

La historia cinematográfica de Alfonso Teja Zabre: los niños héroes de Chapultepec y su proyección política

Luis A. Rojo*

*No será cuestión de narrar imágenes,
fórmula vacía... Será cuestión de descubrir
—no importa si directa o imaginariamente—,
una realidad, no naturalista, sino simbólica.
En esta poesía los hechos tendrán
—se tendrán—, no porque así lo
quiera la realidad, sino porque
así lo decide la inteligencia*
Alfonso Reyes

INTRODUCCIÓN

Las siguientes páginas están dedicadas a entresacar, de la complejidad simbólica del relato de ficción, las lógicas e inequívocas verdades de una historia que se pretende a la entera disposición de la razón humana y de una política que emerge de ésta y de aquella como artificio para asumir su dirección.¹

Se hacen cargo del olvidado guión cinematográfico del historiador guanajuatense Alfonso Teja Zabre, *Murió por la patria. Los niños héroes de Chapultepec*, publicado



IZTAPALAPA 51
julio-diciembre de 2001
pp. 53-68

* Candidato a doctor en Historia por El Colegio de México.

en 1938 y que al parecer nunca fue realizado en su plenitud genérica.

Dos son, fundamentalmente, los apoyos sobre los que se sustenta la interpretación: la definición de la *socio-crítica* aportada por Régine Robin, en lo general y, en lo particular, la relación de la categoría del *habla mítica* de Roland Barthes y la continua determinación de las *figuras retóricas* que en el texto se emplean para otorgar verosimilitud a los mensajes.

De la oscilación entre el tiempo histórico y el tiempo de ficción, Teja Zabre deriva un tiempo político dirigido básicamente a sus contemporáneos y que, sólo por ello, considerado en su formulación discursiva, reclama el legítimo ingreso a la comunidad de las fuentes históricas que hasta ahora, por omisión o prejuicio, se le ha prácticamente vedado.

Sea pues, éste, un humilde acto de desagravio.

I

Cuando en 1938 su espíritu inquieto lo lleva a publicar el guión cinematográfico *Murió por la patria. Los niños héroes de Chapultepec*, Alfonso Teja Zabre ha escrito ya la parte fundamental de su obra y, quizá por ello, en ese desatendido texto se encuentren reunidas de forma inusitada tres de sus más generosas pasiones: la historia de México, los personajes emblemáticos y la literatura, en este caso líricamente orientada a la elaboración de imágenes visuales.

Digo inusitada, no sólo porque la selección del modo discursivo relega en esta ocasión las cuestiones de la historia y su didáctica, y privilegia aquellas referidas a la leyenda y la ficción, sino también por lo que de esta ordenación se desprende y que configura a mi juicio la cualidad mayor del guión: la función política asignada a la síntesis entre historia y relato mítico.²

Debido a ello, el presente ensayo parte de considerar la propuesta cinematográfica de Teja Zabre no desde el punto de vista de sus determinaciones contextuales, ya sean éstas estéticas o culturales, sino de ubicar los contenidos *significantes* de lo social en el texto.³

Particularmente, la idea central sugiere que el sentido profundo de la obra del escritor guanajuatense no puede ser aprehendido sino desde el plano de su significación original, es decir literaria, y que al no ser los imperativos históricos los de importancia coyuntural para el autor, el condicionamiento lineal y serial de la temporalidad *propia*mente histórica —“la desnudez de su verdad”—, aparece esta vez a la intuición de Zabre más como una limitación que como la acostumbrada fuente de virtud y certidumbre.⁴

Surge entonces la elección de lo fantástico como el género adecuado para la creación de un tiempo artificial, distinto del histórico, en el que la fusión de lo presente con lo pasado ejerce como exorcismo de los contenidos siempre amenazantes del tiempo futuro. Al trasladar de este modo el eje de su discurso

de la historia a la literatura, Teja Zabre trastoca también en parte la función moralizante y formativa asignada por él mismo a la primera, convirtiéndola esencialmente en un ejercicio político cuya labor fundamental será ya no la interpretación o la narración de los hechos, sino la *complicidad en la imposición* de los mitos:

Pero he sentido que los cadetes no destacan su personalidad como lo merecen, por la pobreza y la austeridad de la simple narración documental. [...] Por eso me atrevo a realizar un nuevo ensayo de exploración hacia otros rumbos, para dar más relieve a las figuras amadas de los niños Héroes, *partiendo más bien de la fantasía para cubrirla con la verdad, como adorno y vestidura* (Teja, 1938: prólogo).

II

Situándose en el nivel de la poetización propuesto por Gabriel Alomar y concibiendo al héroe tanto como síntesis humanizada de las virtudes de un pueblo como factor detonante de los procesos históricos (Sánchez, 1966: 117), Teja Zabre se desliza de la historia al discurso cinematográfico de manera, podría decirse, natural.

Testigo de la consolidación del cine como industria cultural y miembro de una generación seducida mayoritariamente por los encantos del celuloide, el historiador mexicano manifiesta explícitamente en su experiencia cinematográfica al menos la influencia de la narrativa

costumbrista italiana, la técnica fotográfica y el montaje soviéticos y el carácter propagandista y subliminal del cine fascista en general.

Por lo que respecta al cine mexicano, lo distintivo de *Murió por la patria* parece radicar exclusivamente en el manejo literario interno de la temática propuesta, ya que como obra de ficción histórica se encuentra muy cerca de los convencionalismos señalados por las películas de la Revolución o de otras similares como *Juárez y Maximiliano*, de Miguel Contreras, de 1933.

Ahora bien, como ya he sugerido, la intención creadora de Teja Zabre no se conforma con la percepción del cine como simple medio —en este caso de la moralidad histórica previamente constituida—, sino que asume su tratamiento como lenguaje capaz de producir nuevas significaciones de lo real y, por lo tanto, también nuevas experiencias, reflexiones y comportamientos. Es decir, se encuentra por ejemplo más cerca de la posición de Alfonso Reyes, para quien "...la función épico narrativa poco a poco derivará hacia el cine, [ya] que hay en ella elementos descriptivos que la literatura sólo da de manera muy indirecta y equívoca y que la ejecución visual del cine comunica a la perfección..." (Perea, 1988: 57), que de la de Gilberto Loyo, partidario de que el cine, para dejar de cumplir el papel de "difusor de lo falso y lo erróneo", se limitara a tratar sobre "...hechos posteriores a la fecha de su invención, renunciando a las películas históricas y a escenarios históricos anteriores al siglo xx" (Loyo, 1999: 318).

Precisando. Si bien Teja Zabre considera en lo general demandar del quehacer cinematográfico el manejo respetuoso de los datos históricos, no confunde esta exigencia con el realismo documental, puesto que la reconstrucción "cinemática" es, como la representación histórica, al fin de cuentas, un género de ficción.⁵

Como queda dicho, es sobre este entrelazamiento entre lo histórico y lo fantástico donde el autor descansa su mensaje político que, por lo demás, no está conformado como podría suponerse por una síntesis simple de factores rigidamente diferenciados: el nivel de significación propuesto por Teja Zabre en *Murió por la patria* no sólo somete la verdad histórica (documental) al tiempo mítico, sino que la leyenda misma se hace tributaria de los ritmos del progreso y de los requerimientos del régimen.

III

En el año de 1935, en *Historia de México. Una moderna interpretación*, al examinar con brevedad la invasión norteamericana de 1847, Teja Zabre escribe el siguiente texto del que subrayo el orden de aparición de los cadetes del Colegio Militar:

La muerte gloriosa de Francisco Márquez, Agustín Melgar, Juan Escutia, Fernando Montes de Oca, Vicente Suárez y Juan de la Barrera, en combate desigual, sin esperanzas, aplastados por la fuerza

arrolladora, es como el símbolo y la representación de esta guerra injusta" (Teja, 1951: 325).

Tres años después, en un libro que representa un excelente ejemplo de su búsqueda literaria e intelectual, titulado *Chapultepec. Guía histórica y descriptiva*, Teja dedica cinco capítulos a la revisión de lo que ahí llama elocuentemente "La consagración heroica". Partiendo desde la perspectiva y haciendo uso de la nomenclatura del vitalismo, el historiador mexicano perfila desde entonces con toda claridad el objetivo trascendente de su empresa:

Es verdad que los datos rigurosamente históricos son muy escasos, pero precisamente por ello es indispensable recogerlos cuidadosamente y aprovecharlos para lo único que pueden servir los materiales de la Historia: para la tarea de ejemplaridad moral y la creación artística (Teja, 1938a: 86).

Reduciendo el marco de observación de las palabras anteriores al instante único del sacrificio extremo por la patria, puede decirse en verdad que el sustento documental del hecho se exhibía endeble. Mientras que las fuentes norteamericanas revisadas por Teja Zabre —fundamentalmente los apuntes de Justin H. Smith—, sólo referían lacónicamente el carácter inútil y trágico de las muertes juveniles, las mexicanas —en apariencia tan sólo los escritos reunidos por José María Roa Bárcena—, no hacían sino alimentar la incertidumbre:

Parte muy activa tuvo en la defensa del punto el Colegio Militar, y los últimos disparos fueron hechos por sus alumnos, pereciendo el teniente Juan de la Barrera y los subtenientes Francisco Márquez, Fernando Montes de Oca, Agustín Melgar, Vicente Suárez y Juan Escutia... (Teja, 1938a: 102-103).

Por tales motivos, y no obstante carecer de aval "oficial y documental", la alocución pronunciada en 1906 por el señor Ignacio Molina, veterano de la defensa del Castillo, recibe especial atención por parte del autor.

Según este testimonio, el "Águiles" del Colegio, Agustín Melgar, después de defender hasta el último momento la escalera del lado norte del mirador, se parapeta

...detrás de unos colchones de los existentes en nuestro improvisado dormitorio, haciendo uso certero de su fusil, hasta quedar inutilizado por los balazos y heridas de bayoneta que recibiera, todas muy graves, y de cuyas resultas y en medio de los más espantosos dolores [sucumbe] en la madrugada del día 14 (Teja, 1938a: 112).

En otra parte, Vicente Suárez, "...uno de los más niños del Colegio, y que por su pequeña estatura pertenecía a la 2a. Compañía", habría de morir apenas iniciado el asalto, después de marcarle "...el alto a los enemigos atravesando el estómago de uno de ellos con un formidable golpe de bayoneta."

Francisco Montes de Oca fallece "...al saltar por la ventana que veía a las llanuras del Rancho de Anzures, para reunirse con el resto de los alumnos que bajaron", y su cadáver permanece perdido durante tres días; los cuerpos de Márquez y Escutia se localizan —no sin problemas—, "acribillados a balazos" en la falda Este del cerro, mientras que el teniente de ingenieros Juan de la Barrera muere "...dignamente en su puesto, desempeñando la comisión del servicio de fortificaciones" (Teja, 1938a: 112-113).

A continuación, Teja Zabre recoge con "mayores reservas" algunas precisiones contenidas en los escritos de gente como Guillermo Prieto, el general Juan Manuel Torreda y el ingeniero Vito Alessio Robles. Dentro de ellas, conviene destacar la que resalta el valor de Agustín Melgar, tan excelso, que habría de propiciar que el viejo general Worth,

...mirándolo caído y cubierto de sangre, después de batirse como un león, se descubriera ante él, inclinándose sobre su cuerpo exánime [para ofrendarle] un beso en la frente (Teja, 1938a: 121).

De igual forma, es en efecto ilustrativa la puntualización que consagra a Vicente Suárez como núcleo simbólico de la epopeya patria, pues,

...considerando inevitable la pérdida del Castillo, se apoderó de la bandera y cuando ya los asaltantes llegaban a la puerta, él no quiso que la sagrada enseña de la patria cayera en sus manos y

envolviéndose en ella, se echó desde el Caballero Alto y se estrelló en la falda del cerro (Teja, 1938a: 121-122).

De la evaluación cuidadosa y mesurada de lo hasta aquí descrito, Teja Zabre no extrae, evidentemente, conclusiones definitivas en ningún aspecto. Si bien distingue los linderos inseguros que separan la historia de la leyenda —como habla mítica—, no sólo no condena o recrimina a esta última sino que, incluso, le asigna un papel moral básico:

Bien merecen tales héroes la divinización. Así pueden subir de la pequeña a la gran historia, hasta convertirse en representativos (Teja, 1938a: 122).

Así, al constituirse la leyenda —como historia— en vehículo de moralidad, la historia —como ficción—, pudo desplegar sin pudor sus significaciones políticas.

Murió por la patria aparece entonces más que como el intento vano de recuperar la historia, bajo la certeza absoluta de que el futuro es siempre conquista de los presentes heroicos.⁶

IV

La temporalidad

Como es posible percibir desde el primer párrafo, *Murió por la patria* visualiza una película que se asienta explícitamente sobre una doble temporalidad

que, al desplegarse, constituye retóricamente una tercera: por un lado, la de la reconstrucción propiamente cinematográfica y, por el otro, la que compromete al espectador tanto con la trama histórica como con el desciframiento de los mensajes que implican la *rememoración* de un tiempo que se propone próximo:

Fondo de figuras en movimiento que sugiere escenas de combate, alrededor de Chapultepec. *Aparece el monumento de los Niños Héroes al pie del Castillo* (Teja, 1938: 9).

Situado casi imperceptiblemente en la disyuntiva de creer en un tiempo cinematográfico falso y timador o de asumir como probable la existencia de un combate *futuro* en las faldas del cerro de Chapultepec, el espectador de la obra de Teja Zabre queda capturado así, de inicio, como sujeto de una representación del presente tensionada por ambos extremos de la temporalidad.

Aplicando quizá rigidamente las estrategias del lenguaje documental, la continuación de la secuencia uno y toda la dos, están dedicadas a la identificación —siempre en tiempo presente—, de los símbolos necesarios: Chapultepec, la exaltación castrense y su indiscutible consagración cívica.⁷

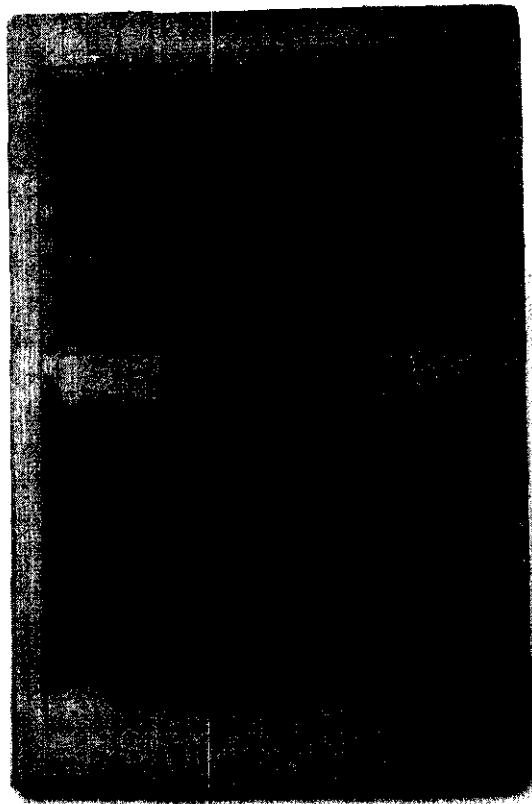
En los pequeños apartados que describen el monumento de la terraza del Castillo (Teja, 1938: 3 y 4) se establece *elípticamente* la presencia del enemigo o antihéroe, es decir, sagazmente velada

por presupuestos de orden universal: "el sacrificio supremo", "la desesperación en la defensa" y "la lucha desigual". Por su parte, "la epopeya" (Teja, 1938: 5) —el cuerpo joven cayendo envuelto en la bandera nacional—, antecede, buscando también con nitidez el efecto de la *sinonimia*, la confirmación definitiva del presente como tiempo *real*, y de la nación mexicana como espacio de la acción percibida.⁸

Finalmente, como corolario de la secuencia introductoria, se constituye la

relación casi obligada entre la disolución y la traslación temporal: primero, cuando como en una "...*evocación* las figuras de los seis jóvenes héroes, aparecen cada vez más precisas" y, después, cuando el...

...grupo de alumnos de hoy, con los uniformes de la época actual, se va desvaneciendo para transformarse en un grupo formado de alumnos con los uniformes correspondientes al año de 1847 (Teja, 1938: 14).⁹



Los héroes

Herederero de la narrativa romántica estructurada a partir de indicios,¹⁰ y con la firme convicción de que "...aunque sea más humilde, es más digno de amor el héroe humano, con las debilidades y flaquezas de una moral y que, con los elementos vacilantes, incompletos y efímeros que la Naturaleza otorga, realiza hechos inmortales..." (citado por Sánchez, 1966: 116), Teja Zabre despliega un argumento sencillo aunque cargado de imágenes y simbolismos tendientes a humanizar y ordenar verosímelmente las acciones de los niños cadetes.

Dos son, dentro del contexto de lo heroico, las personalidades alrededor de las cuales se compone el discurso: Agustín Melgar y Francisco Márquez.

Esquemmatizando al máximo la función temática de los personajes, puede proponerse que mientras que sobre el primero recae la tensión dramática del relato, el segundo desempeña el papel del extremo retórico que —como en el *oxímoron*— al contrastar complementa el sentido produciendo una nueva significación y la interiorización de su mensaje.¹¹

De esta forma, Melgar representa más lo civil y lo laico que el fuero y la disciplina militar; es a la vez voluble y caprichoso y patéticamente inseguro y dependiente. Su honor proviene del accidente inevitable de la patria y su militancia castrense se revela pronto como vano propósito, producto obligado de la presión de una herencia y una tradi-

ción —su padre— que en la trama terminan por ser los vértices en los que se entrecruzan la decadencia y la regeneración —individual y social— con la responsabilidad histórica que está siempre presente. Resume al ciudadano medio que se ha urbanizado confundiendo lo moderno con lo vacío y lo banal y que, por lo tanto, ha quedado sujeto al caos de sus pasiones —su relación prohibida con Rosina Elizalde, esposa de uno de los principales colaboradores del ejército invasor, su incapacidad permanente para relacionarse con Barrera y aceptar las intenciones de éste para con su prima Antonieta, su desertión por motivos inconfesables públicamente, etcétera— y que sin embargo puede ser redimido —es decir, no redimirse—, a través de una experiencia vital, siempre que ésta se enmarque en los términos señalados por la necesidad histórica imperativamente definida por la instancia militar. En tal coyuntura, la desertión de Melgar es indispensable para autenticar dentro del relato el verdadero sentido de su sacrificio final.

En el lado opuesto se encuentra Francisco Márquez, que del anonimato histórico se eleva al reconocimiento mítico. En este punto la intención de Teja Zabre parece obvia: al hacer del cadete menos documentable el personaje más significativo —por encima, incluso, de la jerarquía dictaminada por lo legendario—, está persiguiendo fines que no son exclusivamente literarios, sino fundamentalmente políticos. Frente a la determinación caótica y superficial de la

civilidad heredada del estado de excepción —casi todo el siglo XIX, en una expresión cara a la historiografía mexicana—, emerge la posibilidad —individual, social y múltiple— de las colectividades disciplinadas militarmente como alternativa de tinte utópico.

Dentro de este contexto, Francisco Márquez asume el mayor número de cualidades requeridas por un héroe histórico o cinematográfico,¹² y se convierte en el portador selecto de los mensajes de Teja Zabre: desde los de fácil desciframiento, como los relativos a su carencia de pasado como condición de su ascenso moral o los que llanamente exaltan su vocación y su carácter personal, hasta los más complejos en los que la figura heroica aparece encumbrada ya muy cerca de los *inmortales*:

Márquez corre más todavía, sube a la torre del vigía (el nido de los aguiluchos) y anuncia a Vicente Suárez la proximidad del peligro. Le dice: —¡Enemigo al frente! [...] Suárez le contesta con una sonrisa y le dice: —Ya lo sé. Lo estoy viendo. Y los dos más pequeños cadetes del Colegio se asoman con ansiedad y satisfacción hacia el sur y el oeste, para adivinar la sombra rampante de las dos columnas de Guitman y Pilow (Teja, 1938: 110).

Girando en torno a las particularidades de los dos personajes brevemente reseñados, un monto no mayor de 20 actores sustentan el argumento de un desenlace que no por anunciado deja de

ser emotivo: el día 13 de septiembre, entre "...vapores indecisos de niebla, de vaho matinal y de reflejos solares", los cadetes del Colegio Militar realizan gozosos el más puro y elevado de los sacrificios.

Agustín Melgar y Juan de la Barrera mueren defendiendo un puesto de avanzada, con las "manos unidas en la muerte" y la amistad sellada por una joya emblema de la pasión frustrada; Francisco Montes de Oca cae dramáticamente antes de lograr encender la mecha de unas minas de por sí estratégicas; Juan Escutia —"como forjado en bronce"—, es acribillado a la entrada del Castillo, para morir al poco tiempo en brazos de Márquez a "quien despide con su última sonrisa"; finalmente, el propio Márquez, que después de haber asistido y vengado en lo posible la muerte de sus compañeros,

... intenta un duelo imposible a la bayoneta con un enorme soldado, pero es desarmado por el peso del rifle enemigo y del propio.

Todavía se resiste y trepa al Caballero Alto, donde Suárez custodia la bandera. Sobre el parapeto donde está izada, se ven las manos de los asaltantes, que tratan de quitarla. Suárez todavía tiene parque y dispara en defensa de la enseña, pero es herido mortalmente.

Entonces Márquez toma el rifle de Suárez y dispara otros cartuchos. Las manos de los asaltantes ya cogen el asta de la bandera. Márquez es herido. Al fin, coge la bandera y se envuelve en ella para arrojarse desde lo alto (Teja, 1938: 120-121).

Los antihéroes

Hay que destacar, todavía, el factor principal sobre el que se sostiene la percepción del guión cinematográfico de Teja Zabre como una respuesta claramente política y coyuntural.

Lo primero que resalta en tal dirección es el abordaje cuidadoso y diplomático que el texto realiza sobre el factor norteamericano. Aunque calificada de injusta, desigual y condenable, la invasión es asimismo considerada una guerra peleada con lealtad y honor e, incluso —reitero—, lo que menos importa de ella son sus causas y sus consecuencias concretas, así como tampoco interesa el reconocimiento de la responsabilidad histórica norteamericana.

Existen sin embargo en un nivel distinto al de la significación literal, algunos datos relevantes en relación con este cariz político.

En primer lugar, la complicada ubicación de la figura del padre de Agustín Melgar, quien sólo en apariencia encarna los valores de un hombre de respeto y consideración. El viejo Juan Melgar es una mezcla singular de "rasgos viriles y duros" —propios de un veterano de la lucha de Independencia—, con un interior débil y un alma inválida, crueles metáforas del decadente cuerpo que las aprisiona.

Concebido por Teja Zabre como síntesis representativa de un pasado execrable por su inoperancia *real*, en cada una de sus apariciones, el anciano marcha en sentido opuesto al de la lógica

más simple —incluyendo la de algunas acciones—: es su actitud castrante la que obliga a su hijo a darse de alta en el Colegio Militar;¹³ para asegurarle el ingreso a pesar de los reglamentos que se lo impiden, no duda en emplear despóticamente su fuero ante los grados inferiores, ni en humillarse innecesariamente frente a los superiores. Es él quien confundido inocentemente —por no decir que estúpidamente—, propicia el encuentro y enamoramiento de Barrera y Antonieta que, a su vez, da paso a las secuencias que incorporan al argumento la presencia crucial de los traidores y conspiradores criollos, verdaderos y atemporales signatarios de los mensajes de Teja; es el viejo Juan Melgar, en fin, la imagen alegórica más acabada de un país que el autor pretende ya en obra de demolición:

En casa de Melgar, llegan los ecos del toque de alarma. El viejo Melgar los advierte y se incorpora en su sillón para interrogar a su esposa y a su sobrina Antonieta.

— ¿Se oye un repique?

— Parece que son campanas...

Llegan ecos remotos de toque militar a reunión.

— ¡No!... Es el toque de alarma... y llamada de reunión...

Se oyen voces altas y movimientos de gente que pasa por la calle. Un grupo pasa corriendo y gritando... Se escuchan las voces:

— ¡El enemigo cerca!

— ¡El enemigo a la vista! ¡México en peligro!

Al oír y comprender lo que se grita, el viejo Melgar hace esfuerzos por levantarse. Pero apenas logra ponerse en pie. Su mujer y su sobrina tratan de calmarlo y consolarlo (Teja, 1938: 68-69).

Dentro del mismo entorno de significación, es necesario resaltar por último dos elementos clave para la confirmación retórica del relato:¹⁴ la Quinta Iturbe, residencia permanente de la tertulia que reúne a la aristocracia apátrida de la ciudad, y de la que basta señalar para comprender su dimensión simbólica que es el lugar seleccionado por Teja Zabre para fungir como escenario trascendente del acto previo —imprescindible— a la inmolación: ahí, entre los clamores de una batalla desapercibida por culpa de los ensueños posteriores al amor correspondido, Agustín Melgar ha de recuperar repentina y poéticamente la conciencia histórica:

El rumor de la guerra lejana no ha cesado.

Además, llega de pronto la señora Iturbe, con signos de grave inquietud.

— ¿No han oído el cañón? Los americanos han avanzado hacia México... parece que ya llegan a las garitas, o cuando menos a Chapultepec...

Melgar se sobresalta.

— Es imposible... ¿Tan pronto sobre el Castillo?

— ¡Es que ustedes no han medido el tiempo!

Dice Agustín:

— ¿Qué haré? ¿Qué haré?

Rosina le responde serenamente:

— Ser un hombre a toda regla...

La señora Iturbe autoriza tácitamente un beso de adiós. Pero al irse a estrechar como antes y besarse en la boca, los dos se arrepienten, y la señora Elizalde, casi con gesto maternal, bendice a Melgar y lo besa en la frente. Melgar comprende la intención de purificar el efímero y romántico idilio, y sale con emoción (Teja, 1938: 93-94).

El otro elemento a considerar corresponde al sugestivo planteamiento de que el único personaje histórico con responsabilidad asignada dentro del cauce de la epopeya sea Antonio López de Santa Anna, quien es evocado en múltiples ocasiones —entre escenas de martirio o frivolidad, según el caso—, por su falta de talento militar y su exceso de ambición política y pecuniaria.

Pese a ello, el dictador aparece solamente una vez en la acción concreta de los hechos representados —rodeado de su Estado Mayor, portando su "eterno sombrero de paja de Panamá y su hopalanda de tela cruda"—, aunque lo hace justo en el momento de dar la orden de avance al Batallón de San Blas, el que:

...corre a la muerte. Y Santa Anna, mientras mueren los bravos de Xicoténcatl envueltos por el grueso de las tropas norteamericanas, se consume de rabia teatral a la entrada del Bosque. Quiere acercarse [...] pero un soldado que está cerca de él cae herido y lo salpica con su sangre. Oficiales de su séquito corren

para impedirle que continúe avanzando, y él se deja detener, con mezcla de bravura auténtica... (Teja, 1938: 112).

Ubicadas conforme a su disposición textual, tanto las contribuciones distintivas de D. Juan Melgar, como la de los acontecimientos de la Quinta Iturbe —con sus implicaciones constantes como residencia del poder oculto favorecedor del otro— y la de su alteza serenísima, Santa Anna, cumplen, de acuerdo con lo hasta ahora expuesto, una doble función: por un lado, la puramente literaria que consiste en el anuncio de la culminación del acto —nunca parece largo algo cuyo fin se anuncia, Cicerón *dicitt*— y, por el otro, la eminentemente política, fundada en la explicitación *antitética* de los valores negativos que permitan la contrastación histórica y, por ende, también la diferenciación temporal de donde ha de desprenderse el acto preventivo a una posible y renovada culminación.

En el último diálogo de la cinta:

Al ver el resto de sus tropas, dice Monterde:

— ¡México está perdido, general!

Pero Bravo señala al grupo de los cadetes que quedan destrozados, vendados, heridos, maltrechos, pero sonrientes:

— Todavía no, compañero. Nos queda esto (Teja, 1938: 121-122).¹⁵

V

El que detrás de los intereses literarios de Teja Zabre existan intenciones poli-

ticas no representa, por sí sólo, motivo suficiente para llamar la atención. Pero si estas intenciones se encuentran amparadas en una concepción manifiesta de la historia, convocan a la leyenda y son además el producto de la significación cinematográfica, las cosas varían radicalmente.

En todo caso, al no estar localizada la originalidad del guión *Murió por la patria* sino parcialmente en su temática y de ninguna manera en su estilo y formato —que en ocasiones semejan más al libreto teatral—, su trascendencia se encuentra determinada por la ordenación que en el interior del discurso asume “el estatuto de lo social en el texto” y que en este caso, como he intentado mostrar, corresponde por entero a una nítida y consciente posición política del autor.

El tiempo y el espacio ficticios propuestos por Teja Zabre, el habla mítica que sobre los signos de la historia y de la tradición tan elocuentemente construye, no hacen sino apelar —como si se tratara de una réplica ucrónica— al tiempo históricamente real: cada uno de los actores de la narración contiene la posibilidad de su enunciación presente y futura, por lo que el espectador-evocador, el espectador-constructor de horizontes y expectativas, queda a cargo por entero de la dirección y el sentido de la historia patria. O, si se prefiere: la historia patria aparece dibujada como una especie de esencialidad temporal enteramente disponible a la prevención y a la proyección de hombres ya purificados por la inmolación sacralizada.

Como se ve, *Murió por la patria* es en efecto la celebración ritualmente castrense de un mito que, a pesar de sostenerse en la circularidad que confunde la historia y la leyenda —o quizá precisamente por ello—, no conmemora la regeneración cíclica de los tiempos sino que, por el contrario, exalta *mágicamente* la linealidad futuroológica de la historia.

Finalmente, si hubiera que completar la interpretación con el "estatuto sociohistórico" del texto, yo dirigiría la atención hacia las utopías militares y, concretamente, a dos núcleos duros de significación histórica de la mitología cardenista: la expropiación petrolera y, efectuada algunos meses después, la sustitución del Ministerio de Guerra por la Secretaría de la Defensa Nacional (Galeana, 1991: 357).

NOTAS

¹ La primera versión de este texto se preparó como trabajo terminal del seminario "Historia de las Ideas en México. Pensamiento historiográfico mexicano 1910-1968", impartido por el Dr. Álvaro Matute Aguirre en el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México, durante el periodo septiembre de 1996-febrero de 1997.

² Empleo la categoría de *relato mítico* de acuerdo con la definición ya clásica de Roland Barthes: "...existen en el mito dos sistemas semiológicos de los cuales uno está desencajado respecto al otro: un sistema lingüístico, la lengua (o los modos de representación que le son asimilados), que llamaré *lenguaje objeto*, porque es el lenguaje del que el mito se toma para construir su propio sistema;

y el mito mismo, que llamaré *metalinguaje* porque es una segunda lengua en la cual se habla de la primera" (véase Barthes, 1994: 206).

³ Al definir la sociocrítica, Régine Robin señala que "...no es una sociología sino una teoría del análisis del texto literario, del sociotexto. Tampoco es una historia, una historia literaria, una historia de las ideas o una historia cultural. La propuesta de la sociocrítica es el estatuto de lo social en el texto y no el estatuto social del texto, es el estatuto de la historicidad en el texto y no el estatuto histórico del texto" (Robin, 1994: 269).

⁴ Dos ideas relacionadas directamente con su concepción de la historia y que pueden servir como fondo hermenéutico de la interpretación son las siguientes:

1) La que define la historia en su doble acepción: "¿Es [la historia] la mera narración de los hechos humanos como objetividad, como visión, en su sentido directo? ¿O ha de comprender también su lenta y progresiva transfiguración, su trasunto literario y artístico, su leyenda, su santificación positiva y negativa, y el valor de estas transformaciones como agentes en el desarrollo de la historia posterior, en un encadenamiento de causas a efecto paralelo a la mera cualidad objetiva?"

2) La que, a partir de lo anterior, establece el objeto del conocimiento histórico y el compromiso ético del historiador: "...descubrir los nuevos valores, cristalizar las nuevas inquietudes, plasmar las necesidades sociales y fincar las conquistas del movimiento vital en fórmulas eficaces de carácter político, espiritual y estético. Así el pensamiento no es siervo, sino parte integrante del equipo, de la utilería, del instrumental que se aprovecha en considerar las nuevas estructuras" (Teja, 1999: 456 y 1996: 49).

⁵ Me parece conveniente llamar en este momento la atención sobre el término *cinematográfico* que, según Alfonso Reyes, hace referencia a la "dinámica" comprendida como el "...afán de realización

en lo que todavía es imperfecto" (citado por Perea, 1988: 57).

⁶ En un estudio aún cercano, que desafortunadamente no contempla los escritos de Teja Zabre, Enrique Plasencia sitúa en la época de la República Restaurada el origen oficial de la celebración dedicada a los héroes de Chapultepec. En la opinión de este autor, las discrepancias entre la leyenda y la historia han sido constantes desde entonces y señala: "Según los testimonios, están bien documentadas las participaciones de Agustín Melgar, Vicente Suárez y Francisco Montes de Oca. En cambio, algo distinto ocurre con Juan de la Barrera —el mayor del grupo y ya egresado del Colegio—, con Juan Escutia, del que sólo conocemos la fe de bautismo y Francisco Márquez, personaje poco conocido. Es curioso que de quien menos información tenemos —Escutia—, sea quien supuestamente se arrojó envuelto en la bandera, aunque antes de que se estableciera definitivamente la leyenda, se atribuyó primero la hazaña a Melgar y después a Montes de Oca" (véase Plasencia, 1995: 248). Como he acentuado, en el testimonio ofrecido por Teja Zabre la proeza final se atribuye a Vicente Suárez.

⁷ Para la revisión del carácter enigmático de Chapultepec véase Teja, 1938a y Plasencia, 1995.

⁸ Empleo los conceptos de *elipsis* y *sinonimia* en su acepción restringida, esto es, como figuras retóricas dentro del texto literario, tal como lo hace más adelante Teja Zabre con la *evocación*. La *elipsis* es la "...forma de construcción donde se suprimen algunos elementos del enunciado mediante un salto, sin que ello afecte al sentido pues lo que está ausente se da por entendido. A diferencia del *blanco*, que presenta sobre el texto la superficie de lo suprimido, la *elipsis* elimina ese espacio, de modo que no hay que complementarlo en la imaginación sino darlo por hecho como si ya hubiera sido enunciado. Esta figura permite así un [ahorro] de signos y

cuenta con la participación del espectador, quien se encarga de entender la expresión sin necesidad de que ésta haga explícito todo." Por su parte, la *sinonimia* "...plantea la igualdad de significados con diferentes significantes, de modo que ofrece una similitud en este caso no entre las formas sino entre los contenidos [y] produce el efecto de la reiteración a través de distintos signos". Para ambas figuras véase Tapia, 1990: 57 y 71, respectivamente.

⁹ Como es comprensible, al final de la película ocurre la transformación inversa: "La fila de los cadetes destrozados y de los jefes frente a ellos, se va cambiando en mutación lenta de las figuras hasta aparecer los cadetes y los jefes de hoy, en gran conjunto de todo el Colegio. El grupo primitivo se va alejando en el fondo. Quedan sólo las seis figuras de los Niños Héroes. Y su sombra se alarga y crece, formando, entre humo, fuego y haces de sol, la frase de oro ¡MURIÓ POR LA PATRIA! (Teja, 1938: 124).

¹⁰ Refiriéndose al entramado oculto constitutivo de los relatos heroicos del siglo XIX, Germán Colmenares señala lo siguiente: "La trama más explícita, es decir, aquella que coincide abiertamente con las convenciones de un género literario de ficción, tendrá un héroe, una voluntad constructiva a cuyo alrededor se organizan los acontecimientos. Los designios del héroe, sin embargo, rara vez pueden revelarse como algo explícito. Cuando así ocurre, la controversia termina por oscurecerlos del todo o los convierte en algo ambiguo. Sólo los resultados objetivos, el desenvolvimiento de la acción, puede revelarlos. De esta manera la huella del héroe queda impresa en la historia" (Colmenares, 1989: 177).

¹¹ El *oxímoron* es la figura retórica que "...propone ideas opuestas pero cuya contigüidad debe entenderse como una alianza de contrarios, resaltando su contradicción pero también su convivencia. Por ello el nuevo sentido proviene de que el receptor es obligado a asentir acerca

de una información imposible, pero llena de significado, cuando dos contrarios se concilian, como si se dice [vivir muriendo] o viceversa" (véase Tapia, 1990: 66).

¹² Es pertinente anotar que la descripción física que hace Teja Zabre de Márquez en el guión es deudora por completo de la que realiza de Vicente Suárez en 1906 Ignacio Molina (véase Teja, 1938: 8).

¹³ La escena, ciertamente grotesca, es la siguiente:

"Dice D. Juan, con intención: —Si yo tuviera muchos años menos, ya estaría en algún batallón de voluntarios. O me hubiera presentado al General Monterde, en el Colegio Militar.

(Agustín Melgar sigue tocando su musiquita como si no oyera nada, con cierto desdén, pero se interrumpe cuando oye la voz de Antonieta que toma parte en la conversación.)

Dice la Muchacha: —Pero tío, no es posible que todos seamos soldados. Yo también quisiera ser hombre para servir en las filas...

Y responde D. Juan: —Si tú quieres ser hombre, ¿qué pensarías del que es hombre y no quiere serlo?

Se levanta bruscamente del piano Agustín y detiene a su padre, diciéndole:

—¿Crees que soy un cobarde?

—Busca otra palabra. Andamos cerca.

—¿Quieres llevarme con el General Monterde?

—¿Cuándo?

Agustín se endereza sin perder su aire un poco irónico y sonriente, y saluda a su padre con un movimiento que es a la vez cortesía elegante y un gesto militar:

—Ahora mismo" (Teja, 1938: 16-17).

Pocas escenas después, Agustín Melgar es ya un desertor.

¹⁴ Dentro de la técnica retórica, y más específicamente como parte de la *dispositio*—"que dice cómo distribuir y ordenar los elementos [...] a lo largo del discurso"—, la *confirmatio* antecede al *epílogo* y puede decirse que su función es, en términos generales "...la de la argu-

mentación propiamente dicha en el acto probatorio. Su fin es convencer considerando incluso las refutaciones posibles [...] y recomienda distribuir primero los argumentos fuertes, luego los solazantes y al final los que conmueven" (véase Tapia, 1991: 27).

¹⁵ La *antítesis*, como figura retórica, consiste "...en contraponer unas ideas a otras (que pueden ser cualidades, objetos, afectos o situaciones) [y] que generalmente poseen rasgos semánticos comunes pero que no llegan a ofrecer contradicción (como sucede con el *oxímoron*) ni se comparan entre sí (como la *comparación*), sino que sólo se hace hincapié en su diferencia para producir el efecto del contraste entre ambos, dando ocasión al receptor de apreciar sus perfiles antitéticos. En este sentido, los objetos, imágenes e ideas proponen una tesis y la enfrentan con su *antítesis*, recordando la presencia de lo que es opuesto" (véase Tapia, 1990: 52).

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland

1994 *Mitologías, Siglo XXI*, México.

Colmenares, Germán

1989 *Las convenciones contra la cultura*, Tercer Mundo Editores, Colombia.

Galeana, Patricia, coord.

1991 *Los siglos de México*, Nueva Imagen, México.

Loyo, Gilberto

1999 "El cine y la historia", en Álvaro Matute, *Pensamiento historiográfico mexicano del siglo XX. La desintegración del positivismo (1911-1935)*, FCE/UNAM, México, pp. 316-318.

Perea, Héctor

1988 *Alfonso Reyes y el cine*, UAM, México.

Plasencia de la Parra, E.

1995 "Conmemoración de la hazaña épica de los niños héroes: su ori-

- gen, desarrollo y simbolismos", en *Historia Mexicana*, XLV: 52, octubre-diciembre, pp. 241-279.
- Robin, Régine
1994 "Para una sociopoética del imaginario social", en Françoise Perus, *Historia y literatura*, Instituto Mora, México, pp. 262-300.
- Sánchez, Andrea
1966 *El pensamiento histórico de Teja Zabre*, tesis de licenciatura, UNAM, México.
- Tapia, Alejandro
1990 *De la retórica a la imagen*, UAM, México.
- Teja Zabre, Alfonso
1938 *Murió por la patria. Los niños héroes de Chapultepec*, Ediciones Botas, México.
- 1938a *Chapultepec. Guía histórica y descriptiva*, SHCP, México.
- 1951 *Historia de México. Una moderna interpretación*, Ediciones Botas, México.
- 1996 *Historia de México. Introducción y sinopsis. La biografía de México* (fotocopia).
- 1999 "Historia de México. Introducción y sinopsis. La biografía de México", en Álvaro Matute, *Pensamiento historiográfico mexicano del siglo xx. La desintegración del positivismo (1911-1935)*, FCE/UNAM, México, pp. 369-459.