Portillo y su equipo que consistió en reprivatizar la industria fílmica luego de que esa rama sufriera un proceso de virtual estatización a lo largo del sexenio encabezado por Luis Echevarría Álvarez” (García Riera et al., 2008: 213). A esta administración no le interesó apostar ni innovar en las creaciones cinematográficas, sino al contrario, dio el poder a los productores privados como Televisa (García Riera et al., 2008: 213). Esa política por lo tanto significaba “el regreso de la producción a la iniciativa privada y el inicio de la liquidación de las empresas estatales, al tiempo que se buscaba en el prestigio de realizadores extranjeros la reactivación del cine nacional, embarcando al Estado en costosas y fallidas coproducciones” (García Riera, 1998: 36).

Durante el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988) la crisis que había en el país se profundizó entrando en un período de inestabilidad económica, de fuerte migración hacia las zonas urbanas y hacia Estados Unidos, de desempleo y de crisis financiera. A pesar de esto, el cine se caracterizó por la creación de discursos relacionados con la construcción simbólica de la nación y la identidad nacional, que aunque no tuvo la importancia de las épocas anteriores (años treinta, cuarenta y cincuenta), iba recobrando fuerza. Este periodo de gobierno coincide con la creación de un cine chicano, relacionado con las migraciones y sus contextos sociales, que profundizaba sobre la cuestión de las fronteras nacionales, pero que a la vez desterritorializaban esas identidades (Schmidt-Welle y Wher, 2015: 10). Es cierto que durante este período hubo intentos por reactivar las producciones estatales; se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), que motivó el cambio de panorama que había acontecido durante el sexenio anterior, activando la realización de películas, mejorando la calidad y la diversidad temática aunque la iniciativa privada siguió explotando las temáticas anteriores (Obscura, 2015: 50).

El IMCINE que había estado supeditado a la RTC desde 1983, pasaba a ser coordinado por la nueva institución gubernamental creada en 1989 llamada Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Con el cambio de las políticas institucionales relacionadas con el cine, la producción cinematográfica mexicana se expandió tanto nacional como internacionalmente. El gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994)

rompía de esta manera la relación que había habido entre el cine y el gobierno, que ocasiona que la década de los ochenta sea una época de cambio. El país salía de una crisis tanto económica como estética, que había ahogado el medio cinematográfico, pero en el que se instauraba el llamado Nuevo Cine Mexicano que iría afincando sus características en la década de los noventa (Scmidt-Welle y Wher, 2015: 10).

## México visto desde el extranjero: *Bajo el Volcán*



1. © Compact Collection LTD. *Bajo el volcán* (1983). John Huston. 112 min. Drama, Color, México-EUA. FilmAffinity

El Estado apostó por las coproducciones extranjeras aunque esto significó el endeudamiento del medio cinematográfico mexicano. Con el cambio de sexenio, Margarita López Portillo dejaba el cargo y se desaconsejaban — debido a la crisis económica — las coproducciones costosas. En 1983 — bajo la dirección del cineasta Alberto Isaac — el

Instituto Nacional de Cinematografía aún dependía de RTC (García Riera, 1990: 84). A pesar de eso, ese mismo año, se produjo *Bajo el Volcán*<sup>3</sup>.

En el mismo año 1983, el primero de la administración de De la Madrid, se invirtieron unos cuatro millones de dólares en la realización de *Under the Volcano*, cinta coproducida por norteamericanos y por la empresa estatal Conacine, forzada a participar en ese gasto por compromisos previos. La película fue filmada en Yauhtepec (para simular la Cuernavaca de 1938) por John Huston, que cumplió así un viejo propósito: el de llevar al cine la novela autobiográfica en buena medida, que el inglés Malcolm Lowry empezó a escribir en México en 1936 a los 27 años de edad, que terminó en 1944 y que publicó en 1947, con una excelente acogida crítica. Ya en 1962, el actor norteamericano Zachary Scott había adquirido los derechos cinematográficos de la novela, que no pudo aprovechar; a su muerte, en 1965, esos derechos pasaron a manos de otros: los productores franceses Robert, Raymond y André Hakim, que querían filmar la película con Luis Buñuel como director. Después, se habló de que adaptarían la novela para el cine Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes, y de que la dirigirían Jules Dassin, Joseph Losey, Ken Russell o Jerzy Skolimowski. Quien más cerca estuvo de hacerlo, con los derechos del caso, fue el mexicano Paul Leduc. Mientras tanto, Kevin Burke dirigió en 1968 una adaptación *amateur*, estudiantil, de *Under de Volcano* para la universidad norteamericana de Satanford, Connecticut (García Riera, 1990: 84).

Lo anterior tuvo como consecuencia inmediata que la adaptación final de *Bajo el Volcán* fuera de John Huston.

Finalmente, *Under the Volcano* fue llevada al cine por dos personajes en quienes se quiso ver afinidades con Malcolm Lowry: el director John Huston, residente en Puerto Vallarta desde 1974 y tenido por buen conocedor de lo mexicano, y el joven adaptador Guy Gallo, de 28 años, descrito por Pete Hamill, en su extenso comentario sobre la filmación de la película publicado en la revista *American Film* (julio-agosto de 1984), como un buen bebedor de *whiskey*. Esta condición quizá propicia no sólo el entendimiento del *alter ego* de Lowry en la novela, el alcohólico Firmin, cónsul inglés en Cuernavaca, sino de México mismo, visto como un ámbito de irracionalidad sólo asequible a extranjeros de fuerte gacnate, pocos prejuicios y ánimo aventurero, abierto a lo extraño. De ahí que fueran incorporadas a la película imágenes de sabor surrealista, como la de una vieja indígena que juega dominó en una cantina con una gallina borracha, o la de un indio que carga a otro por la calle (García Riera, 1990: 84).

El film de John Huston (Fig.1) fue aplaudido por buena parte de la crítica extranjera, sobre todo la francesa e incluso por la crítica mexicana, a pesar de que la película ofrecía una visión hollywoodense de muchos de los elementos nacionales de identidad. Era una visión con “reflejos condicionados del colonialismo” (García Riera, 1990: 83, 84).

El argumento se centra en un pequeño pueblo, Quauhnahuac (Cuernavaca) durante el Día de Muertos —el 2 de noviembre— de 1938. Un excónsul inglés Geoffry Firmin sufre de alcoholismo acosado por el recuerdo de su exmujer que lo abandonó. Durante su estancia en México se reencuentra con ella, pero su comportamiento autodestructivo

3 a película estaba basada en una novela de Malcolm Lowry cuyo título original era *Under the Volcano*.

ya no tendrá vuelta atrás. Esta crisis existencial hará que Firmin esté entre la vida y la muerte. Emilio García Riera compartía la opinión de Fernando Celín<sup>4</sup> que describía así el personaje:

Tal como ha quedado la película, el Cónsul, no es un personaje trágico que elige conscientemente la muerte. Es un personaje patético que oscila entre la borrachera y el intento grotesco de dignidad. Detrás de esto no se siente su sed de absoluto, no hay idea de periplo, de un camino consciente hacia el infierno. “No, mis secretos son de la tumba y deben ser callados. Es así como me veo a mí mismo, como un gran explorador que, habiendo descubierto un extraordinario país, no puede regresar para dar al mundo su saber: porque el nombre de ese país es el infierno.” En *Bajo el volcán*, según Huston y compañía, esta idea no podía ser objetivada de manera más pobre: un sinarquista incoherente encarnado por Hugo Stiglitz, un siniestro Emilio Fernández y un enano tan grotesco como malvado, unas calaveras de azúcar, flores amarillas, velas en los panteones, músico y fiesta de muertos tal como los hubiera filmado Demetrio Bilbatúa. Y para confirmar todo esto una música aberrante de Alex North (música tipo “mariachi-pasodoble-y-olé” [...]) que resume lo que Hollywood concibe como “lo latino” y está perfectamente de acuerdo con los diálogos del tipo: *How is your* señora, amigo? *Good Morning*, señor Firmin, etcétera. ¿Qué así está en la novela? Sí, pero forma parte de un proceso interior y no de una imagen espacio temporal concreta (1990: 84).

Huston y Gallo quisieron reforzar el trasfondo histórico y enriquecer la cinta transformándola en una interpretación algo artificial y exagerada de lo que entendían como “lo mexicano” (García Riera, 1990: 85). Los iconos identitarios para situar la trama en México, se hicieron visibles durante toda la película.

Entre estos se encuentra la festividad de Día de Muertos, convirtiéndose en un nuevo componente nacional diferenciador. El Estado había marcado claramente la importancia de esta tradición tanto nacional como internacionalmente y eso se plasmaba en las películas tanto mexicanas como extranjeras. Es, justamente, en las décadas de los setenta y los ochenta, cuando el turismo masivo definía la celebración de ese día, convirtiéndose las locaciones de la celebración en lugares de gran aforo (Brandes, 2000:13). Se trataba de una fiesta con una gran “carga de sentimiento y colorido que atraía no solo a los del lugar, sino a numerosos turistas nacionales y extranjeros que se concentraban aquí para contemplar al evento” (Acuña, 2007: 5).

La primera imagen, ofrecida al espectador es el Popocatépetl<sup>5</sup>, muestra una de las peculiaridades geográficas del territorio mexicano. Así también aparece, en la secuencia posterior, la iglesia con el panteón decorado y las familias pasando la vigilia junto a las tumbas de sus seres queridos. En medio de estas familias, la cámara también plasma el turismo naciente de esta década de los ochenta y como claro ejemplo se ve al protagonista pasear por el cementerio. Las tumbas están decoradas con las velas, las flores de cempasúchitl, el copal, las calaveras de azúcar y el alcohol, recordando claramente a los

4 Fernando Celín (Tomás Pérez Turrent) en *El Semanario Cultural*, suplemento de *Novedades* (7 de abril de 1985).

5 Uno de los volcanes más importantes, junto con el Iztaccíhuatl, localizado en el centro de México entre los estados de Morelos, Puebla y México, el cual se puede divisar desde Cuernavaca, lugar donde se sitúa la historia.

objetos que se exhiben en las ofrendas<sup>6</sup>. En los planos subsiguientes se observa el mercado que las comunidades ponen afuera del cementerio para que los turistas, y también los autóctonos, compren el pan de muerto, calaveritas de azúcar, comida, entre otros *souvenirs* relacionados con la tradición. En la secuencia del mercado se muestran las figuras del Catrino y la Catrina, basados en las calaveras que dibujaba Guadalupe Posada<sup>7</sup>(Fig.2). De esta manera en el film se conforman aquellos componentes que se convierten en iconos representativos de la noche de Todos los Santos en México. Es a partir de esta década, a diferencia de la década de los cuarenta a los sesenta, que el Día de Muertos adquiriría un papel protagonista en el trasfondo social y cultural de las películas.



2. José Guadalupe Posada. *La calavera garbancera* (1913). Grabado con madera de hilo, 14,7 x 20,3 cm. Museo Guadalupe Posada, Aguascalientes, México

Otro detalle a tener en cuenta es la presencia del perro que acompaña al protagonista, ya que en la cosmovisión mexicana, durante el camino por el Mictlán, el perro Xoloitzcuintle era el que guiaba a los difuntos por los nueve niveles del inframundo (Matos 2013). Hay que añadir que a lo largo de la trama el director fue recurriendo a alusiones de la muerte: la canción de Richard Strauss *El día de las almas*; la mención del purgatorio en la obra de Don Juan Tenorio realizada en la feria del pueblo y en la reflexión del

6 Las ofrendas o altares servían para honrar a los antepasados de las familias y de la comunidad. Los altares contenían varios elementos relacionados con el difunto como su comida, bebida y objetos preferidos, pero también velas, copal, sal, agua, pan de muerto, etcétera con distintos significados. Véase en *La festividad de Todos Santos, Fieles Difuntos y su altar de muertos en México, patrimonio "intangibles" de la humanidad* de Elsa Malvido.

7 "Para Posada, los esqueletos eran un símbolo de igualdad y comunión (y eran subversivos por esa razón), pero en el período de crisis de los años ochenta fueron utilizados para dejar al descubierto la desigualdad" (Lomnitz, 2006: 425). José Guadalupe Posada fue uno de los grabadores más importantes de finales del siglo XIX en México, el cual se hizo famoso por la imagen de La Catrina (Lomnitz, 2006: 402).

personaje cuando habla del infierno: “He escogido el infierno, el infierno es mi hábitat natural”<sup>8</sup>.

Como dato de especial interés, esta producción trataba la presentación de dos vertientes representativas de la muerte: la relacionada con la festividad y alegría —como veían Octavio Paz y Diego Rivera y posteriormente el Estado y su política de una nueva creación de identidad relacionada con la muerte— y la muerte como hecho trágico y violento, que podemos ver en las grabaciones de Serguéi Eisenstein en *Death Day* en ¡Qué Viva México! Ambas producciones muestran esta visión que proviene del extranjero y en las que se puede ver una construcción de la identidad nacional mexicana diferente. Una visión desde el exterior, que compartía esta fascinación por la cultura mexicana.

### La mitad de la década: *Por eso en Mixquic hay tanto perros y Calacán*

En 1985 la realización cinematográfica seguía con los patrones de los años anteriores, donde la calidad de la producción, en muchos casos, era baja y el cine independiente iba ascendiendo. Este cine independiente fue producido en su mayoría por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y por el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).



3. © Centro de Capacitación Cinematográfica. *Por eso en Mixquic hay tantos perros* (1985). Luis Manuel Serrano. 25 min. Cortometraje de ficción, Color, México. CCC

8 El protagonista dirá estas palabras durante la siguiente escena 1:24:31.

El cortometraje de *Por eso en Mixquic hay tantos perros* (Fig.3) trata de una creación producida en el CCC con el apoyo de producciones Atom. Dirigido por Luis Manuel Serrano<sup>9</sup>— durante los años de sus estudios profesionales en cine.

El argumento trata la historia de un pueblo de Mixquic donde un hombre narra la experiencia de su madre, que una vez muerta, trata de cruzar el río de la muerte, pero el paso no le es permitido.

En este film se recurre a la cosmovisión mesoamericana como recurso para formar una identidad única (Brandes, 2000: 9). Un retorno cosmogónico alejado de las irrupciones extranjeras, aunque con influencias de la cultura colonial europea, aportando una identidad cultural única *sine qua non* del sincretismo. La fusión de los elementos prehispánicos con la cultura y la religión española crearon esta identidad mexicana y única que es aún perceptible en algunos aspectos culturales de pueblos indígenas actuales.

Regresando a la cinta, la primera escena que aparece es la imagen del volcán *Itztlacíhuatl*<sup>10</sup> convirtiéndose en un símbolo identitario como había ocurrido en *Bajo el Volcán*. Además se presenta una zona rural, con la milpa<sup>11</sup> donde los hombres trabajan la tierra. Una tierra que les fue usurpada, pero al recuperarla y ser propietarios, tienen que vender la mitad por falta de recursos — alusión al Plan de Ayala de Zapata durante la Revolución Mexicana y la reforma agraria —. Como dato cabe mencionar que el cortometraje fue filmado en San Pablo de Oztotepec Milpa Alta que fue un bastión importante del Ejército de Zapata, siendo la iglesia del pueblo un cuartel.

Otra de las características simbólicas de la ficción es la aparición de una “curandera” indígena que reza en náhuatl para darle “el buen morir”<sup>12</sup> a la enferma. El sincretismo converge a través de estas escenas en que se puede ver la utilización de hierbas medicinales autóctonas junto a los rezos cristianos nombrando a la Virgen de Guadalupe y al niño de Atocha.

Una vez muerta la protagonista, se ve el velatorio. La gente del pueblo reza para que el alma siga su camino. En ese momento se ve cómo el alma se desprende del cuerpo y camina al lado de un río y de milpas. Aquí la connotación del agua es prehispánica. Matos Moctezuma comenta que “el agua está presente en diversos escaños del inframundo” y tiene una presencia indudable en la representación mesoamericana de la muerte con su “estrecha relación con la purificación y la regeneración.” Una cosmovisión que “representaba tanto el renacer como el morir” (2013:14).

9 “Luis Manuel Serrano Díaz es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), en la Disciplina de Artes Visuales. Aunque realizó estudios profesionales en el Centro de Capacitación Cinematográfica (1980-1985), desde hace más de 20 años trabaja como artista plástico en la disciplina del collage y el ensamblado en cajas tridimensionales”. *Inspira el cine al artista visual Luis Manuel Serrano en Cultura* (30 de septiembre de 2009) en <http://www.cultura.gob.mx/noticias/cine-y-artes-audiovisuales/2126-inspira-el-cine-al-artista-visual-luis-manuel-serrano.html> [Consultado el 12/09/2016]

10 Se trata de uno de los dos volcanes más representativos de México, junto con el Popocatepétl.

11 La RAE nos la define así: “Terreno dedicado al cultivo del maíz y a veces de otras semillas”. Como los frijoles y la calabaza.

12 El buen morir se introdujo por la tradición medieval española. “A fines del período colonial, las prácticas para acceder a una buena muerte eran aspectos fundamentales en la salvación de todo cristiano” (Scocchera, 2014: 2).

Otro vínculo prehispánico es el del perro, al igual que ocurría en *Bajo el Volcán*. Durante el camino por el Mictlán, el perro Xoloitzcuintle era el que guiaba al difunto por los nueve niveles del inframundo (Moctezuma, 2013). Cuando la difunta llega delante del can le dice: “Perro, llévame al otro lado porque soy muerta y el señor me busca”. En este caso el perro no deja pasar al alma en pena de la mujer, reclamándole por el maltrato recibido por parte de ella y argumenta que no la puede acompañar. Finalmente, mientras se presenta la imagen de la Virgen de Guadalupe, la mujer resucita repitiendo que hay que cuidar a las bestias que son las guías al Más Allá.

Indudablemente los vínculos hacia lo precolombino están presentes a lo largo de esta ficción. De esta forma las delegaciones de Milpa Alta y Tláhuac<sup>13</sup> se convierten en sitios significativos que intentan reivindicar su cultura, sin embargo, cabe mencionar que estas locaciones son de las más visitadas en la festividad de Día de Muertos.

De este mismo año es *Calacán* (Fig.4). Se trata de una realización de género infantil dirigida por Luis Kelly. En ella se analiza ese rechazo político de la celebración de *Halloween* y la inserción de la ideología en los medios audiovisuales, del sentimiento de pertenencia de la festividad de Día de Muertos. El argumento descrito por la ficha técnica que proporciona IMCINE es la siguiente:

“La víspera del Día de Muertos, máxima celebración del pueblo de Calacán, el niño citadino Ernesto presencia por casualidad la reunión de varios seres que piensan intervenir en las festividades para introducir calabazas de plástico. Al percatarse del peligro que corren las tradiciones calacanences Ernesto convence a su padre, un vendedor de dulces típicos, para que lo lleve a Calacán a prevenir a los pobladores del peligro”<sup>14</sup>.



4. © Dasa Films S.A. *Calacán* (1985). Luis Kelly. 80 min. Infantil, Color, México. FilmAffinity/ Imcine

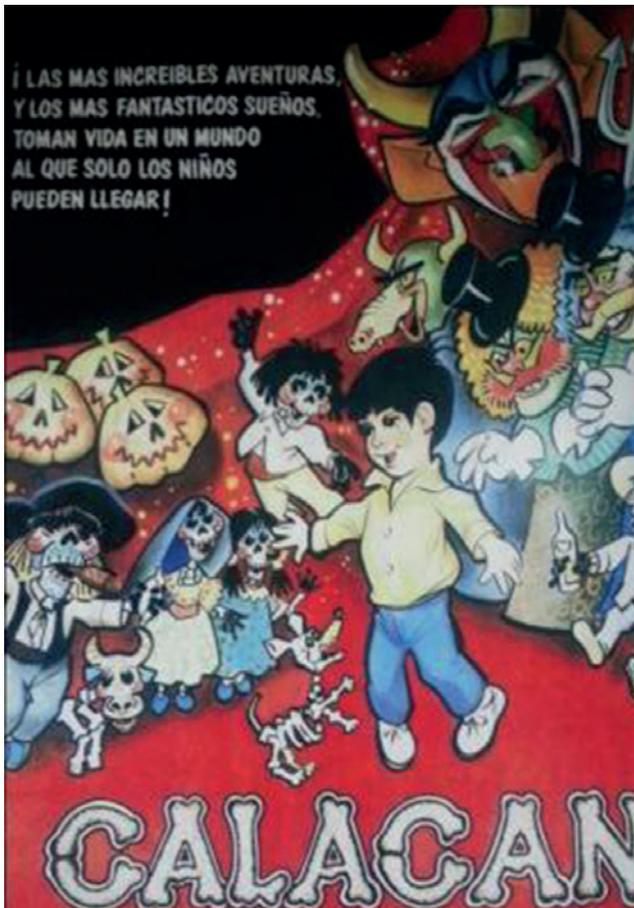
13 San Andrés Mixquic está ubicado en la delegación Tláhuac del Distrito Federal, pero la locación en que fue grabado el cortometraje fue en San Pablo de Oztotepec delegación de Milpa Alta. Por eso se nombran ambas delegaciones.

14 Véase en <http://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/pelicula1740> [Consultado el 12/09/2016]

La compañía mexicana teatral llamada La Troupe — fundada en 1980 por Mauro Mendoza y Sylvia Guevara — hacía su primer largometraje con *Calacán*, presentado en el tercer concurso de Cine Experimental convocado por el IMCINE.

Lo que destaca de esta película es la puesta en escena (Fig. 5), en la que se mezclaron marionetas, personajes reales, música y bailes. Pretendía que el público más pequeño tomara conciencia de las tradiciones mexicanas y que viera como un peligro las intrusiones estadounidenses, ya que, Matz y Metz, los malhechores de la historia, quieren introducir calabazas de plástico en el mercado de las calaveras de azúcar y el pan de muerto de Calacán, un pueblo en que se vive por y para el Día de Muertos.

Una cinta ingeniosa que supo captar las políticas de identidad que promulgó el Estado para avivar las tradiciones mexicanas y alejarse de las festividades exportadas de otros países.



5. © Dasa Films S.A. *Calacán* (1985). Luis Kelly. 80 min. Infantil, Color, México. FilmAffinity/Imcine

## La apertura del cine mexicano: *Día de Difuntos*

Una vez creado el IMCINE en 1983 y quedar supeditado a la RTC, en 1989 se creó el CONACULTA, órgano institucional actual que pasará a coordinar el IMCINE.

*Día de Difuntos* (*Los hijos de la guayaba*) dirigida en 1988 por Luis Alcoriza formaba parte, como nos dice Siboney Obscura, de aquellas cintas que tenían una “representación neopopulista de la marginación y que tuvieron un relativo éxito de público (...) En ellas los barrios de Tepito y La Lagunilla representaban los nuevos escenarios del universo popular y se reciclaban esquemas anteriores, donde la diversidad social se reducía a unos pocos estereotipos contemporáneos [...] que combinaban elementos del humor popular y cierta crítica social” (Obscura, 2015: 50).

El largometraje consigue poner en valor el folklore que como dice Brandes “...ha sido muy importante en la búsqueda de una identidad nacional y a menudo refleja las ideas populares acerca del origen del pueblo” (Brandes, 2002: 9). Indudablemente se representaban unos personajes populares ciudadanos que confluyen en el cementerio el Día de Muertos. La picaresca, la comedia y la ironía se mezclaban con esta actitud crítica de descontento, por parte de la clase media y la clase media-baja de la delegación de Iztapalapa.<sup>15</sup>

El argumento de la película descrito por el IMCINE dice:

“En un panteón el Día de Muertos, el licenciado Talamantes va a colocar una cruz en la tumba de su madre, ahí convive con otros asistentes que conmemoran a sus deudos el albañil, el poeta, el zapatero Zacarías, el plomero Baltazar y el peluquero Pedro con sus respectivas familias. Al calor del alcohol todos discuten, exhiben sus debilidades, resuelven desacuerdos de parejas, pelean, coquetean, se reconcilian y se juran amistad eterna”<sup>16</sup>.

En realidad el licenciado Talamantes va a poner una cruz a la tumba de un amigo, en vez de a su madre. El cementerio en este caso se transforma en un *locus* de la comunidad, muy similar a las comunidades indígenas donde se va a comer y beber para celebrar la vuelta de los difuntos durante estos días de celebración. Este *locus* sirve como cohesionador social de los distintos personajes, cada uno simbolizando profesiones ciudadinas. La muerte se toma como excusa para celebrar que aún están vivos, a la vez que se hace una crítica social a la crisis económica de 1988 y al fraude electoral de Salinas de Gortari.

La producción nacional aún arrastraba aquella manera de hacer cine de finales de la década de los setenta e inicios de la de los ochenta. Lo que sí está claro es que, precisamente, a finales de esta década la crítica social se tornó importante y fue uno de los contenidos que más impacto tuvieron en la década por venir. Este film ha ahondado el

15 Iztapalapa es, actualmente igual que en la década de los 80, una de las múltiples delegaciones de la Ciudad de México, que en un origen habían sido pueblos cerca de la ciudad y que con la expansión de esta, pasaron a formar parte de este gran conglomerado que es la Ciudad de México.

16 Véase en <http://www.imcine.gob.mx/cine-mexicano/pelicula1980> [Consultado el 12/09/2016]

tema de la identidad, de la festividad de Día de Muertos como símbolo de México, alejado de *Halloween*, mediante la producción popular.



## Conclusiones

La política de identidad impulsada por el Estado durante la década de los ochenta supuso un impacto mediático en la producción cinematográfica. Los elementos que habían servido durante la década de los cuarenta y hasta la de los sesenta irrumpían de nuevo para diferenciarse y dar valor a las tradiciones mexicanas. Por eso, el Día de Muertos se ha convertido en un componente iconográfico ganando protagonismo en los films.

Como toda representación, la tradición de Día de Muertos ha sobrepasado sus expectativas hasta el punto de aparecer, incluso en la actualidad, en la mayoría de aquellas películas extranjeras y nacionales que tienen como *locus* México. Transformándose en un icono de identidad y distintivo mexicano.

Los distintos elementos conformados en la década de los ochenta se han visto analizados a través de las cuatro películas comentadas, que pueden proponer un paradigma en la representación de la festividad. *Bajo el Volcán* representando la visión extranjera de México; *Por eso en Mixquic hay tantos perros* que destaca la importancia del cine independiente y que pone en valor la herencia identitaria mesoamericana junto al sincretismo colonial; *Calacán* un film fuera de lo corriente con una ideología clara de mostrar al público infantil la importancia de la prevalencia de las tradiciones; y finalmente *Día de Difuntos* en la que la celebración se convierte en el elemento de cohesión social. Así se conformaba la década de los ochenta, como una época de transición hacia una nueva identidad cinematográfica.

## Referencias bibliográficas

- Acuña Delgado, A. (2007). A lo gozoso por lo funéreo: Turismo y Comercio de la muerte en dos pueblos amerindios: Mayas Man (Guatemala) y Purépechas (México). En *V Coloquio Internacional de Religión y Sociedad Congreso ALER* (pp. 1-14). Sevilla.
- Brandes, S. (2000). El Día de Muertos, el Halloween y la búsqueda de una identidad nacional mexicana. *Alteridades*, 10 (20) 7-20.
- Díaz López, M. (1996). Allá en el Rancho Grande: La configuración de un género nacional en el cine mexicano. *Secuencias*, nº5, 9-29.
- García Riera, E. (1990). *México visto por el cine extranjero 1970-1988. Vol.5*. México: Ediciones Era/Universidad de Guadalajara Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas.
- García Riera, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*. México: Conaculta/Imcine/Canal 22.
- García Riera, E, et al. (2008). *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978*. México: Conaculta/Imcine/ Universidad de Guadalajara/ Universidad de Veracruz.
- García Riera, E. (2008). *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1979-1980*. México: Conaculta/Imcine/ Universidad de Guadalajara/ Universidad de Veracruz.
- Klein Jara, P. (2013). *Estereotipos de la cultura popular urbana en las sexicomedias del cine mexicano*. Tesis de maestría. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro
- Lomnitz, C. (2015). *La idea de la muerte en México*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Matos Moctezuma, E. (2013). La muerte entre los mexicas. Expresión particular de una realidad universal. *Arqueología Mexicana*, Edición Especial, 52, 8-33.
- Oscura Gutiérrez, S. (2015). Pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano. De la Época de Oro hasta el día de hoy. En F. Schmidt-Wells y C. Wehr (eds.). *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid: Iberoamericana.
- Paz, O. (1998). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Schmidt-Welle, F., y Wehr, C. (2015). *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid: Iberoamericana.
- Scocchera, V. (2014). Imágenes, lecturas y prácticas barrocas del buen morir: los tránsitos de la Virgen y San José en el monasterio de San José de Córdoba del Tucumán (Segunda mitad del siglo XVIII). *ASRI*, nº7, 1-14.