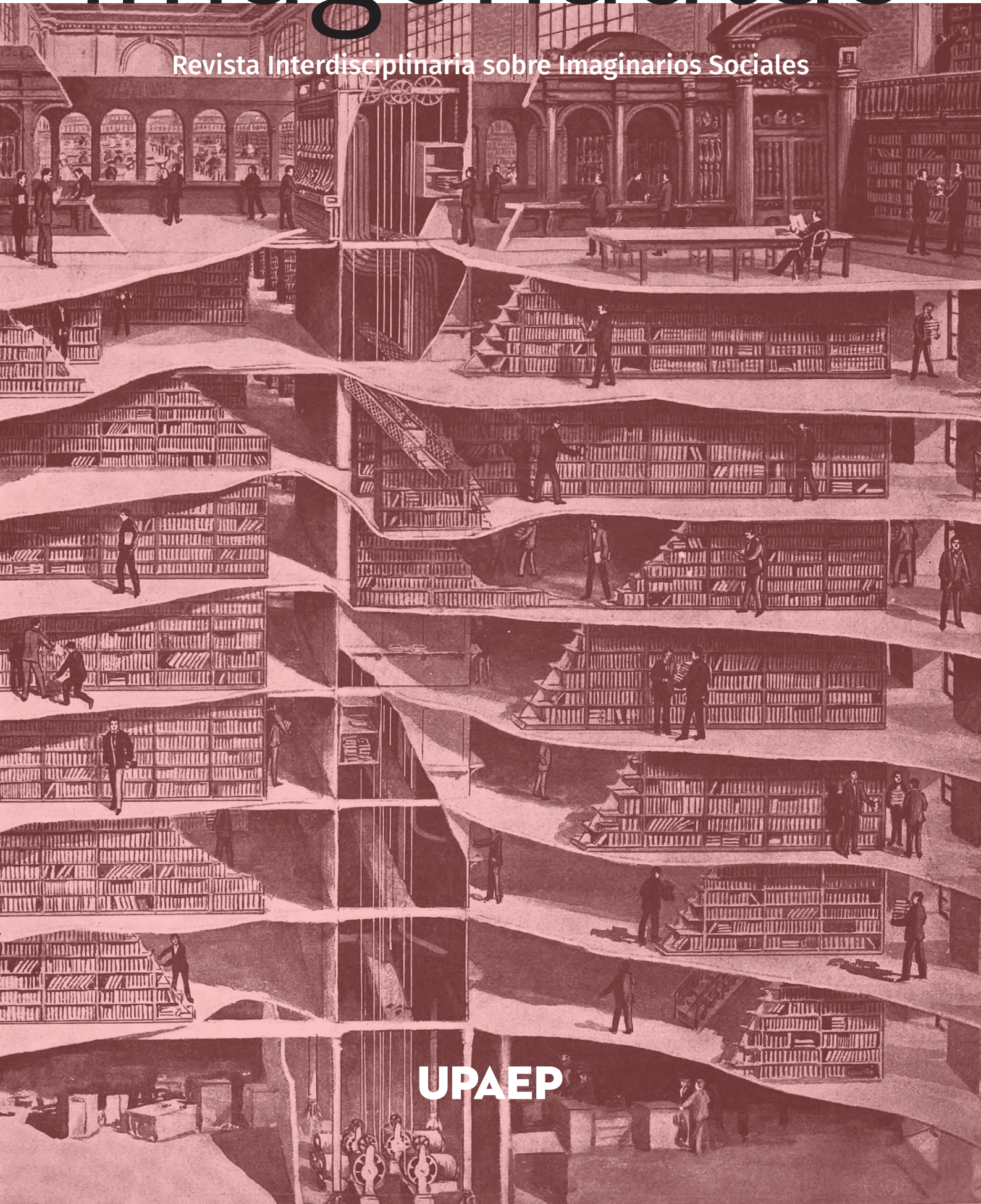


● Nº 23 Vol. 14 (enero-junio 2026)

ISSN:0719-0166

imagonautas

Revista Interdisciplinaria sobre Imaginarios Sociales



UPAEP



UPAEP

Emilio José Baños Ardavín, *Rector*.

José Antonio Llergo Victoria, *Secretario General*.

Jorge Medina Delgadillo, *Vicerrector de Investigación*.

Mariano Sánchez Cuevas, *Vicerrector Académico*.

Javier Taboada, *Director Editorial*.

imagonautas

Red Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones (RIIR)

Directorio

Felipe Andrés Aliaga Sáez, *Coordinador General*.

Javier Diz Casal, *Comité Editorial*.

Yutzil Cadena Pedraz, *Comité Editorial*.

Josafat Morales Rubio, *Comité Editorial*.

Comité Editorial Imagonautas

Josafat Morales Rubio, *Editor en jefe*.

UNIVERSIDAD POPULAR AUTÓNOMA DEL ESTADO DE PUEBLA, MÉXICO

Raúl Romero Ruiz, *Editor*.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO

Felipe Andrés Aliaga Sáez

UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS, COLOMBIA

Milton Aragón

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE COAHUILA, MÉXICO

Fátima Braña Rey

UNIVERSIDADE DE VIGO, GALICIA, ESPAÑA

Yutzil Cadena Pedraza

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, MÉXICO

Enrique Carretero Pasin

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA, GALICIA, ESPAÑA

David Casado Neira

UNIVERSIDADE DE VIGO, GALICIA, ESPAÑA

Javier Diz Casal

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL IBEROAMERICANA, MÉXICO

Laura Susana Zamudio Vega

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA, MÉXICO

IMAGONAUTAS, REVISTA INTERDISCIPLINARIA SOBRE IMAGINARIOS SOCIALES, año 14, No. 23, enero-junio 2026, es una publicación semestral editada por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla A.C., calle 21 Sur 1103, Col. Santiago, C.P. 72410, Puebla, Puebla Tel. (222) 2299400, revista.imagonautas@upaep.mx Editor responsable: Raúl Romero Ruiz. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2022-100513012000-102, ISSN: 0719-0166, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor.



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

contenido

INTRODUCCIÓN EDITORIAL	5
Raúl Romero Ruiz Josafat Morales Rubio	
EL ABORDAJE SUICIDA DESDE EL CONTEXTO ESCOLAR: UNA APROXIMACIÓN DESDE LOS IMAGINARIOS SOCIALES.	9
María Loreto Pérez Solís	
MEMORIA SIMBÓLICA E IDENTIDAD EMOCIONAL EN NARRATIVAS TRANSMEDIA	21
Ricardo Arrubla Sánchez Sandra Acevedo Zapata Félix Fernando Dueñas Gaitán Diana Mejía Sabogal	
EL JUEGO COMO DISPOSITIVO DE INVESTIGACIÓN EN IMAGINARIOS SOCIALES URBANOS	32
Paula Vera	
IMAGINARIOS RELIGIOSOS EN LA POLÍTICA MEXICANA: EL CIERRE DE CAMPAÑA Y LA CARTILLA MORAL COMO DISPOSITIVOS DE SACRALIZACIÓN DEL LIDERAZGO	48
Josué Rafael Tinoco Amador Raúl Romero Ruiz Osusbel Olivares	
IMAGINARIO URBANO-PATRIMONIAL: UNA APROXIMACIÓN CONCEPTUAL AL VÍNCULO CENTRO-PERIFERIA EN CIUDADES MEDIAS	62
Katya Meredith García Quevedo Cinthia Fabiola Ruíz López	

ARQUETIPO DE LA JUSTICIA SOCIAL EN LAS LUCHAS CAMPESINAS EN SAN ANDRÉS TUXTLA, MÉXICO	73
Oscar Arturo Castro Soto	

PROPUESTA METODOLÓGICA PARA ANALIZAR EL IMAGINARIO SOCIAL DE LO “MEXICANO”	87
Luz Alicia Medina González Sylvia Cristina Rodríguez	

RESEÑAS

RESEÑA DE LA OBRA DE GILLES LIPOVETSKY: LA CONSAGRACIÓN DE LA AUTENTICIDAD	105
Felipe Luis Garcia	
RESEÑA DE LA OBRA DE NOËL CARROLL: FILOSOFÍA DEL ARTE. UNA INTRODUCCIÓN CONTEMPORÁNEA	109
Juan Granados Valdéz	
RESEÑA DE LA OBRA DE ROCÍO DEPRIT MARÍA JULIA TERRAZAS. POESÍA COMPLETA	116
Endika Basáñez Barrio	

Propuesta metodológica para analizar el imaginario social de lo “mexicano”

A Methodological Proposal for Analyzing the Social Imaginary of “Mexicanness”

Luz Alicia Medina González

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

luz.medina@posgrado.unam.mx

Sylvia Cristina Rodríguez

Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS)

cristinasylvia@hotmail.com

Resumen

En este artículo se propone un acercamiento metodológico para analizar el imaginario social de lo “mexicano”, consolidado en la memoria colectiva a través del cine, partiendo de la idea de que estos imaginarios tienen gran influencia en la tematización arquitectónica de destinos turísticos. El objetivo es identificar los componentes simbólicos, narrativos y estéticos que configuran lo “mexicano” como una categoría cultural y estética que orienta la percepción y el diseño de espacios turísticos. El análisis se hizo mediante la observación cualitativa por medio del análisis documental y gráfico de material filmico de ficción producido en México. Entre los hallazgos de este estudio se revela que las representaciones cinematográficas han contribuido a la construcción de estereotipos y tipificaciones que intervienen en las decisiones arquitectónicas destinadas a satisfacer expectativas culturales y comerciales. Se concluye que los elementos identificados funcionan como referentes simbólicos base en los procesos de tematización turística.

Palabras clave: imaginario social, México, cine, arquitectura.

Abstract

This article proposes a methodological approach to analyze the social imaginary of “Mexicanness,” consolidated in collective memory through cinema, based on the premise that such imaginaries exert significant influence on the architectural theming of tourist destinations. The objective is to identify the symbolic, narrative, and aesthetic components that shape “Mexicanness” as a cultural and aesthetic category guiding the perception and design of tourist spaces. The analysis was conducted through qualitative observation, employing documentary and graphic examination of fictional film material produced in Mexico. The findings reveal that cinematic representations have contributed to the construction of stereotypes and typifications that influence architectural decisions aimed at meeting cultural and commercial expectations. The study concludes that the identified elements function as fundamental symbolic references in processes of tourist theming.

Keywords: social imaginaries, México, cinema, architecture.

INTRODUCCIÓN

Este artículo deriva de una investigación doctoral centrada en los imaginarios sociales y su influencia en la tematización de la arquitectura turística en destinos de sol y playa. Sin embargo, el propósito específico de este texto es proponer un acercamiento metodológico al análisis del imaginario social de lo “mexicano”, identificando los elementos simbólicos, narrativos y estéticos que, a partir del cine de la época dorada en México lo colocan como categoría cultural y estética aún vigente en la memoria colectiva.

Es importante señalar que el alcance de este estudio se limita al análisis del imaginario social de lo “mexicano” exclusivamente desde el cine, sin abordar aún su aplicación directa en la tematización de la arquitectura turística. No obstante, este enfoque constituye una etapa preparatoria que buscará vincular los hallazgos aquí expuestos con los procesos de tematización arquitectónica en destinos turísticos.

El interés de observar los principales componentes de las representaciones que fraguan la construcción mental de lo mexicano es debido a que fundamentan estrategias de diseño que tienen que ver con construcciones visuales y espaciales de los procesos turísticos que se manifiestan de manera concreta en el ámbito urbano y arquitectónico.

Se revisan diversas definiciones del imaginario social que conforman el marco teórico-conceptual de este análisis, reconociendo que dichos imaginarios funcionan como esquemas de significaciones que se expresan simbólicamente y orientan la percepción colectiva haciendo posible la construcción de la realidad (Castoriadis, 2013; Taylor, 2006; Baeza, 2008). Aunque estos enfoques teóricos han sido desarrollados en el campo de las ciencias sociales, el abordaje teórico que

aquí se sigue sitúa al cine producido en México como punto de partida para la consolidación de estereotipos y tipificaciones sobre lo “mexicano” transmitidas por medio de la imagen y condensadas en la producción y organización del espacio como representación del imaginario.

En términos metodológicos se propone seguir las técnicas investigativas de enfoque cualitativo y tipo etnográfico tradicional que se emplean en el estudio del imaginario social, como la observación de contenidos simbólicos (Narváez y Carmona, 2022) en la que finalmente se realiza el análisis interpretativo de los elementos abstractos de los constructos que conforman la realidad observada (Baeza, 2008). Así, los resultados que se presentan en este artículo apoyan la idea de que el cine genera imaginarios sociales que, al instalar representaciones persistentes en la memoria colectiva, inciden en la tematización turística del espacio urbano.

MARCO TEÓRICO IMAGINARIOS SOCIALES

El estudio y teoría de los imaginarios sociales se encuadra en el reconocimiento de la realidad social como una construcción intersubjetiva, distinta de la realidad material, que exige una conciencia crítica sobre la subjetividad del investigador (Baeza, 2008). El marco teórico de esta investigación se conforma a partir de una revisión de las principales conceptualizaciones sobre los imaginarios sociales, entendidos como estructuras simbólicas que orientan la percepción, legitiman prácticas sociales y organizan el mundo. En particular, se retoman los aportes de Cornelius Castoriadis (1975) y Charles Taylor (2006), cuyas posturas permiten comprender cómo los imaginarios configuran sentidos compartidos, legitiman prácticas sociales y actúan como fuerzas instituyentes en la construcción de la realidad.

La teoría del imaginario social desarrollada por Cornelius Castoriadis ha sido una referencia base en el estudio de las significaciones colectivas. En su obra *La institución imaginaria de la sociedad* (1975), el autor introduce un elemento clave del concepto de imaginario, al concebirlo como “... creación incesante y esencialmente indeterminada de figuras/ formas/ e imágenes” (Castoriadis, 2013, p. 12). Esta noción subraya que lo imaginario es creación *ex nihilo*; es a lo que él llama imaginario “radical” mismo que se encarna en instituciones simbólicas, confiriéndole también el carácter de instituyente.

Los imaginarios sociales instituyentes dan lugar a nuevas formas de sentido, instituciones, normas y prácticas. Otro de los conceptos principales que maneja Castoriadis es el “magma”, entendido como un conjunto indeterminado de significaciones, este magma constituye, según Castoriadis, la fuente originaria de la creatividad histórica, desde la cual emergen las instituciones, los valores y las formas de vida que configuran lo social en su dimensión simbólica (Amen, 2025).

Por su parte, Charles Taylor en *Imaginarios sociales modernos* (2006), plantea que los imaginarios sociales dan sentido a las prácticas sociales al funcionar como marcos compartidos de comprensión que permiten a los individuos comunes imaginar su vida y entender su entorno. Para Taylor los imaginarios abarcan las disímiles formas en que se configuran las instituciones modernas a partir de distintos imaginarios sociales, significándose en narrativas, imágenes, mitos y hábitos cotidianos. Manuel Antonio Baeza (2008) coincide con los autores mencionados en la definición del imaginario social cuando habla de la materialización de la dimensión simbólico mental haciendo referencia a la presencia de la subjetividad en el mundo real, “...los imaginarios sociales constituyen todas aquellas formas socializadas de «representarse», de imaginarse en un

modo simbólico el mundo material e inmaterial, los fenómenos de sociedad, en general el infinito del cosmos, de una manera cuasi autónoma con respecto a la realidad, diríamos accesible a nuestros sentidos” (Baeza, 2008, p.7882).

Complementando estas perspectivas, Lidia Girola (2023), define los imaginarios sociales como esquemas intersubjetivos de interpretación de la realidad, difíciles de aprehender directamente, ya que constituyen un estrato profundo construido socialmente a lo largo de la vida mediante procesos de socialización. Estos imaginarios contienen elementos atávicos (heredados), utópicos (transformadores), y pueden ser contradictorios o conflictivos dentro de una misma sociedad o grupo. Aunque existen en las mentes individuales, su origen es social-epocal, y actúan como fundamentos socio-simbólicos de la imaginación y la reflexividad, orientando las razones, emociones y acciones de los sujetos.

Lo mexicano

Definir lo “mexicano” ha sido un proceso históricamente complejo, marcado por tensiones entre lo indígena, lo mestizo, lo moderno y lo tradicional. A lo largo del siglo XX, distintos discursos: desde el nacionalismo revolucionario hasta la cultura popular, han intentado concretar un concepto de lo mexicano que reúna la vasta diversidad cultural del país, todas estas ideas forman una amalgama de identidad que se revela como una construcción incesante de la mexicanidad que encuentra eco en la memoria y la imaginación colectiva.

El filósofo Luis Villoro en su obra *Los grandes momentos del indigenismo en México*, aborda hasta las representaciones de lo mexicano en la arquitectura y la superioridad que tenían los indígenas de la época en conocimientos y en especial en las artes, la artesanía como auténtica, señala que:

La civilización mexicana queda comprendida dentro de su situación histórica particular... Notable también su gusto estético y conocimiento en las artes mayores. Adelanto de su arquitectura que, si bien inferior a la europea, llegó a conocimientos tales como la construcción del arco y la bóveda, la cimentación en pilotes o el uso de la cal... (1950, p.113)

Para los años ochenta, Carlos Monsiváis escribiría la Cultura Popular en su famosa obra *Reír llorando*, desde diferentes perspectivas, inclusive desde la interacción en el espacio público, la configuración de espacios nuevos donde la cultura, en especial, la nueva literatura se llevaba a todos los estratos, se divulgaba entre lo caótico y los vacíos. Es decir, la cultura popular del siglo XIX en México, era toda una representación dignificada en la fiesta, pero también resaltando la pobreza. Es textual Monsiváis cuando narra: “Las viejas casas de vecindad alojan multitudes en los barrios de Los Ángeles, La Merced, La Palma, La Candelaria de los Patos, El Carmen, La Soledad, Santiago Tlatelolco, Martínez de la Torre y el Baratillo.” (1983, p.23). Realiza descripciones sobre el espacio arquitectónico y urbano en referencia a la arquitectura y el urbanismo mexicano de la época, donde menciona: “Patios estrechos, lugares oscuros, cuartos donde conviven 16 o 20 personas.” (1983, p.23). También hace alusión a características ya existentes de la viviendas, donde se dan las primeras líneas acerca de lo radical de lo mexicano desde la pobreza durante la Revolución, donde comenta: “En 1899, el periodista Sardín encuentra casas bajas y viejas, sucias y agrietadas; olor de miseria, de hacinamiento y podredumbre.” (1983, p.23).

En el nuevo milenio, José Del Val, en su obra *México, Identidad y Nación* aborda que existe una búsqueda obsesiva por explicar que significa ser mexicano, con una referencia directa so-

bre la identidad y los elementos de apropiación desde los mexicanos, pero también, desde los extranjeros; refiere: “...una explicación del ser del mexicano que pueda expresar sintéticamente y de manera comprensiva el alma de nuestra identidad como pueblo nacional.” (2004, p.18), concluyendo en estereotipos de mexicano, muy cercanos a las caricaturas, que se encuentran estigmatizados entre sectores o grupos, demostrado por arquetipos.

Emilio Uranga en su obra *Análisis del ser del mexicano* y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano desarrollado durante el período de 1949 a 1952, da una mirada desde afuera para el reconocimiento de lo mexicano. Uranga narra:

Extranjeros de mucha sensibilidad nos han hecho observar que frente al mexicano se padece un curioso sentimiento. La apertura a todo lo humano, el mezclarse y revolverse sin temor y sin escrúpulo parecen crear entre el mexicano y los demás hombres una comunicación ilimitada en que la igualdad luce como ideal supremo. Pero a pesar de esta innegable comunicabilidad hay un límite infranqueable. Si el mexicano se asimila los extranjeros, el extranjero a su vez no puede hacerse mexicano en plenitud.” (2013, p.200)

El reconocido poeta Octavio Paz ha expresado que la identidad mexicana se encuentra en constante búsqueda, al afirmar que: “los mexicanos no hemos encontrado una forma que nos exprese. Por lo tanto, la mexicanidad no se puede identificar con ninguna forma o tendencia histórica concreta: es una oscilación entre varios proyectos universales, sucesivamente trasplantados o impuestos y todos hoy inservibles” (Paz, 2014, p. 183, como se citó en Martínez, 2017), lo que quiere decir es que no existe una expresión que logre capturar la esencia de lo mexicano.

El llamado cine de la Época de Oro, cuyo apogeo se sitúa aproximadamente entre los años 1936 y 1956, instaaura una legitimación simbólica de la mexicanidad, “conseguida por el empleo singular de géneros, narrativas, arquetipos, sonidos e imágenes” (Castro Ricalde, 2014, p. 10). Gracias a las películas realizadas durante este periodo, México logró posicionarse como la meca del cine en español, imponiendo sus estilos estéticos escenográficos y alimentando fantasías ante audiencias internacionales.

En este sentido, el cine ha jugado un papel central al consolidar estereotipos y tipificaciones que simplifican la diversidad cultural del país (Escobar, 2010). La dificultad para definir lo mexicano radica precisamente en su carácter polisémico: es al mismo tiempo una categoría identitaria, una estrategia comercial, un imaginario estético e ideológico.

Abelardo Villegas en su obra *La Filosofía de los Mexicanos* aborda una prefiguración de un mexicano de la clase media contemporánea, situado en la época de la posrevolución, donde la incorporación de las clases sociales, mismo que era marcado con alta estigmatización. “La historia de ocupa de aquellos hombres que dentro de esa unidad de estudio histórico de que hemos hablado destacan como existencias originales, es decir, como existencias creadoras.” (2024, p.262). Durante la Revolución Mexicana, se encontraban figuras de imposición que fueron categorizados de primera importancia, como: Madero, Carranza, Obregón y Calles, mismos que podían ser vistos como estereotipos de lo mexicano en esta época.

El cine mexicano y los imaginarios sociales

Con la llegada del cinematógrafo al país en 1896, aparato que inventaron los hermanos franceses Louis y Auguste Lumiere en 1895, surgen las primeras formas de producción de la industria de cine mexicano que hoy, a casi 130 años conocemos. En este apartado se hace un recorrido de las principales temáticas, géneros y estilos de esta industria, con la intención de identificar aquellos imaginarios que intervienen en la caracterización cultural y estética del pueblo mexicano, se mencionan las principales etapas por que atraviesa el cine producido en México, así como los elementos simbólicos que establecen lazos con la mexicanidad a través de relatos, imágenes y estereotipos de las practicas cotidianas como las creencias, las costumbres, el trabajo, las relaciones y los arquetipos del mexicano.

En el entendido de que el cine se puede clasificar como una imagen en movimiento y siguiendo al filósofo e historiador Miguel Rojas Mix cuando dice que el imaginario es “el encadenamiento de imágenes con vinculo temático o problemático recibidas a través de diversos medios visuales, que el individuo interioriza como referente o el estudioso reconoce como conjunto” (2006, p.19), se considera que el cine en sí mismo, es un imaginario mediático que reúne ideas y valores trasmitiéndolos de forma directa y emocional, sobre todo su importancia reside en la representación de la realidad (Riffo, 2016) o más precisamente, en la interpretación que ofrece sobre ella, por lo que se dice que el cine no expresa fielmente la realidad, en todo caso presenta elementos reconocibles de esta, como arquitectura urbana real y paisajes naturales (Quiroga, 2011), que reúne con pensamientos y deseos colectivos.

En otras palabras, las películas, dan lugar a que se exagere, idealice o distorsionen los hechos cotidianos que pueden derivar en lo fantástico, lo bello, e incluso lo inverosímil, figurando en imagen visual con un carácter narrativo del tiempo y el espacio lo que se denomina cine de ficción, el cual transmite información al espectador, quien a su vez reafirma o configura un nuevo significado: “El espectador entra en la magia del cine, que en un solo acto produce la relación entre lo percibido y lo nombrado, lo humano y la máquina, lo científico y la sensibilidad.”(Horvitz, 2006, p.181).

En un principio, el cinematógrafo únicamente proyectaba una sucesión de imágenes o fotografías monocromáticas sin sonido, sería hasta 1931 que el cine dejó de ser mudo. Solo un pequeño estrato social podía acceder a este tipo de entretenimiento, pero se buscó rápidamente que llegara a más clases sociales para crecer el negocio, llegando a considerarse una diversión vulgar para la elite, tanto que prefirió descartar este tipo de recreo para que la clase baja no se revoliera en su mismo círculo, fue así que poco a poco los sectores populares se apropiaron del espectáculo filmico que hasta destinaban parte del gasto familiar para la visitar las salas de cine semanalmente (Sosenski, 2006).

En 1908 se realiza la primera película nacional *El grito de dolores*, la cual tuvo poca aceptación en el público por plasmar de manera inexacta el movimiento de independencia, sin embargo, este y otros temáticas históricos como la revolución fueron el parteaguas para los estilos que habrían de desarrollarse en cintas documentales y de ficción sin sonido, de las más reconocidas es la cinta “*El automóvil gris*” (1919) del director Enrique Rosas que trata sobre una banda de asaltantes que entraban a las casas para robar dinero, joyas, hasta secuestros, se dice que estos

delincuentes si existieron en 1915, por ello en la película se presentan escenas de ficción mezcladas con escenas documentales del fusilamiento de los verdaderos asaltantes, dejando al público satisfecho ante la muerte de los ladrones que tiene como aprendizaje las consecuencias de malos actos y comportamiento humano.

En los años veinte fueron apareciendo otras historias representadas por el género melodramático consolidado en la industria nacional ya con banda sonora para los años treinta, por un lado, representando ambientes urbanos con cierto contenido sensual muy similares al *film-noir*, o ambientes rurales para comedias, por el otro se tocaron temas reflexivos a las tendencias políticas y los estratos sociales campesino e indígena (Standish, 2008), figuras que después junto con la imagen de la mujer sumisa vendrían a acentuar arquetipos de la sociedad mexicana.

Luego, de los treinta a los sesentas, siguiendo el cine clásico de Hollywood en cuanto a técnicas de montaje escenográfico y estructuración de narrativas mediante estereotipos, los filmes mexicanos de la época de oro, oscilaban entre los géneros musicales, comedia y melodrama, alcanzando fama con tramas, ambientes y personajes típicos aun con rasgos revolucionarios, en los que se presentan los roles del hombre y la mujer tradicional, arquetipos del héroe: el valiente galán o el charro; y la víctima: la joven que aunque sumisa le pretendían con insistencia amores rivales al grado de muerte, apareciendo también el arquetipo antagónico: a veces el hacendado rico y terco acostumbrado a salirse siempre con la suya, estas fórmulas enorgullecen la perseguida mexicanidad, los tramas se desarrollaban en espacios y prácticas simbólicas rurales que hacen notoria la división radical entre ricos y pobres, encuadrando espacios arquitectónicos: las haciendas, las plazas,

las cantinas, los templos, este último coloca la devoción a la virgen de Guadalupe dentro de las creencias religiosas de la fe católica (Silva, 2011).

Los melodramas que podrían considerarse más famosos de la época de oro del cine mexicano: “Allá en el rancho grande” (1936) de Fernando de Fuentes, “María Candelaria” (1943) y “Enamorada” (1946) de Emilio Fernández, “Pepe el toro” y “Tizoc: amor indio” del director Ismael Rodríguez (1957), entre otras, son filmes que como sugiere Juan Silva (2011), instituyeron un imaginario de lo mexicano sostenido en los estereotipos hegemónicos de costumbres mexicanas que cancelaron la diversidad cultural, caracterizados por mostrar escenarios rurales con exceso de folklor, evitando tocar temas políticos o sensibles para ocultar lo real. En este cine los directores utilizaron una estrategia que se denomina *star system* o cuadro de estrellas, que consiste en un grupo de actores exclusivos que se volvieron ídolos de la pantalla (García, 1998), como ejemplo están las producciones del director Ismael Rodríguez con Pedro Infante como su estrella más destacada y protagonista; la actriz María Félix colaboró con distintos directores, pero tres de sus películas más premiadas fueron dirigidas por Emilio el indio Fernández.

No fue así en la obra nombrada *Los Olvidados* del director Luis Buñuel, aunque producida en 1950 con algunos actores reconocidos como Roberto Covo quien diera vida al Jaibo, se diferencia de las producciones de la época, acercando el encuentro con una realidad social de marginalidad al proceso de modernidad que ya estaba viviendo la ciudad de México, es en este escenario en el que precisamente basa su estética, con mayor uso de lugares reales en vez de montaje en estudio, mostró en pantalla temas hasta ese momento prohibidos por alterar, en términos de Taylor (2006) el “orden moral”, crudas esce-

nas de sexualidad, deshumanización y miseria se relacionaron con el caos urbano e industrial, con final sumamente trágico: la muerte de un infante y su cuerpo en un basurero, sirviendo de metáfora para señalar el lugar que socialmente ocupan los pobres (Gutiérrez, 2024).

En aquellos años la crítica hacia esa cinta al igual que su desenlace, no fue positiva, fue señalada de morbosa, el público ya estaba acostumbrado a otro tipo de historias que de alguna manera evadían la realidad, sin complicaciones reflexivas el espectador fantasea con su propia cotidianeidad vislumbrado en paisajes bellos, así que todavía en los años sesenta a setentas continuaron produciéndose cintas basadas en el melodrama y la comedia, por eso obras como *Los Olvidados* entran en la etapa del Nuevo Cine Latinoamericano, con estrategias fílmicas de autenticidad sobre la supervivencia ante la pobreza.

Temas antes censurados se representaron en el cine lepero o de “ficheras” desde la década de 1970 hasta 1980, hubo un mayor número de filmes que abordaron aspectos morales que configura un imaginario erótico y sexual sobre la mujer, las imágenes eran dirigidas principalmente al público masculino y su contenido estereotipó la vida nocturna en las ciudades “... prostitutas, desnudos, “palabrotas”, cabarets, barrio bajo, desahogos populacheros (albures), choteo de la homosexualidad, travestismo.” (García 1998, p.306). Al igual que las comedias rancheras y el melodrama del cine de oro, las cintas de ficheras conocidas también como sexicomedias, utilizaban recursos artísticos como la danza, la música y el canto, pero su estructura narrativa versaba sobre el cuerpo femenino como objeto de placer visual, se dibuja la diversión en medio del exceso, las historias se rodaron en cabarets y antros reales de moda, percibiéndose formatos caseros con poca calidad de producción, pero que tuvo

un impacto en la cultura urbana y el consumo de espectáculos cabareteros donde la mujer es expuesta para “... ser consumida visualmente, admiradas y deseadas, no para ser interpretadas están ahí para apelar a la memoria sensitiva del varón no para ser entendidas como mujer.” (Cabañas, 2013, p. 103).

En este periodo se filmaron también películas con temáticas costumbristas sobre la lucha libre que se desenvuelven en historias de horror completamente ficcionales, apoyado en el suspenso, los personajes reales, por así decirlo, son enmascarados que luchan contra monstruos. Este estilo de cintas también conocido como cine de churrerras fue tachado por la propia industria cinematográfica, describiendo las producciones de este género como miserables y bastante ridículas, sin embargo, el público recibió estas inverosímiles historias de luchadores como una apropiación de consumo cultural del espectáculo deportivo, que a pesar de que el cine mexicano en esos años iba en declive, logró consolidar a los iconos enmascarados Blue Demon y el Santo (Martínez, s/f).

En los años setenta el personaje de la India María creado por María elena Velásco quizás retrató en sus diferentes películas que apelan al buen humor el múltiple repertorio cultural que irrumpió los estereotipos sobre la mujer y a las clases sociales, más no dejó de utilizar una estética saturada de folclor desde la indumentaria del personaje principal, “vestida de indígena mazahua, representaba, así, a las cientos de “Marías” que se desplazaron a la ciudad de México en esos años, debido a la crisis del campo y a la industrialización creciente de los centros urbanos del país” (Castro, 2004, p.40), incorporando la identidad mediante escenarios urbanos y rurales, estas cintas se caracterizan por breves momentos de tristeza que son superados con alegría y diversión.

Debido a la baja calidad de producción de las sexi comedias, los enmascarados, así como situaciones políticas y económicas que se vivían en el país, fue imposible mantener el nivel de popularidad que había conocido la industria tanto en el interior como el exterior. No obstante, a partir de 1990, el cine mexicano reivindicó su rumbo hacia la mejora de las técnicas e historias que muestran la cotidianidad de la vida nacional, *La mujer de Benjamín* del Director Carlos Carrera (1991), *Como agua para chocolate* (1992) director Alfonso Arau, *Cronos* de Guillermo del Toro (1993), son películas que tuvieron buena aceptación principalmente entre el público joven de aquellos años (Tah, 2023).

Las cintas tituladas *Sexo, Pudor y Lágrimas* (1999) de Antonio Serrano, y *Amores Perros* de Alejandro González Iñárritu, (2000) cerraron la década conformando lo que se denomina Nuevo Cine Mexicano que devela la nueva visión de crear cine, enfocado en reflejar de forma abierta los comportamientos sociales, caracterizando ambientes en su mayoría urbanos, que configuran un imaginario de México contemporáneo. Este nuevo periodo cinematográfico del siglo XXI significó la presencia internacional que ya no tenía desde el término de su época de oro coincidiendo con esa etapa en el uso del *star system* (Tah, 2023), pero su éxito lo logró representando otras aristas de la cultura mexicana con películas que se atreven a mostrar las problemáticas de la corrupción en el orden político y religioso dando un giro en la aproximación al imaginario de la nación, se puede mencionar la cinta *El crimen del padre Amaro* (2002) de Carlos Carrera, con gran éxito taquillero en su lanzamiento demostrando el interés del público por escudriñar en la fragilidad moral del mexicano muy alejado del concepto de la mexicanidad que se sugirió en la época de oro, en la que el cine servía de opio frente a los malestares sociales del pueblo.

Durante la primera década del milenio, el cine contemporáneo fue explorando distintos temas, siendo notoria la crítica a los valores, la cultura y los temas políticos del país, exponiendo situaciones grotescas que cada día cobran fuerza en el territorio nacional, Luis Estrada en la película *El infierno* (2010), ilustra al espectador la realidad de violencia y narcotráfico que adolece al pueblo mexicano, desbaratando el arquetipo del hombre pobre, honrado y bondadoso, ahora también se refuerza aquel imaginario de la holgazanería en *¡Que viva México!* (2023), con técnicas y recursos de filmación más sofisticados, curiosamente estas cintas utilizan una estética escenográfica de la miseria basada en la huella imperdonable que deja el tiempo en espacios tradicionales.

Recientemente, Netflix produjo *Pedro Páramo*, una adaptación cinematográfica de la obra homónima del escritor y guionista Juan Rulfo. La película fue presentada en salas de cine en México en 2024 y también distribuida globalmente a través de la plataforma.

Esta versión de la novela original de Rulfo (1955) traslada el realismo mágico a la pantalla, recreando sus personajes y ambientes que permite a las nuevas generaciones explorar lo mítico y la fantasía a través de la estética y escenografía habitual del paisaje mexicano; los cielos, la arquitectura, los colores, etc.

Con este breve recuento histórico del cine podemos tener un indicio de las ideas y pensamientos que han contribuido a formar un imaginario social de lo mexicano, con la expansión del cine se conquistaron públicos internacionales que admiraron las diversas expresiones estéticas culturales de México, configurando así un imaginario que logra permear en las formas y prácticas de nuestra vida cotidiana, en la mane-

ra en que nos identificamos como nación, y más allá, porque este imaginario con todo y sus lazos en la ficción temática cultural nos presenta y legitima ante el mundo, lo que se ve en pantalla es lo que se asimila, se aprende, se significa y se instituye en la realidad social.

MÉTODO Y MATERIALES

Miguel Rojas Mix propone “abordar la imagen desde el ángulo de la significación” (Rojas, 2006, p.18) de los mensajes visuales, que en el caso del cine, las películas son una sucesión de imágenes en movimiento y pueden ser abordadas como registros etnográficos, en tanto que reflejan de manera simbólica y constante los modos de vida, las prácticas cotidianas, los lenguajes, las creencias, las visiones del mundo propios de una sociedad en un momento histórico determinado. Por ello, los archivos filmicos sean de ficción o documentales resultan material de análisis para el estudio de los imaginarios.

El cine mexicano con películas en los cuarentas y cincuentas: *Ahí está el detalle* (1940), *Enamorada* (1946), *Nosotros los pobres* (1947) y *Los Olvidados* (1950), se dibuja en esta época posrevolucionaria, un México de pobreza, con secuelas de la Revolución, si bien, se integra alegría y desgracia, se prefigura un México de comunidad y vecindades, con extremos sociales; en los sesentas, *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962), *Los Caifanes* (1967), *Días de otoño* (1963), *La fórmula secreta* (1965) y *Macario* (1960), este período, demarca un México que a través de la tematización y la ficción, entra en la posmodernidad; los setentas, *Canoa* (1975), *La pasión según Berenice* (1975) y *El lugar sin límites* (1978), se evidencia un México machista y desigual, donde surgen nuevos espacios en la ciudad al-

ternativos para la interacción social, que se desvinculan de los reconocidos en la Revolución; en los noventas, Cronos (1992), entre el terror y la fantasía, nuevos episodios de México, desconcentrarse en diferentes regiones de México, con el cine de esta época; en el nuevo milenio, Amores Perros (2000) y Y tu mamá también (2001), un México alternativo, con colectivos y nuevos tipos de comunidades por estilos de vida; y Tempestad (2016), Roma (2018), Los insólitos peces gato (2013), Carmín tropical (2014), donde se integra la historia, la memoria, pero también, lo nuevo y la ficción.

Este documento se desarrolló a partir del análisis documental y gráfico de películas del cine mexicano. Se seleccionaron las películas: Tizoc: amor indio (1956), Macario (1960), y El Crimen del padre Amaro (2002). Se buscó que las películas seleccionadas situaran el imaginario construido por el cine de la época de oro y el nuevo cine nacional.

De acuerdo con Silva (2010) el cine muestra imaginarios fijados por signos en campos simbólicos que aglutinan prácticas y representaciones que legitiman una visión hegemónica de lo nacional, institucionalizándose mediante estereotipos que excluyen otros espacios y prácticas culturales, estos campos se clasifican en: a) Espacios sociales entendidos como los lugares físicos que fungen como escenario para situar la historia en un ambiente y tiempo específico, Silva enlista dentro de esta categoría la aldea, las haciendas, la iglesia, cantina, etc.; pero en este trabajo vamos a ampliar esta categoría incluyendo escenarios paisajísticos y elementos naturales, b) Prácticas culturales: el autor reconoce las carreras de caballo, las peleas de gallos, serenatas y matrimonios como prácticas culturales, por lo que se deduce que esta categoría se refiere a la representación de los rituales, las fes-

tividades, las costumbres y hasta los modos de vida que se naturalizan a través de la pantalla; c) Sistemas simbólicos, incluyen el arte, la lengua y la religión y por último d) Personajes arquetípicos para reconocer el perfil emocional del mexicano. Con estas categorías se elaboró una ficha de identificación de cada uno de los indicadores que permiten hacer un análisis descriptivo del imaginario de lo mexicano configurado desde el cine.

ANÁLISIS Y RESULTADOS

Tizoc: amor indio

La cinta, dirigida por Ismael Rodríguez, fue producida en la época de oro del cine mexicano, originalmente filmada y proyectada a color. La temática central en esta película recurre a estereotipos sobre el indigenismo, Tizoc, el personaje principal interpretado por Pedro Infante, muestra un arquetipo que idealiza las cualidades del indígena: solitario, pensante, poético, desprendido de las cosas materiales, connotando una dimensión mística del hombre y su conexión con la naturaleza, muestra también el estereotipo del indígena ingenuo, cuando Tizoc llega a la tienda de su padrino y confunde a una mujer blanca con una virgen, María Eugenia interpretada por María Félix, esta escena fija un relato de identidad en México ya que se puede interpretar como una alusión a la aparición de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego.

María Eugenia llega al pueblo donde su padre Enrique tiene negocios, en busca de paisajes pintorescos para despejarse de su ruptura amorosa con el hombre que iba a casarse, en ese trayecto su padre mata a un animal con cría solo por diversión y Tizoc lo enfrenta diciéndole que es un hombre malo porque no mata por necesidad, En-

rique queda enfurecido porque ve inferior a Tizoc, pero más adelante lo salva de morir arrastrado por el caballo que montaba al momento que el animal es mordido por una serpiente.

Tizoc es un indígena tacuate, que se muestra sereno y consciente del valor de todas las formas de vida de su entorno, constantemente es agredido por los integrantes de una comunidad mixteca, principalmente por Nicuil quien lo odia por pretender a su hermana Machinza, ser mejor cazador de animales con lo que obtienen pieles para comerciar. El coraje de los mixtecos adversarios de Tizoc es tan grande que se unen para visitar a un brujo o curandero para pedirle que lo conviertan en serpiente, visibilizando la versión oscura del hombre indígena: el necio, rencoroso, severo e intransigente. El temperamento emocional de estos personajes es combinado con sistemas simbólicos regido por costumbres y rituales prehispánicos que se mezclan con creencias católicas, Tizoc, Machinza y su tata aparecen en diferentes escenas mostrando su devoción a vírgenes y santos como evidencia del relato histórico de México sobre la evangelización de los pueblos autóctonos impuesta desde la conquista española.

Un personaje clave en la enseñanza de la iglesia a los nativos, Fray Bernardo funge como consejero de Tizoc y lo defiende del trato discriminatorio que recibe de otros indígenas y de personas de diferente grupo social como Enrique padre de María Eugenia, que por cierto es el arquetipo del hombre rico, intolerante, arrogante, soberbio y cacique, entre otros defectos, aun así, la figura del sacerdote es una autoridad moral para los fieles creyentes sean ricos o pobres, por ello María Eugenia siendo una mujer blanca, dicho tal cual el guion de la cinta, admite las palabras de Fray Fernando cuando ella le cuenta que ha tenido un desacuerdo con su pa-

dre y que por eso decide hacerse monja, a lo que el sacerdote le hace reflexionar que es una criatura caprichosa, esta plática la hace reflexionar de su actitud altanera ante la vida, por lo que decide perdonar a su padre y a su exprometido para retomar sus planes de boda.

La narrativa visual de esta película tiene una composición basada en los escenarios naturales apareciendo desde la primera escena un recorrido que hace Tizoc en burro, con tomas que encuadran los elementos centrales de la imagen paisajística mexicana: el cielo, los cactus, los nopales, las flores de buganvillas, el paisaje de montaña, el lago, el río, la cascada, el valle y el bosque. Para un reconocimiento cultural del indigenismo se muestra la aldea y jacales en los que vive este grupo y prácticas cotidianas como lavar ropa en el río. La tienda del padrino de Tizoc es una construcción no indígena correspondiente a otro estrato social, se aprecia una finca de tipo colonial que en su interior permite interacción social y económica que enfatiza la estética visual de la artesanía, la vestimenta tradicional y el comercio de pieles.

Respecto de las prácticas sociales representadas en este filme se ubica una escena donde se realiza una fiesta tradicional del pueblo, ahí Tizoc ve bailar a María Eugenia con un hombre de su misma clase social, para esto ya se había aclarado que María no era la virgen de la capilla del templo del pueblo, sino una mujer de carne y hueso, que además era la hija del hombre con el que en un principio había tenido un enfrentamiento y al que además le había salvado la vida, en esa escena, Tizoc, que desde el primer momento en que conoció a María quedó enamorado de ella, comienza a fantasear con ellos dos bailando, en ese momento Machinza se da cuenta de que su enamorado está deslumbrado por la mujer blanca y en un instante llega Nicuil a buscar pleito a

Tizoc, también llega el padrino y pone control a la pelea a machetazos entre esos dos, después le ordena a su ahijado que vaya a su casa, este se va y al llegar María Eugenia lo ve lastimado, la mujer le ofrece un pañuelo como un gesto de empatía, sin saber que eso significa una forma tradicional de acordar matrimonio en el lugar.

En los pequeños momentos que María Eugenia había tenido con Tizoc, ella lo veía como un hombre curioso y muy sabio, su trato con él había sido muy cálido y respetuoso, le inspiraba ternura, pero también admiración por su forma de ver la vida, sin embargo, Tizoc interpretó la amabilidad de María como correspondencia a sus sentimientos, por eso se fue decidido a hablar con el padre de ella para pedir su mano. Aunque Enrique y el padrino lo intentaron persuadir de la incoherencia de su petición, no fue posible convencerlo de lo contrario, por lo que a el padre de la mujer se le ocurrió mentirle diciéndole que le daba permiso de casarse con su hija pero que no la buscara por un buen tiempo, Tizoc aceptó y se fue al monte a construir un jacal de piedra.

Antes de esto María Eugenia había hecho caso de los consejos del sacerdote de ser una persona más humilde y perdonar a los demás, por lo que había retomado su relación con su prometido, habiendo acordado que el fuera hasta donde se encontraba para casarse y solo así regresar a la ciudad, cuando el novio de María Eugenia llega Machinza se da cuenta de que María no corresponde al amor de Tizoc, entonces se va a contarle, pero es sorprendida por su hermano Nicuil que llevaba la intención de matar a Tizoc y en la furia de ver a su familiar con quien considera su enemigo asesina a su propia hermana, para después seguir peleando con su adversario, esta vez Tizoc hace que este se encaje una daga y muera.

Con el aviso de Machinza, Tizoc cegado de dolor por la traición de María va y se la roba ocultándola en un cerro, cuando los familiares y novio de ella se dan cuenta inmediatamente van a intentar rescatarla y desde luego a matar a Tizoc. María Eugenia se desiluciona de Tizoc por el acto de raptarla, pero logran aclarar que fue un engaño de su padre, entonces María se da cuenta que no van a perdonar a Tizoc por lo que hizo y decide quedarse con él, pero al momento, una flecha que el tata de Machinza y Nicuil tiró para matar a Tizoc le atina a la mujer, Tizoc al ver lo sucedido decide encajarse la flecha para morir junto con su amada.

El imaginario que se representa en esta película se construye en la ficción tiempo y espacio, ubica personajes mestizos y aborígenes, indicando que se trata de una historia ocurrida después de la llegada de los españoles al territorio mexicano, pero no deja claro una época específica. Un detalle sobre la ficción espacial se identifica cuando se muestran los espacios de los mestizos, como la tienda y casona del padrino de Tizoc, se representa también la aldea mixteca, pero nunca se muestra la vivienda de Tizoc, dando a entender que simplemente vive solitario en el monte. La proyección emblemática del indígena: su vestimenta, su forma de actuar y su habla, aporta a la imagen del pueblo noble mexicano, pero se contradice con el odio absurdo entre diferentes etnias. Este drama termina con unas tomas del paisaje natural, mientras se escuchan los sonidos del canto de aves y una frase de Tizoc que refleja la relación entre el entorno, la espiritualidad, el misticismo y el entendimiento sobre la muerte que conforma la identidad del indígena mexicano: “Si niña, y cuando muere los inamorado, el alma de ellos se mete en los cinzontle pa’ seguirle cantando su cariño a tata Dios” (Emma, 2023, 1:46:58).

Macario

La película, dirigida por Roberto Gavaldón y protagonizada por Ignacio López Tarso, narra la historia de un leñador muy humilde que por alimentar a su familia siempre andaba hambriento, su esposa en la desesperación de verlo triste sin poder saciar su hambre roba un guajolote y se lo entrega para que se lo coma el solo, por lo que este se va de prisa al monte para que sus hijos no se lo quiten, cuando Macario se dispone a comer se le van presentando tres entes poderosos que le piden les comparta de su comida e interrumpen su propósito; el primero es el diablo vestido de charro, le ofrece tentaciones mundanas como la plata y el oro, pero no consigue que el hombre cambie de opinión, enseguida se aparece Dios poniendo a prueba su conciencia para redimirlo de sus pecados, cuando aparece la muerte Macario decide compartir a partes iguales el guajolote para el comer al menos la mitad mientras la parca también lo hace, pues entiende que el encuentro con esta figura significa el final de la vida.

Después de que Macario comió con la muerte, recibe un regalo de parte de esta que le permite (con su aprobación) sanar a personas enfermas, con ello también va adquiriendo riquezas y comida en abundancia como siempre había soñado, esto se termina cuando es llamado por la santa inquisición acusado de practicar brujería, antes de que reciba el castigo de ser quemado en la hoguera se le pide que cure al hijo de un virrey y a cambio le perdonarían la vida, pero en esta ocasión la muerte no le da permiso de hacerlo, Macario en un intento desesperado de zafarse del lio sale huyendo al monte adentrándose en una gruta llena de velas encendidas, la muerte le explica que cada vela representa la vida de una persona y le muestra la suya casi apagada, de nuevo sale huyendo, mientras su mujer lo busca, encontrándolo muerto en medio del bosque y sin haberse terminado el guajolote.

En la película se identifica la ideología sobre la muerte como un sistema simbólico con el que se construye un imaginario de la festividad mexicana del día de muertos, se presentan escenas con ofrendas a los difuntos ornamentadas con velas y cráneos. Hay una escena en la que los hijos de Macario juegan en círculo tomados de las manos mientras cantan: “Mariquita la de atrás que vaya a ver si el indio muere para echarnos a correr” (El Ritmo De La Musica De Barrio, 2013, 21:08) esto permite ver la naturalidad con la que el mexicano se relaciona con la muerte, a la vez que anuncia el final del personaje principal, otorgándole una connotación mística a la historia. En el filme, otra práctica que fortalece el culto a la muerte es la costumbre de pedir calavera para honrar a sus muertos quienes no tienen para poner un altar, señalando la desigualdad social.

Desde el inicio de la cinta se aprecian escenografías sobre el paisaje natural, donde se pueden apreciar grandes árboles que se identifican con el bosque y el trabajo de leñador. Los espacios sociales representados mediante escenarios arquitectónicos muestran el imaginario de la casa según dos grupos sociales, para los ricos las haciendas y casonas de tipo colonial con elementos como el arco, el portal, la herrería, los balcones e interiores decorados, mientras que para los pobres se distinguen los jacales hechos con muros de bajareque y techos de palma, justamente el tipo de vivienda donde habita Macario, su esposa y sus cinco hijos.

Conforme se avanza en la historia se van leyendo otros sistemas simbólicos y prácticas sociales referentes al catolicismo, por ejemplo, la oración de gratitud antes de recibir alimentos, el sentido del bien y el mal con la presencia de Dios y el Diablo que se le aparecen a Macario, el rechazo a las prácticas de brujería, el control de la iglesia y la santa inquisición, en las tomas del pueblo

se aprecia un gran templo de fondo como símbolo del imaginario colectivo sobre el espacio físico de la religión que rige a la sociedad mexicana.

Los personajes ofrecen la mirada al imaginario estereotipado del hombre y la mujer, en el caso de Macario personaliza la responsabilidad patriarcal, pues prefiere que su ración de comida se reparta entre sus hijos, hecho que provoca ansiedad y hasta cierta locura en el personaje. La esposa callada, reproduce el arquetipo de la mujer sacrificada, da la impresión de estar siempre preocupada, incluso cuando en la fantasía de Macario hay momentos de bonanza. Algunos personajes secundarios describen la percepción que se tiene del rico, caciques y avaros. Son las representaciones del diablo, Dios y la muerte las que condensan la cosmovisión espiritual de lo sagrado y lo profano en la cultura mexicana.

Por último, el desenlace de la historia lleva a la paradoja de la existencia de su personaje principal, la inevitable muerte. La escena donde Macario descubre la gruta repleta de velas encendidas significa la vida misma y su final al apagarse, funcionando como una metáfora conceptual y visual que se retoma en la tradición cultural mexicana de la celebración para honrar a los difuntos y la conexión entre dos mundos, expresando el imaginario mexicano sobre la muerte como el tránsito de un ciclo misterioso, más que un final absoluto como suele verse en otras culturas, esta visión cobra sentido cuando encuentran a Macario muerto sin terminarse el guajolote, con la única explicación racional de que todo el pasaje narrado fue producto de su transición a otro plano.

El crimen del padre Amaro

Este filme es una adaptación de la obra literaria *El crimen del padre Amaro* de José María Eça de Queiroz, que data alrededor del 1875. Al analizar la película del mismo nombre, dirigida por Carlos Carrera y lanzada en el año 2002, se percibe que la historia se ubica en un tiempo enmarcado al contexto socio cultural del nuevo milenio, al haber una correspondencia con muchos aspectos de las prácticas, las relaciones y las situaciones cotidianas de ese momento con la representación que se ofrece en pantalla.

De nuevo la religión se presenta como una institución que conforma el sistema simbólico en la narrativa del cine mexicano, en este caso, es el foco central de la trama, pero a diferencia de muchas otras películas mexicanas, la proyección de la imagen de la iglesia católica causó controversia, esto se debió al contenido explícito sobre el lenguaje, temas sexuales y de corrupción donde se ve evidenciada toda una organización eclesiástica, el poder económico, político y la fragilidad moral de los individuos.

El personaje principal es Amaro, un sacerdote recién ordenado que es enviado por el Obispo a una ciudad pequeña y tradicional llamado Los Reyes, para que el padre Benito lo guíe y prepare para que se vaya a continuar sus estudios en Roma. De camino al lugar asaltan el camión en el que viajaba, ahí mismo el joven cura le da un poco de dinero a una persona mayor que fue desfalcada por los asaltantes. Al llegar a la parroquia se encuentra con Amelia, una señorita muy apegada a la iglesia con la que después se verá involucrado en una relación amorosa que significa el hilo conductor de la historia y su mensaje.

Amaro se da cuenta de que el padre Benito no es obediente de los preceptos divinos que sigue la fe de su iglesia y que ha incumplido la norma religiosa de castidad cuando de noche ve sa-

lir a la sanjuanera del cuarto del padre Benito. A medida que se desarrolla la historia, Amaro presencia más acontecimientos que dejan ver el completo desvío de la moral del padre Benito, que también desobedece a la promesa de vivir en sencillez y a la renuncia de bienes, pues este es cómplice, recibiendo dinero para su parroquia y fines personales de parte de los narcotraficantes de la región.

Desde un principio se sugiere una atracción entre el joven cura y Amelia quien por cierto es hija de la sanjuanera y sirve como catequista en la parroquia del pueblo. Convencida de chocar con la ideología de su novio Rubén sobre la religión, Amelia termina su noviazgo, aunque también se logra apreciar cierta motivación de parte de ella cuando se encuentra cerca del padre Amaro.

Amaro y Amelia terminan teniendo relaciones sexuales clandestinas, utilizando las visitas de ambos a la casa de una persona con discapacidad motriz e intelectual con el pretexto de que van a enseñarle la palabra de Dios, pero nada de eso sucede, hay una escena donde la pareja esta teniendo un encuentro íntimo y estando casi desnudos Amaro coloca un manto sobre Amelia comparándola con una virgen y diciendo que ella es más hermosa, la escena expone la profanación de lo sagrado como una falta moral de ambos, distorsionando el imaginario de lo religioso.

Continuando con la descripción de los principales personajes arquetípicos, la sanjuanera cumple el rol tradicional de ama de casa y amante incondicional del padre Benito, que a puerta cerrada lleva una vida conyugal con esta mujer. Se ha mencionado ya que la desobediencia de los clérigos es una constante en este filme, pero hay un personaje que es leal a los valores de religiosidad, el padre Natalio, que, a pesar de luchar por las causas de las comunidades marginadas, es señalado por el obispo como agitador y guerrillero, al final es excomulgado para que no re-

mueva asuntos que puedan dejar en evidencia la cercanía de la iglesia con los narcotraficantes.

Aunque secundario, otro personaje que reúne tradiciones religiosas poco ortodoxas es Dionisia, una mujer que en su fanatismo e ignorancia hace cosas extrañas como darle ostias a su gato, es una figura marginal que vive en una casa con muchos elementos que simbolizan los pecados y rituales supersticiosos que se narran en la película. Esta mujer ayuda a Amaro a llevar a Amelia a practicarse un aborto del embarazo que concibió con él. Al final Amelia no sobrevive a la practica abortiva, y es Amaro quien oficia la misa de cuerpo presente para pedir por el descanso de Amelia. Esta cinta refleja el imaginario del deseo y el miedo presente en la cultura mexicana, lo sagrado y el perjurio existen en las prácticas cotidianas marcadas por la ambivalencia moral y revelan el poder destructivo de los imaginarios instituidos.

CONCLUSIONES

Este artículo significa un ejercicio de reflexión del imaginario de lo mexicano, con una propuesta metodológica desde el cine, que aporta un acercamiento a dimensiones y categorías del imaginario social que representan a la sociedad, estos resultados preliminares ayudan a la comprensión del esteticismo temático que se maneja en la arquitectura turística que se aborda en el propio trabajo de investigación doctoral, por eso se seleccionó un método con el imaginario como herramienta de análisis, que además contemplara el espacio físico para describir sus elementos naturales y contruidos. En ese sentido, se parte de una base teórica y conceptual sobre el imaginario social desde Cornelius Castoriadis (1975) y Charles Taylor (2006), se retomaron también las categorías de análisis que propone Juan Pablo Silva (2011) para demostrar que el

cine nacional de la época de oro instala un imaginario de lo mexicano basado en estereotipos y tipificaciones de lo mexicano.

También fue importante dar un repaso de los distintos discursos que han intentado describir la esencia de lo mexicano, para darnos cuenta de que definitivamente el cine ha sido el medio más eficaz para sedimentar las ideas, los pensamientos y las imágenes que predominan en la conciencia colectiva sobre la cultura mexicana, generando nuevos imaginarios que se instituyen en la realidad como legítimos a través de la pantalla grande.

La industria cinematográfica en México ha tenido desde sus inicios una tendencia a estereotipar la personalidad del ser mexicano, a seleccionar una serie de símbolos y repetirlos hasta fijarlos en la memoria colectiva, pero sobre todo a maquillar la realidad de una forma pintoresca y romántica que reduce la complejidad de todo el universo cultural del que hacemos parte. Por otro lado, es comprensible el hecho de que no se pueda reunir en una cinta toda esa diversidad que compone a la sociedad, pero merece la pena cuestionarse sobre los efectos que la narrativa visual genera en el espectador, que puede modificar su expectativa sobre los espacios y las prácticas sociales.

En las películas de *Tizoc: amor indio* (1956) y en la de *Macario* (1960) se identifica una composición visual, donde el paisaje natural con sus cielos, montañas, ríos, bosques, nopales y cactus, entre otros, enraízan el emblema de la imagen de México, que deriva en un imaginario que evoca entornos rurales montañosos del centro del país, dejando fuera otras regiones como el desierto del norte, las selvas del sureste, las costas tropicales del Pacífico y el Caribe, o los altiplanos áridos.

A pesar de que las cintas analizadas se ubican en diferente época y difieren en el manejo de los temas en relación a sus sistemas simbólicos, coinciden en la presencia de arquitectura colo-

nial y vernácula configurando un imaginario de lo pintoresco, que se integra por espacios como el templo, la plaza, las haciendas, las casonas, los jacales, que funcionan para diferenciar la posición de las clases sociales, mostrándose elementos arquitectónicos como el portal, los arcos, las herrerías, las tejas y la piedra, que provocan sensación de nostalgia y calidez.

Asimismo, el imaginario de lo mexicano se configura a través de personajes arquetípicos asociados a roles sociales arraigados en la conciencia colectiva. En *Tizoc*, el indígena noble representado en el personaje principal refuerza el estereotipo del indígena como sujeto místico condenado al sufrimiento. *Macario*, representa al campesino humilde, cuya relación con la muerte revela una cosmovisión popular donde la pobreza se romantiza y se adhiere en el imaginario de lo mágico y lo místico. Por su parte, *El crimen del padre Amaro* rompe con estos arquetipos, al presentar personajes que efectúan los bajos instintos del ser, presentado en un sistema simbólico tradicional como lo es la iglesia católica las fallas morales, políticas y sexuales que atraviesan las instituciones y los valores sociales.

De esta manera el cine construye representaciones de lo mexicano que logran afectar la subjetividad del espectador, porque revelan la idealización de las tradiciones, la festividad, los roles del hombre y la mujer, la nostalgia, la alegría y la tristeza del pueblo, aunque ya más reciente también ha incentivado la denuncia de los problemas que contaminan a la sociedad. Con todo esto, el imaginario de lo mexicano que el cine transmite moldea la forma en que se conciben los espacios, las prácticas y las formas de vida del mexicano, a la vez, este discurso es utilizado en contextos como la arquitectura turística porque funciona como ancla para la curiosidad del turista, quien ha adquirido a través del filme una serie de símbolos culturales que buscará reconocer en un destino turístico.

REFERENCIAS

- Amen, G. (2025). La teoría del imaginario social de Castoriadis: una renovación radical del pensamiento social. *Imagonautas*, 14(21), 59-73. <https://imagonautas.upaep.mx/index.php/imagonautas/article/view/229>
- Baeza, M. A. (2008). *Mundo real, mundo imaginario social. Teoría y práctica de sociología profunda*. (Edición EPUB). RIL Editores.
- Camila Ramírez. (2025). El crimen del padre Amaro [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TTccPIH1A2E&t=4519s>
- Cabañas Osorio, J. A. (2013). El cine de ficheras: un orden simbólico en espera de análisis. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, (25), 87-107. <https://ri.ibero.mx/handle/ibero/1590>
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets editores.
- Castro Ricalde, M. (2004). La India María en el cine mexicano: indígenas, fronteras e inmigración. En A. Mangin (Trad.), *L'indienne María dans le cinéma mexicain: Indigènes, frontières et immigration* (pp. 40-52). Cahiers ALHIM, (19). Université Paris 8.
- _____ (2014). El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional.
- La Colmena, (82), 9-16. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. <https://www.conicet.gov.ar>
- Del Val, José. 2004. México, Identidad y Nación. Universidad Nacional Autónoma de México. En: <https://libros.unam.mx/digital/v2/v49.pdf>
- El Ritmo De La Música De Barrio. (2013). Macario [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ThQaEQNDjdQ&t=1333s>
- Ema (2023). Tizoc: amor indio [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=eNRoFGDPZd4>
- García Riera, E. (1998). Breve historia del cine mexicano: Primer siglo, 1897-1997. Ediciones Mapa S.A. de C.V. / Instituto Mexicano de Cinematografía
- Girola, L. (2023). Etnografía y hermenéutica: Dos vías para acceder al estudio de los imaginarios y las representaciones sociales. En L. Girola (Coord.), *Teorías y metodologías: Indagaciones y propuestas para el estudio de representaciones e imaginarios sociales* pp. 146-165. Puebla: UPAEP; Santiago de Compostela: USC
- Gutiérrez Albilla, J. D. (2024). Los olvidados de Luis Buñuel. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], (18), 27-37. Universidad de Palermo. ISSN 1668-0227.
- Horvitz Vásquez, M. E. (2006). Historia y cine: Relatos de memoria. En M. Rojas Mix & M. Canfield (Dirs.), *Imago Americae: Revista de estudios del imaginario* (Año 1, n.º 1, pp. 181-196). CEEXCI; Universidad de Florencia; Universidad de Guadalajara; Universidad Nacional de La Plata.
- Martínez Lizárraga, A. E. (2017). Integración plástica y movimiento moderno: La Ciudad Universitaria de la UNAM como propuesta de mexicanidad arquitectónica moderna, 1950-1956 [Tesis de doctorado]. Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. <https://www.riudg.udg.mx/handle/20.500.12104/84197>
- Martínez, M. J. (s.f.). El cine mexicano de luchadores. Héroes, máscaras y llaves. *Revista BiCentenario*, (24). Colegio de Historia-FFyL, UNAM. Recuperado de <https://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/el-cine-mexicano-de-luchadores-heroes-mascaras-y-ll>
- Monsiváis, C. (1983). Reír llorando (notas sobre la cultura popular urbana). En M. Ladrón de Guevara (Coord.), *Política cultural del Estado Mexicano* (pp. 15-91). México: CEE-GEFE. http://cee.edu.mx/NuestrasPublicaciones/7_Política_Cultural_del_Edo_Mexicano/Capitulos/CULTURA_POPULAR_REIR_LLORANDO-Carlos_Monsivais.pdf
- Narvárez Tijerina, A. B., y Carmona Ochoa, G. (2022). Etnografía y netnografía en la investigación sobre lo imaginario. En F. Aliaga Sáez (Ed.), *Investigación sensible. Metodologías para el estudio de imaginarios y representaciones sociales* (pp. 201-234). Usta.
- Quiroga Echevarría, M. del C. (2011). Aspectos documentales del cine mexicano de ficción: Décadas 1940-2010 (Tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Ciencias da Comunicación.
- Riffo Pavón, I. (2016). Una reflexión para la comprensión de los imaginarios sociales. *Comuni@cción*, 7(2), 5-13. <https://doi.org/10.33595/2226-1478.07.2.199>
- Rojas Mix, M. (2006). *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI* (Ira ed.). Prometeo Libros.
- Silva Escobar, J. P. (2011). La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social. *Culturales*, 7(13), 7-30. Universidad Autónoma de Baja California. ISSN 1870-1191.
- Sosenski, S. (2006). Diversiones malsanas: El cine y la infancia en la ciudad de México en la década de 1920. *Secuencia*, (66), 37-64. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i66.708>
- Standish, P. (2008). Desarrollo del cine mexicano. East Carolina University. En Congreso Internacional de Literatura Mexicana. pp. 520-527.
- Tah, E. D. (2023). La Mexicanidad desde el cine mexicano. *Anuario Mexicano de Asuntos Globales*, 1(1).
- Taylor, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Ediciones Paidós.
- Uranga, E. (2013). *Análisis del ser del mexicano y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano (1949-1952)*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Villegas, A. (2024). *Filosofía de lo mexicano* (3.ª ed.). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/bitstream/FFYL_UNAM/10098/1/Filosofia%20de%20lo%10Meixcano.pdf
- Villoro, L. (1950). *Los grandes momentos del indigenismo en México* (1.ª ed.). México: El Colegio de México.

Imagonautas



N. 23