

*El ícono de la misión:
una construcción visual de la historia
hispana de los Estados Unidos*



Alejandra Gómez

Doutora em História da Arte pela Universidad Nacional Autónoma de México. alegomez@prodigy.net.mx

El ícono de la misión: una construcción visual de la historia hispana de los Estados Unidos

Alejandra Gómez

RESUMO

Este trabajo pretende explorar el tema de la misión como el componente fundamental del significado del pasado hispano de los Estados Unidos en su cinematografía de 1907 a 1920, a partir de los stills¹ que las productoras de cine publicaron en las revistas cinematográficas. Consiste en un nivel iconográfico que da significado ideológico a la zona del suroeste de los Estados Unidos, no únicamente en un sentido de caracterización histórica, sino como elemento de significado visual que sugiere conexiones que se ramifican hasta el presente. Por lo tanto, la misión se articula como una estructura social de la época española cuyos componentes mutaron a la calidad mito porque las imágenes del cine participaron a través de la representación de espacios arquitectónicos y sus habitantes en conceptos como “el rancho”, y el padre los cuales impulsaron una moda arquitectónica, así como de estilo de vida.

PALABRAS LLAVES: imagen; cine; historia.

ABSTRACT

The purpose of this article is to explore the representation of the Catholic Mission in the early American films of the Twentieth Century, through the images known as stills, those that were published by the American film companies, in order to promote their productions in the specialized journals. What I propose is that this still is a cultural construction, which implies the first years of the twentieth century – the real time that they were created- and the themes these images represent, that have to do with the nineteenth and the second half of the eighteenth century.. The mission structure implies several steps of visual reconstruction which contain the aesthetic value: the architecture, the historical themes, the characters and the literature. Through this reconstruction we hold the visual Hispanic background of the American Southwest.

KEYWORDS: image; film; history.



Si bien estamos en los albores del siglo XX, la presencia misional del *Southwest* norteamericano de los siglos precedentes también se hace manifiesta en los argumentos de las películas y se enfatiza en la publicidad cinematográfica. Los temas que las productoras cinematográficas recogen para filmar, representan los acontecimientos históricos y cotidianos que han impactado de alguna manera el desarrollo de la sociedad norteamericana, la idea de lo mexicano se integra en estos sucesos.

En este sentido el tema de la misión implica el reconocimiento al

¹ Se le llama *still*, a las fotografías tomadas de las escenas de las películas.

pasado español de las zonas fronterizas, lo que en un nivel iconográfico se reduce a dar significado ideológico a la zona del *Southwest*, no únicamente en un sentido de caracterización histórica, pues la mayoría de estas películas no tienen por objetivo ser documentales, aunque sí “verídicas” salvo casos específicos como *The Immortal Alamo* de 1911², por ejemplo. La recurrencia a la presencia de los religiosos españoles como símbolos que dejaron huella en los usos y costumbres de los indios, así como en el resto de los pobladores, no sólo se refiere a un pasado, sino que propone significados nuevos en relación a ese pasado, según la interpretación del director cinematográfico en turno, en términos de Roger Chartier serían “instrumentos de inculcación de gestos y pensamientos nuevos, así como la pluralidad y la movilidad de las significaciones asignadas al mismo texto por públicos diferentes”³, y que Roland Barthes ya había sentado las bases para esta noción al hablar de la movilidad del mito,⁴ es decir la transformación de la significación al cambio de estructuras sociales y culturales.

Desde esta perspectiva retomo a la misión como elemento de significado visual que propone también un parteaguas en cuanto a la modernidad, ya que extrae el sentido de comunidad de esta idea, bajo la guía del “padre” en juego simbólico con la arquitectura para conjugarlo con los diferentes grupos culturales que conformaban el *Southwest*. Entendiendo, de esta manera que la misión es una forma de vida, no sólo un edificio, una idea que no era difícil señalar porque como veremos, ya para este momento, la misión evangélica era muy conocida. Los cineastas, por lo tanto, recrearon un estilo de vida llamado “misión”.

En las temáticas de las películas mudas del cine norteamericano, el continuo vínculo que plantean hacia el pasado hispánico también significa identificarse como nación a través de la relación constante hacia el sur. En este sentido, la misión, en el momento en el cual se da la agitación que provoca el espectáculo cinematográfico, se recrea como un símbolo arquitectónico que implica cierta lejanía inerte con la historia hispánica aunque, paradójicamente también manifiesta una referencia cultural en constante movilidad de la frontera sur. De esta manera, aunque el pasado se muestre como una entidad inmóvil, es también el argumento en contra de cierta tradición norteamericana que ha pretendido soslayar la importancia del pasado español en la historia de los Estados Unidos. En términos de David Weber “en la cultura popular norteamericana el pasado de la nación se ha entendido como el relato de la expansión la América inglesa, y no como los relatos sobre las diversas culturas que forman nuestra herencia nacional.”⁵ En este sentido la imagen cinematográfica da cuenta de ello, así como de la manera en que se aglutinó este pasado colonial a la visión de lo mexicano, por lo tanto de la frontera. La misión entonces es el pasado que construye ahora significados de nacionalidad y territorialidad en el presente del nuevo siglo.

Los primeros directores de cine, entre ellos David Wark Griffith (1875-1948) y George Méliès (1861-1938), estaban plenamente conscientes de la fuerza que la nueva expresión de la imagen en movimiento propondría de manera implícita en la sociedad. Desde las primeras exhibiciones del nuevo medio se observaron cambios que dejaban ver la alteración de ciertas costumbres previamente establecidas, tales como la organización social para la asistencia a dichos teatros, por ser éste un medio popular y netamente democrático. En la asistencia al espectáculo empiezan a convivir las dis-

² *The Immortal Alamo*, E.E.U.U. 20', blanco y negro, 1911. (No existe copia de esta película).

³ Roger Chartier hace esta propuesta a propósito de los libros de buhonería. He tomado esta consideración por la similitud entre estos textos con los de la publicidad y las películas mismas de la época en cuanto a la connotación de populares. *El mundo como representación*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2002, p.VII.

⁴ Ver Roland Barthes, *Mitologías*, México: Siglo XXI, 2006, pp. 199-221.

⁵ David J. Weber, *La frontera española en América del Norte*, México: FCE, 2000, p.16.

⁶ Publicación de American Mutoscope and Biograph Company, fundada en 1907. Después Biograph Company.

⁷ Revista de artes escénicas para público en general, Nueva York: 1910-1915.

⁸ Publicación de Mutual Film, Nueva York: 1913.

⁹ Revista de la Compañía Vitagraph, Nueva York: 1911-1914.

¹⁰ Revista publicada por The Cinematograph Publishing Company, Nueva York: 1911-1913.

¹¹ Catalina Montes, "El despertar del sueño americano reflejado en la literatura en La frontera, mito y realidad del Nuevo Mundo" [María José Álvarez, Coord.] Coloquio Universidad de León, España: Universidad de León, 1993, p.273.

tintas clases sociales. Es en este sentido fundacional que se re-inventa una historia romántica para lograr la hegemonía que será fundamental en esta etapa de progreso, para lo cual los planteamientos visuales de la fotografía resultaron imprescindibles. Sin embargo, siendo las primeras películas en la historia del cine, estas visiones fundaron no solamente la nueva expresión artística sino que se convirtieron en parámetros históricos, logrando, en algunos casos, borrar rastros fácticos, sobretodo en la ficción. El tema de la misión connota varias etapas de reconstrucción visual que conllevan el valor estético; el cine juega un papel vital en esta fórmula, pues varias de las imágenes que publica son justamente las recreaciones hechas para este medio, no son las misiones en ruinas las protagonistas.

En este sentido, la representación de la misión en las revistas *Biograph Bulletins*⁶, *The New York Dramatic Mirror*⁷, *Reel Life*⁸, *The Motion Picture Story Magazine*⁹, *Moving Picture News*¹⁰, que promocionaban el mercado cinematográfico de principios del siglo XX, significa a nivel visual, la contextualización simbólica de un espacio social, no sólo de los edificios de arquitectura religiosa para la representación de las tramas de las películas de la época misional, sino de un marco cultural que cohesiona el momento. De esta manera, la misión entendida como un sistema social en el cual habitaban frailes, militares (presidios), rancheros, *cowboys*, comerciantes, sirvientes, indios, etc., es el reflejo de la herencia de la arquitectura española realizada por los misioneros jesuitas, y por los misioneros franciscanos, así como de los trabajos de los indios, y de artesanos españoles. En sentido simplificado: la interacción de las tradiciones indias con las occidentales y las enseñanzas católicas, así como la intervención del poder militar en los presidios, todo visto bajo la aureola romántica que circundó este tema.

Para entender el sentido de la misión es necesario precisar, en este momento, que en la mentalidad norteamericana, ésta tiene dos ramificaciones: uno se refiere a la misión evangélica así como a su tradición, y el otro, a la misión española del *Southwest* bajo el amparo de "los padres". Como menciono al inicio de este artículo, éste último pasó como un modelo emblemático que se incorporó a las leyendas y tradiciones orales y el primero se identificó con los protestantes de "Nueva Inglaterra que se consolidó como un sueño religioso político y social que asentaron los cimientos de una sociedad diferente que llegaría a ser una nación poderosa al correr de no muchos siglos."¹¹

Es así que el cine se integraba a la vida cotidiana de los habitantes de los Estados Unidos, y como un elemento icónico la misión española como parte de la leyenda en los usos y costumbres del *Southwest*.

La misión como lo mexicano

Como mencioné líneas arriba, la misión española forma parte de la estructura del eje simbólico que sostuvo la imagen de lo mexicano en el territorio del *Southwest*. En primer término por una razón que obedece a la organización logística del siglo XVI, en la cual las misiones se distribuyeron por todo el territorio novohispano, formando parte de la misma cruzada. En este sentido, los misioneros jesuitas y franciscanos hicieron un recorrido empezando por lo que hoy es territorio mexicano antes de llegar a la Alta California.

Después de un fracaso por el territorio de la Florida, donde funda-

ron las misiones de Tallahassee y San Agustín, los jesuitas llegan en 1572 al mando del padre Pedro Sánchez, quien sería el primer provincial de la Compañía¹² en la Nueva España. El padre Sánchez había enseñado en Salamanca y había sido rector del colegio jesuita de Alcalá de Henares. En la ciudad de México fundó el colegio de San Pedro y San Pablo. David Brading, señala que un fraile agustino elogia a los recién llegados como “verdaderos reformadores del mundo, renovadores del espíritu primitivo de la Iglesia”.¹³ Según Charles W. Polzer, “Felipe II ejercía un celoso control sobre el paso desde la península a sus reinos americanos. La Compañía de Jesús, recién fundada por el vasco Íñigo de Loyola, despertaba recelo¹⁴. Para Miguel León Portilla, California “fue geografía de esperanza para dos jesuitas visionarios, Eusebio Francisco Kino y Juan María Salvatierra; buscaban transformarla en un territorio donde se hiciera brillar la luz del evangelio para los nativos tan destituidos de bienes materiales como necesitados de socorro espiritual. El rostro de las misiones de California, tanto de la Alta como de la Baja, es testimonio permanente de un encuentro con innumerables consecuencias”.¹⁵

Con la llegada del padre Eusebio Kino continuó la penetración jesuita en el noroeste de Nueva España. Kino fundó las misiones de Arizona y California. La educación fue uno de los propósitos de la orden de la Compañía de Jesús. Entre las misiones más importantes fundadas por ellos, se encuentran San Javier del Bac, Nuestra Señora de Loreto, San Pedro y San Pablo de Tubutama.

De acuerdo a Heinrich Pfeiffer, uno de los instrumentos más característicos de la actividad artística de la Compañía de Jesús fue el uso de imágenes destinadas a facilitar tanto la meditación como la predicación. “San Ignacio había sugerido la idea de realizar dibujos, estampas o cuadros de los relatos evangélicos, para ayudar a los ejercitantes a construir sus propias composiciones de lugar. Esta directriz tuvo su culminación en la obra del P. Nadal *Evangelicae Historiae Imagines* publicada en 1594”.¹⁶ Obra que fue utilizada en las misiones.

En 1767 Carlos III dispuso la expulsión de los jesuitas de todos los terrenos del Imperio Español, de esta manera, en palabras de Polzer: “los jesuitas fueron detenidos en forma sumaria...Se fueron. Sus iglesias quedaron mudas. Los fondos que los habían mantenido cayeron sin escrúpulos. Las misiones quedaron en ruinas...”¹⁷. Su lugar lo ocuparon los franciscanos.

A los misioneros franciscanos del Colegio de San Fernando de la Ciudad de México, se les encomienda la atención y cuidado de estas misiones confiscadas a los jesuitas, y parten hacia la California, encabezados por Junípero Sierra. De esta manera comparten un proyecto, una orden mendicante, fundada en el siglo XIII, los franciscanos que para entonces tenía un ala reformadora, y una Compañía del siglo XVI: “La fundación de la misión y el presidio en San Diego se había llevado a cabo el 16 de julio de 1769 y con las noticias de la ocupación exitosa de la Alta California el virrey mandó víveres y dio permiso para el establecimiento de cuatro nuevas misiones mandando para ellas diez religiosos del Colegio de San Fernando para ayudar a los seis que ya estaban trabajando en la Alta California”.¹⁸

La Orden de San Francisco, ante las necesidades de formación misionera funda centros especiales llamados Colegios de Propaganda FIDE. Las misiones de la Alta California se encontraban bajo la dirección del Colegio de San Fernando de la Ciudad de México. “La misión fronteriza nunca

¹² La Compañía de Jesús, fundada por Íñigo de Loyola y algunos de sus compañeros de la Sorbona de París, nace oficialmente mediante bula pontificia en 1540. Según Luce Girard, ellos no se sintieron atraídos por ningún tipo de vida consagrada. Ningún modelo establecido era conforme a sus deseos: ni el clero parroquial, ni los canónigos regulares, ni los monjes en sus claustros, ni las órdenes mendicantes. Se sintieron llamados a inventar otro modo de vida para responder a sus contemporáneos en una Europa cristiana, desgarrada por conflictos, cuyas estructuras sociales se desarticulaban por doquier. El pequeño grupo planeó constituirse como “sociedad de sacerdotes instruidos”. Luce Girard en *Orígenes de la enseñanza jesuítica, Colegios Jesuitas, Artes de México*, Número 58 (México: 2001), p. 25.

¹³ David Brading, “La patria criolla y la Compañía de Jesús”, *Ibidem*, p.59.

¹⁴ Charles W. Polzer, “Misiones en el Noroeste de México”, en *Misiones Jesuitas, Artes de México*, Edición Especial, Revista Libro Número 65 (México: 2003), p.47.

¹⁵ Miguel León Portilla, “Baja California: geografía de la esperanza”, *Ibidem*, p.65.

¹⁶ Heinrich Pfeiffer, “Los jesuitas: arte y espiritualidad” en *Colegios Jesuitas, Artes de México*, Número 58, (México: 2001), p.47.

¹⁷ Charles W. Polzer, *op.cit.*, p.54.

¹⁸ Catherine Ettinger, “Las misiones franciscanas de la Alta California, Arquitectura de la última etapa de la evangelización novohispana”, tesis de Doctorado, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, México: 2001, p. 61.

¹⁹ Amy Turner Bushell, cit. por Catherine Ettinger *op.cit.*, 55.

²⁰ Martin J. Morgado, *Junípero Serra. A Pictorial Biography*, Monterey, California: Siempre Adelante Publishing, 1991, p.347.

²¹ *Ibidem*, p.350.

²² *Ibidem*, pp.351-352.

²³ *Idem*.

se aisló...aunque los vínculos entre las misiones y el centro son difíciles de reconocer por medio de la documentación, existía una unión esencial entre todas las partes del mundo colonial hispano que se sobreponía a los obstáculos de la distancia y el tiempo, para ligar a la periferia con el centro.”¹⁹ Es importante acotar, como menciono líneas arriba, que aquello que fortaleció la reproducción mítica fue la labor reformista de estos colegios. No es la orden tradicional, sino la expresión social de las figuras religiosas que se integran a la vida del suroeste de los Estados Unidos sin ignorar el modelo propuesto por los jesuitas. Los misioneros franciscanos recibieron educación y entrenamiento especial para su partida a las misiones de la Alta California en San Fernando sin descuidar la evangelización hacia la Sierra Gorda. De éste también partió el padre Junípero Serra. Los misioneros que la atendieron para su evangelización franciscana provenían de los Colegios de Propaganda *FIDE* entre ellos el de Santa Cruz de Querétaro, fundado por Fray Antonio Linaz de Jesús, el de Guadalupe en Zacatecas, y el de San Fernando que se fundó, como mencioné, en 1733 en la Ciudad de México. Este último colegio tuvo a su cargo las misiones de la Sierra Gorda de Querétaro, que originalmente tuvo a su cargo las misiones de Conca, Landa, Tancoyol, Jalpan y Tilaco fundadas por Junípero Serra.

La figura simbólica del misionero en el *Southwest* se remite iconográficamente a la figura de Junípero Serra que había cruzado la península de California a la cabeza de un pequeño grupo de franciscanos, enviados a hacerse cargo de las antiguas misiones jesuitas. Acompañados también del militar Gaspar de Portolá asignado a Baja California con la orden de expulsar a los jesuitas, convirtiéndose en el primer gobernador de la península.

Serra y Portolá²¹ iniciaron una terrible expedición terrestre desde San Diego de donde salieron hacia Monterrey trazando un camino a lo largo de una costa que los españoles sólo conocían por mar, ya que no quedaban embarcaciones disponibles el 3 de junio de 1770, allí establecieron la misión de San Carlos y Monterrey fue la capital de la Alta o Nueva California. Portolá estableció un presidio en Monterrey para defender al puerto de los rusos²²: “Ignorantes de las costumbres nativas los españoles ofendían a los indios con sus malos modales y con el hurto de granos y animales. Unos cuantos casaban con las conversas indias de las misiones, otros simplemente violaban a las mujeres. La violencia sexual de los soldados con las mujeres indias endureció la resistencia de los franciscanos a integrar a no indios a las comunidades”.²³

En 1775 fue el primero de varios alzamientos indios a lo largo de la costa con el incendio de la misión de San Diego. En 1774 los franciscanos habían fundado cinco misiones, pero con pocos regalos, lograban pocos conversos, San Diego, San Carlos, San Gabriel, Santa Bárbara, Monterrey y San Francisco. Hacia 1774 se elevó el número de los pobladores no indios en la Nueva California cuando llegaron Rivera y Moncada con 51 soldados colonizadores, entre ellos los primeros niños y mujeres hispánicos que llegaron a California: “aquella primavera los habían precedido por mar siete mujeres... encontrar una ruta terrestre confiable desde Nueva España, para importar tropas, colonizadores, mujeres solteras y casadas, ganado y víveres”.²⁴

No perder de vista que los misioneros de California a su vez reinterpretan el ideal de Junípero Serra que se hermana, en este sentido, con la figura masculina del conquistador. Es un hombre de aventuras, muy de su época y muy alejado también de la vida contemplativa. En las pelícu-

las en las que se hace referencia a la figura específica se habla del “padre Junípero” o del “padre Kino”. La herencia que dejó Serra en la misión, se advierte en la estructura de una economía muy particular como lo será en los artículos de consumo que en ésta se producen, así como la mano de obra de las mujeres indias y los vaqueros empleados en el cuidado de las ovejas y del ganado. Por lo que la referencia al Colegio de San Fernando es importante ya que éste regulaba la actividad de las misiones de California. El proyecto misional, con los Colegios de Propaganda, implica que fue una empresa de grandes magnitudes respaldada por la corona española. A este respecto, Catherine Ettinger refiere a Herbert Bolton: “el papel de la corona en el sustento de los frailes por medio de sínodos y de los sustentos presidiales que fungían como guardias en las misiones por medio de sueldos. En el caso de la Alta California la corona pagó directamente los salarios de artesanos enviados desde la Nueva España para capacitar a trabajadores de la construcción”.²⁵

El papel de la misión se aleja entonces de la labor evangelizadora (sin ser ignorada) y entonces la intención de los Colegios de Propaganda, surte efecto en el sentido de crear una estructura productiva y fuerte que co-adyuvara a la hegemonía de la zona: “Después de 1810 se observa una economía misional creciente y relativamente estable, capaz de financiar en gran medida la empresa colonizadora”²⁶. Para lograr este propósito, el proyecto se aleja de la idea de europeización para enfocarse a la producción de granos y sebo.²⁷

Por ende la misión está intrínsecamente conectada con la idea de “comunidad”; precisamente éste es el sentido general que percibimos a partir de las imágenes y textos de los anuncios de cine en primera instancia. Si tomamos el conjunto de las imágenes de la misión, observamos a los diferentes actores interactuando, no me refiero a individuos sino a estructuras sociales, de esta manera tenemos representaciones de la vida misional, y militar.

En el opuesto del paradigma, el rasgo de la misión está compuesto por el aspecto militar. Será el presidio por su connotación de defensa contra las potencias extranjeras o de los mismos nativos violentos del norte, de esta manera, se fortalece la idea de una estructura protegida. De esta manera, algunas misiones tenían la doble función de misión y de presidio. El primero fue el de San Diego (1769) y el último el de Santa Bárbara (1782). En general estas estructuras eran de planta cuadrada y se estructuraban de la siguiente manera:

*En cuanto a la arquitectura que apoyaba la defensa, al igual que ocurrió con la misión, en un primer momento se trataba de estructuras de palisado, es decir morillos colocados en sentido vertical recubiertos por lodo cubiertas de tule. Las estructuras se ubicaban dentro de un gran cuadrado rodeado por zanjas y fortificaciones de tierra...Entre los componentes básicos estaban las barracas, las casas de los soldados casados, casas de guardia, la comandancia, la capilla, almacenes, y al centro la Plaza de Armas.*²⁷

Entre los presidios y la misión se fueron formando pequeños asentamientos poblacionales, debido a un proyecto de establecer pueblos civiles “con gente de razón” en la Alta California. Ello provocó fricciones ya que no se logró “a la gente de razón” que se buscaba.

Hubo otros asentamientos llamados ranchos, en los que se apoyaba

²⁴ Robert Bolton cit. por Catherine Ettinger, *op.cit.*, 55.

²⁵ Robert H. Jackson, *Ibidem*, 56.

²⁶ Davide Hornbeck, *ibidem*.

²⁷ Catherine Ettinger, *op.cit.*, 73.

la industria agrícola de las misiones. Los ranchos, mayoritariamente ganaderos, dependían de las misiones sin estar físicamente juntos, algunos se convirtieron a la postre, en asentamientos permanentes. Si bien es cierto que la vida misional pretendía ayudar a los indígenas, también en este proceso de aculturación, se violentan las estructuras originales, lo que genera inestabilidad en los habitantes: “La introducción del ganado y del cultivo con arado modificó el paisaje, imposibilitando la explotación tradicional, a la vez que las divisiones tradicionales nativas se desplazaban, causando mayor presión sobre la vida tradicional. Se colapsaron redes ceremoniales y de intercambio, y además la introducción de nuevas enfermedades causó un desequilibrio demográfico”.²⁸

Cuando vemos las imágenes de *The Trail of The Lost Chord* (Fig.1), podemos destacar que se resaltan las costumbres occidentales, así como la participación del indio en ellas. En la primera imagen se observa a un indio enfermo con el padre en un rito católico.

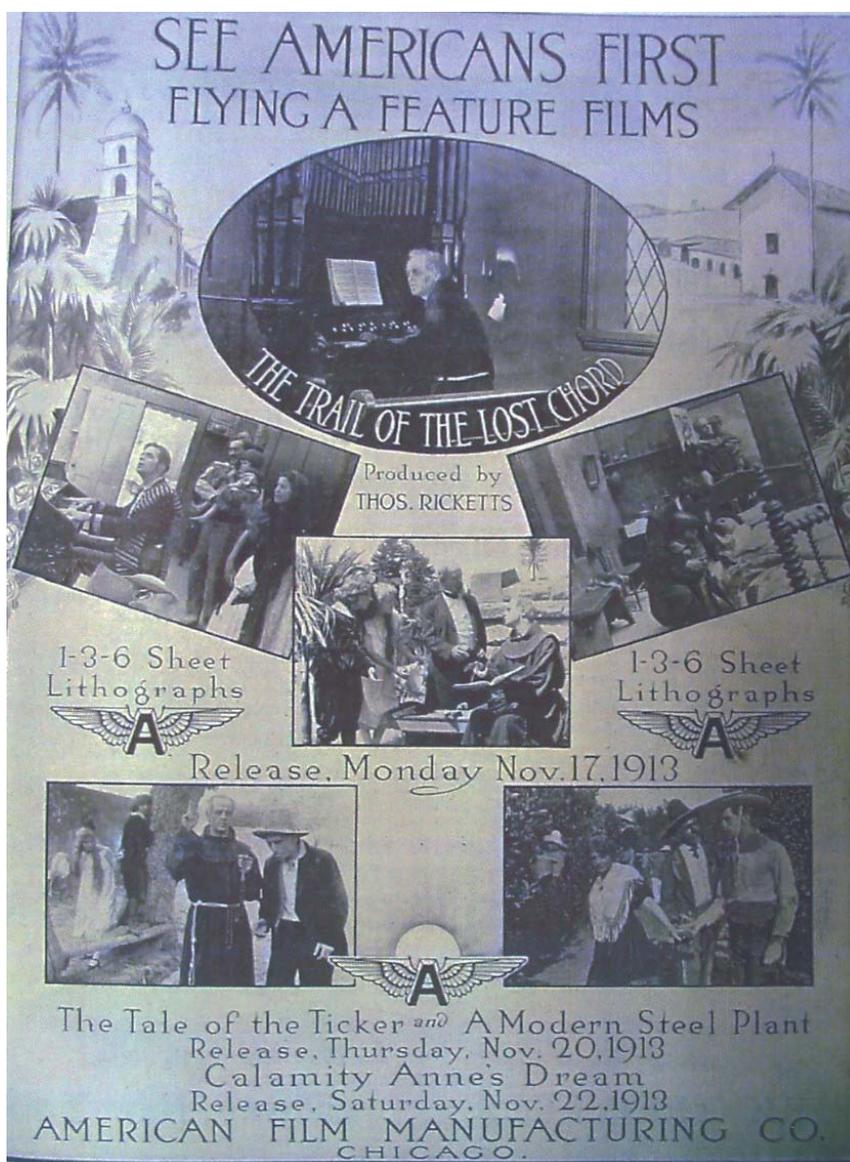


Fig. 1. "The Trail of the Lost Chord". Reel Life, 1913

Este proyecto terminaría oficialmente con la ley de secularización de las misiones de la Alta California promulgado en 1813. No obstante, no fue posible su liquidación total, ya que hubo resistencia de los franciscanos a abandonar las misiones de manera abrupta; además los californios y oficiales españoles quienes reconocían su labor en la estabilidad social, les proporcionaban ayuda para que continuaran su labor de alguna manera. “Después de la secularización de las misiones, la mayoría de los edificios cayó en desuso y las imágenes románticas del siglo XIX muestran estructuras incompletas, o en su defecto, reconstrucciones un tanto fantasiosas”.²⁹ Como la que puede leerse en *Ramona*: “Este afecto profundo de los indios y las antiguas familias mexicanas a los franciscanos, había movido naturalmente a celos a los sacerdotes seculares recién venidos, por lo que no era todo rosas la situación de aquellos buenos frailes”.³⁰

En términos de Weber: Aunque las misiones habían sido la institución clave de la expansión de la frontera bajo el dominio de España, desde fines del siglo XVIII empezó su declinación, y su colapso completo tuvo lugar durante el México Independiente.³¹

Para entender la desintegración de las misiones de la frontera, se necesita contemplar las circunstancias peculiares de cada provincia. Comparada con la de California, por ejemplo, la secularización de las misiones en el decenio de 1820 en Arizona, Nuevo México y Texas avanzó con gran rapidez y sin causar graves trastornos en las economías locales.³²

Por lo tanto, observamos a partir de este recorrido somero de la relación entre las misiones jesuitas y franciscanas, cómo el cine retoma este tema para referirlo al pasado hispánico de los Estados Unidos de Norteamérica como una construcción cultural de imágenes en un espacio determinado con características fundacionales que confieren identidad.

De esta manera hacia principios del XX, las temáticas del cine hacen constante referencia a las huellas o raíces mexicanas a partir de la interpretación simbólica del conjunto arquitectónico del edificio religioso (misión) mediante la escenografía y su relación con los personajes protagónicos de estos temas, entendidos como padres, indios, hacendados, etc. El cine no crea la utopía pero la fortalece. En estas películas, se representaba por lo general a los padres en estrecha vinculación con las familias de los hacendados así como de los indios, como un elemento de cohesión entre ambos grupos culturales convirtiéndose en su intermediario o interlocutor en la cotidianeidad social. La visión de la herencia española es un todo formado a partir de la estrecha relación de los misioneros católicos de la época novohispana tamizado por la literatura, que se había encargado de propagar la idea de la estrecha vinculación de los “padres” con los mexicanos, con los españoles y con indios. La cinematografía interpretó las imágenes de la misión como el eje simbólico del pasado hispano-mexicano de los Estados Unidos.

Como interpretación me refiero al resultado de un proceso en el cual intervinieron muchos factores. En primer término los que tienen que ver con la idea en sí que se quería transmitir a partir de la misión y en segundo, el que tiene que ver con la aplicación de los elementos estéticos en la recreación de las escenas y en la selección que de las mismas se hiciera para publicar en las revistas y en los carteles.

²⁹ *Ibidem*, 18.

³⁰ Helen Hunt Jackson, *Ramona*, trad. José Martí, La Habana: Ediciones Huracán: 1975, p. 30.

³¹ David J. Weber, *La frontera norte de México 1821-1846*, México: Editorial MAPFRE, 1992, p. 100.

³² *Ibidem*, p.112.

³³ Still tomado de la revista *Reel Life*, noviembre 1913, p.29.

³⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 55.

³⁵ *The Trail of the Lost Chord: American Film Company*: <http://db.oic.id.uscb.edu.8090/4DACTION/www_ShowFilmDetail?filmID=699>

El “padre”

La idea de aislar la figura del padre a nivel iconográfico, es el resultado de elaborar un discurso narrativo a partir de la información proporcionada por las propias imágenes. De esta manera, es el relato visual el que da cuenta de que ya no es importante ni la orden religiosa en sí misma como lo relevante de la trama de la película ni el ritual, sino la integración de los diferentes grupos sociales con estos hombres religiosos. Por otro lado que la representación interpreta el proceso de la secularización, en la relación directa de los frailes cuya actividad consistía en mezclarse con los habitantes. Este proceso se pone de manifiesto por las temáticas en contextos específicos. De esta manera tenemos visualmente la herencia de los Colegios de Propaganda cuyo proyecto consistía -como mencioné al inicio- en ser frailes, no monjes, es decir, en no vivir aislados de la vida “común”, así como encauzarse hacia otras clases sociales, ya que en sus inicios, su labor era únicamente para evangelizar a los indios. Si observamos los stills que componen “*The Trail of the lost Chord*”³³ paulatinamente el padre deja de ser religioso, para convertirse en un hombre con túnica, que pasa a la categoría de mito. A este respecto, conviene señalar la precisión que Roland Barthes hace del mito del padre en “La iconografía del abate Pierre”, al respecto señala: “Es una cabeza hermosa, que presenta claramente todos los signos del apostolado: “la mirada buena, el corte franciscano, la barba misionera y todo, completado por el gabán del cura-obrero y la vara del peregrino. De esta manera se encuentran juntas las cifras de la leyenda y las de la modernidad.”³⁴

No podemos dejar de mencionar que *The Trail of the Lost Chord* muestra todo un circuito de las actividades del padre, especialmente el trato con los distintos sectores sociales, desde el hacendado (presuponemos), en la figura del cuadro central, hasta la incursión en diversos interiores como muestra el *still* de en medio a la derecha, en el cual el padre entra a la habitación privada de una casa, en la que hay una cama, una silla, ropa en desorden. Aparentemente, el religioso da la extremaunción a una mujer en una cama, al parecer moribunda. Junto a ella un hombre arrodillado, se deduce que su marido, con un niño. El misionero al tiempo que hace la señal de la bendición, carga a otro pequeño. Vemos, en este anuncio todo el discurso temático a partir de las imágenes en las cuales “el padre” tiene la pertenencia a la comunidad. Este factor presupone un sentido religioso dinámico y un tanto alejado de la idea de oración dentro de un recinto. Este análisis está dado con base en las imágenes, sin embargo, cuando leemos la sinopsis proporcionada por American film Company³⁵, nos enteramos que la trama gira en torno a los dudas del padre quien tiene que hacer todo un proceso de conversión y al final se reencuentra. Aquí sí se menciona su ingreso a la orden franciscana, y se deduce que la representación de estas escenas es a propósito de esta orden religiosa específicamente como mencioné líneas arriba. La película muestra un flash back de su juventud, especialmente cuando iba a casarse. El cuadro de la izquierda es él, tocando el piano. También aclara que el título es de un poema y canción, escrito por A.A. Proctor y Arthur Sullivan.

Lo interesante de la representación de este ritual religioso, radica en la reproducción mimética de la gestualidad atribuida al religioso franciscano, como observamos en *El árbol de la familia franciscana* (Fig.2).



Fig.2. Anónimo, El árbol de la familia franciscana (detalle). Templo-iglesia de San Fernando en la Ciudad de México, Antiguo Colegio de Propaganda Fide.

De la misma manera, el texto de Roland Barthes del abate Pierre podría remitirse a Gastón Méliès (Fig.3) en su interpretación “del padre”, en la película *The Immortal Alamo*³⁶:



Fig. 3. Gaston Méliès. *New York Dramatic Mirror*, 1911.

³⁶ El still está tomado de la publicación *The New York Dramatic Mirror*, mayo 3, 1911.

³⁷ Weber, *La frontera española*, op. cit., p.137.

³⁸ Aunque no puedo decir bajo ningún concepto que esta pintura fuera una influencia directa a nivel estético, ya que probablemente las reproducciones de las pinturas de los italianos como Giotto, sean mejor ejemplo, sí puedo señalar la conexión ideológica por el estrecho vínculo entre las misiones del norte y las de la Sierra Gorda. La túnica tiene una historia en la que se muestra que ha sido usada por diferentes personajes, religiosos y laicos, nobles y plebeyos, según el caso. Lo que importa para este trabajo es el significado visual que adquirió en relación a los padres franciscanos.

³⁹ Anónimo. Templo-iglesia de San Fernando en la Ciudad de México, Antiguo Colegio de Propaganda Fide.

⁴⁰ Película del 25 de abril de 1910 en *Biograph Bulletins 1908-1912*, Nueva York: Octagon Books, 1973.

⁴¹ "The Rose of California." *Moving Picture News*, February 10, 1912, Vol. 5, p.17.

⁴² "The Bells of Austi." *Reel Life*, Vol.III, No. 26, March 14, 1914, p. Nine.

El padre siempre está vestido con la misma saya, es decir que aún sin especificar la orden a la que podría pertenecer el fraile, lo cual ha perdido importancia, tanto para las temáticas de las películas como para el mismo contexto social de principios de siglo XX, lo asumimos por el atuendo que contiene el símbolo en sí mismo que se remite a los primeros frailes franciscanos; según David Weber³⁷, de la comunidad fundada por Francisco Bernardone en 1209 conocido posteriormente como San Francisco de Asís (1182-1226), que habían hecho votos de no posesión de bienes privados ni comunales y que vivían de limosna. "Como los miembros de otras órdenes mendicantes, los frailes o hermanos, usaban la simple túnica y la capucha de un campesino italiano de la época".

La utilización de esta saya³⁸, en cuanto a vestimenta, se aprecia claramente también en *El árbol de la familia franciscana*³⁹ de autor desconocido, que representa la trayectoria de los misioneros en la Nueva España, así como sus ideas que quedan plasmados en la gran pintura. De la misma manera tenemos que todos los "padres" aquí representados se sujetan la saya con el cordón franciscano. Este elemento es parte de la iconografía franciscana que simboliza pobreza, obediencia y humildad.

También la idea de la música que también formaba parte del proyecto. Así lo muestra la imagen central en la que vemos al padre tocando el órgano. También, podemos mencionar otro still del film *The Way of the World*⁴⁰ en el cual tenemos a un padre jalando una cuerda para producir el tañido de las campanas, el sonido que aquí se simboliza, remite a la idea de sagrado. Las campanas de las espadañas componen este significado, no es el objeto en sí mismo.

Dentro de este campo temático también podría citar *The Rose of California*⁴¹ de 1912 como otro anuncio cuya publicidad resalta la figura del "padre" de manera predominante. *Moving Picture News* publica un anuncio compuesto por varios *stills* de escenas de la película.

Una película de Méliès, de 1911, *The Mission Father* también se anunció en *The New York Dramatic Mirror* con una fotografía de la escena del "padre" caminando a un lado de los arcos de una misión. Al fondo se ve la torre y la espadaña.

El tema de esta película es la figura del "padre" como un hombre sacrificado y heroico (según la reseña de la misma). Es preciso señalar en este momento que no todos los anuncios ni las reseñas de las películas hablan específicamente de una misión en la cual se desarrolla la trama, salvo casos particulares. Algunas veces, los edificios sólo se infieren, como en *The Trail of the Lost Chord*, que sin saber específicamente a cuál misión hace referencia, por el paisaje en el que se encuentra, bien podrían ser también de la zona de California, San Buenaventura o la misma Santa Bárbara, pues ambas tienen la misma estructura de las torres.

Así como la idea de los religiosos de la misión tiene que ver con la vida paralela al resto de la población, dentro de la ficción que representan las temáticas del *Southwest*, encontramos la referencia a la misión y al "padre" en temáticas menos convencionales pero que llenaron la idea de la vida del suroeste. Me refiero a la vida del *saloon* que tiene que ver con el trabajo de las mujeres como cantantes y la prostitución implícita de estos lugares. En esta línea, un anuncio para *Reel Life* de 1914, *The Bells of Austi*,⁴² en la sinopsis que se encuentra entre páginas, se identifica como "A Two Reel Domino Drama of the California Mission County". Allí también encontramos

en el elenco al personaje del Padre Cortez. La reseña menciona la misión de Austi, la cual puede ser ficticia, ya que no existe un lugar con ese nombre, lo interesante resulta de la trama, en la cual una caravana lleva objetos valiosos de la misión, entre ellos muebles, el altar, cálices de oro, manteles, etc. En este momento la presencia del padre es fundamental, pues quien llama a los habitantes de la misión para defender y atacar a Pedro, ya que éste personaje es quién intenta el robo

En términos generales podría decirse que el énfasis en la figura del religioso ayudó a reforzar la idea polarizada que sostiene que “los nativos americanos vivían en un mundo de mito y leyenda, en tanto que los europeos habitaban un mundo de racionalidad y fe religiosa bien fincada. Lo cierto es que cada uno de esos mundos contenía elementos de lo mítico y racional, pero que no armonizaban uno con otro.”⁴³

Estas imágenes muestran diferentes aspectos de la vida ordinaria de los habitantes de una población, de la cual forman parte los misioneros. El “padre” no sólo se encuentra en la misión, sino que se integra en los diferentes escenarios de los pobladores, niños, campesinos, matrimonios, muerte y romances. La novela *Ramona*, por ejemplo, da prioridad a la figura del “padre”⁴⁴ a lo largo de toda la trama. Desde el inicio con la boda de tres días de la Sra. Moreno en la Misión de Santa Bárbara, y posteriormente con la presencia del franciscano, el padre Salvatierra cuya figura será indispensable en la vida de la hacienda: para los peones, para la conciencia de la Sra. Moreno, para la paz del alma de Ramona.

La arquitectura

Desde el inicio de este artículo, he hablado de la misión como contexto histórico para enfocar el sentido de lo mexicano en la iconografía de la misión. He aislado al padre, y ahora completo este símbolo con el de la recreación del espacio arquitectónico que presentan los *stills*. La arquitectura en sí misma, es una creación espacial, yo me referiré a la doble representación de la misma. Es decir, la que puede ser como el marco de fondo de la película, o la creada escenográficamente para el mismo fin. Me refiero a doble, porque hablaré de la primera representación para situar el contexto y el fundamento de la que para este tema importa, que es la imagen que se muestra en el *still*, o bien a partir de la imagen literaria. Por lo tanto, centraré el concepto de arquitectura misional como un contenedor de la estructura mítica de la misión.

De esta manera, la idea arquitectónica en sí misma se transforma en propuesta conceptual, ya que el romanticismo del *Southwest* norteamericano fue una invención que coincidía no sólo con el auge de la antropología de la zona entre 1900 y 1930⁴⁵, sino con el nacimiento del cine.

En 1914 *The New York Dramatic Mirror* promueve *The Coming of the Padres*, aunque este anuncio no tiene fotografía, el texto nos aclara: *An historical drama depicting the founding of the Santa Barbara Mission*.⁴⁶ La idea de la misión, presenta una estructura no sólo en cuanto a la interacción de los elementos iconográficos e históricos de los que he hablado hasta ahora, sino también en cuanto a la re-ubicación de modelos europeos en un contexto social diferente, en este caso, la arquitectura religiosa, así como los nombres que llevan estos edificios, que ya encierran en una carga simbólica muy sólida. No en vano, Santa Bárbara es una de las patronas

⁴³ Weber, *La frontera española*, op. cit., p.45

⁴⁴ Ver capítulo IV. “El padre Salvatierra”. Helen Hunt Jackson, op. cit.

⁴⁵ Ver Don D. Fowler, op. cit.

⁴⁶ *New York Dramatic Mirror*, March 4, 1914, p.36.

⁴⁷ Pedro Azara, *Castillos en el aire. Mito y arquitectura en Occidente*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005, pp. 230-235.

⁴⁸ Roger G. Kennedy, *Misión. The History and Architecture of the Missions of North America*, Boston-Nueva York: Houghton Mifflin Company, 1993, p.174.

⁴⁹ Joseph Urban para el *Sunday World*, 18 de enero de 1920, cit. por Juan Antonio Ramírez, *op.ct.* p.31.

de los arquitectos y su figura es un mito en sí mismo. Bárbara, ligada al símbolo de la luz, debido a su belleza, y a que permaneció encerrada en una torre, por órdenes de su padre, se dedicó a estudiar artes liberales, la geometría, entre ellas. Bárbara ordena a unos albañiles, la construcción de una ventana que sería la tercera (Trinidad en la iconografía cristiana), la cual dejaría pasar la luz. El padre mismo, a su regreso la decapitó. Según Pedro Azara la iconografía de Bárbara se ordena de tres maneras: "Bárbara en el exterior de la torre en obras; Bárbara enclaustrada en su interior; Bárbara portando la maqueta de la torre".⁴⁷ Es importante señalar que no estoy generalizando la arquitectura misional, ya que los modelos arquitectónicos, así como los decorados interiores son distintos según la región, por ejemplo las misiones de Nuevo México son diferentes. Menciono esta peculiaridad de Santa Bárbara por la importancia que reviste y la referencia constante en la literatura y en los anuncios.

Santa Bárbara es la llamada *Queen of Missions* según Roger G. Kennedy⁴⁸, fundada en 1786, fue completada en 1820 de acuerdo a una edición española del manual de Vitruvio. Después de la secularización, esta misión quedó al cuidado de los padres franciscanos como escuela, seminario y hospicio. La novela de *Ramona*, hace referencia tanto a la misión como al colegio. Lo que muestra que era un punto de referencia popular, *Ramona* aportó una historia y una temática casi fundacional en la formación del mito de la misión. En *The Way of the World* (mencionada líneas arriba) tenemos al padre cuando ejerce una actividad de llamado a los habitantes para congregarse en una actividad religiosa como mencioné anteriormente. Este anuncio presenta una reseña muy detallada. Un padre que en su tradicional hábito toca una de las tres campanas de la torre de la misión de San Gabriel Esta película de Griffith enfatiza la importancia de que "el padre" traspase los muros de la misión para moverse entre los miembros de la comunidad.

La misión de San Gabriel también localizada en California, fue fundada en 1771 y secularizada en 1834. De 1859 a 1908 dio un servicio religioso independiente. Esta misión junto con San Buenaventura y Santa Bárbara eran las únicas que se encontraban todavía en funciones al final del siglo XIX.

En esta dinámica las pautas que se marcaron como modelos a seguir se dieron a partir del diseño de los edificios así como de todos los elementos que integraban la atmósfera de la película como atuendos y objetos decorativos. "La gente, sobre todo las mujeres ven cosas bellas en la escena y deciden duplicarlas en sus casas. Vienen al escenario a tomar lecciones de buen gusto, y si yo puedo participar en eso, si una sola persona ve cada noche algo en mis decorados que estimula su interés por la belleza, me consideraré inmensamente feliz".⁴⁹

Esta declaración fue hecha por el arquitecto Joseph Urban en 1920, tan sólo algunos años después de la exposición del cine a la sociedad, lo cual resulta muy interesante ya que muestra que se percibía su influencia en la vida cotidiana a través de todos los elementos que mostraba la pantalla. En este caso será el *Misión Style*, construido ideológicamente a partir de una visión romántica que hace una correspondencia entre el exterior de los edificios y las fachadas de las casas con los interiores, en la búsqueda de un pasado histórico como herramienta para hablar de integración en términos de nación, basado en la diferencia. Un planteamiento que a partir del cine sonoro perdió representación y sólo quedó en la mayoría de los casos, el de diferencia y la exclusión.

Las primeras películas, cuya temática es el *Southwest* norteamericano son evidencia de la visión minuciosa de los artistas que participaron en la elaboración de los sets cinematográficos. Plasmaron un estudio detallado de la época que querían lograr mediante el diseño de la arquitectura y el paisaje, específicamente antes de 1920; sin embargo, la mayoría de los textos de estudios de cine hablan de este estilo a partir del período del cine sonoro, o simplemente haciendo referencia a aquellas producciones más conocidas, tales como *The Mask of Zorro* con Douglas Fairbanks de 1920 o la más famosa *Ramona*⁵⁰ de 1936 cuyo director artístico Duncan Cramer “construyó la consabida hacienda con materiales encontrados en el lugar real y usando indios nativos como obreros; las tejas estaban hechas a mano, la carpintería estructural ensamblada a espiga, etc. En cuanto al paisaje circundante, fue modificado usando sólo flora típica del período correspondiente”.⁵¹

Como hemos visto, hacia 1936⁵² *Ramona* era más que conocida. De hecho, la visión romántico-histórica de las misiones se consolidó a través de la sincronía entre literatura y cine especialmente, con *Ramona*,⁵³ la novela de Helen Hunt Jackson, publicada en 1884, como mencioné anteriormente.

Ramona es el resultado de la ruta que la escritora realizó en California como encargada de dar a conocer un informe sobre la situación de los indios y de las misiones del Southwest. Trabajo que le fue encomendado en 1882 por el Departamento del Interior, su informe de 53 páginas estuvo completo en 1883.

*By 1893 it had sold over eighty thousand copies. The story of the star-crossed half-white, half-Mission Indian Ramona, her Indian husband Felipe, and their travails in Anglo-dominated California was meant to generate sympathy for the Mission Indians and the disappearing Spanish way of life. Instead Ramona became the canonical text for a romantic, mythical, mission-period Arcadia, an enchanted place and time, “a garden of earthly delight which in truth had never existed with such sensuousness and imaginative fullness,” as Jackson has painted it.*⁵⁴

Ramona fue el dirigible que propició el fenómeno del *Misión revival*, una moda de fines del siglo XIX y principios del XX en la que se vio a los indios como objetos de decoración y se idealizó a los “padres” en cuanto a su labor misional, figura de la que hablé líneas arriba, misma que desapareció, según la visión de la autora, con la cruenta guerra México-Norteamericana de 1846. Si a la escritora le interesaba la denuncia social, su estilo meloso o “coloreado” como lo definió Martí⁵⁵ y de adjetivos excesivos — como el de cualquier novela de la frontera— lo que logró fue impulsar a nivel popular la curiosidad por conocer la zona, lo cual derivó en el incremento del turismo, así como el interés de otros estudiosos. En este contexto las películas y sus fotografías (stills) también participan. Producen un deseo social por contener el pasado a través de una expresión tangible, la moda, que se manifiesta entonces, en el auge del estilo misión en la arquitectura doméstica y de edificios públicos, en la decoración y en el atuendo.

El extraer estos ejemplos de misiones directamente del texto literario, aunque conlleva un riesgo de caer en errores involuntarios, me sirve para hacer una analogía en cuanto a dos discursos que llegan a unirse de manera familiar en la mente del espectador. Es decir, una novela que hizo época fue fácilmente retomada por D.W. Griffith y con el precedente de la ansiedad y curiosidad generada por la novela, repercutió en un estilo popular hasta nuestros días. Cabe mencionar que la moda de la misión dejó de ser exclusiva de *Ramona* para tener su propia autonomía simbólica.

⁵⁰ En el siguiente capítulo, a manera de nota señalo las diferentes versiones de esta película. La que yo tomo para este trabajo es la primera, la de 1910.

⁵¹ E. Turnbladh, cit. por Juan Antonio Ramírez, *op. cit.* p. 221.

⁵² Esta producción era la tercera película. También hubo una obra de teatro y una opereta.

⁵³ Helen Hunt Jackson, *ibidem*.

⁵⁴ Fowler, *op. cit.*, p. 250.

⁵⁵ José Martí coincidió con Helen Hunt Jackson en 1881 cuando él fijó su residencia en los Estados Unidos. Traduce *Ramona* para su publicación en América latina que se da a conocer en 1887, dos años después de la muerte de la escritora.

La arquitectura para el cine empezó de manera mucho más elaborada. El escenario teatral básicamente estaba formado por telones pintados, no eran necesarias las construcciones tridimensionales. W.C. Menzies: “Es cierto que los principales problemas del diseñador de teatro son la forma y el color, mientras que quienes diseñan para el cine tienen que ocuparse de la forma, de la composición según el punto de vista y de la disposición de los objetos, figuras y masas arquitectónicas.”⁵⁶ Como vemos con la reproducción para *The Immortal Alamo*.

Uno de los temas favoritos relacionados con la desacralización de las misiones, fue precisamente el del Álamo, conocido como “el inmortal”, por su doble función de símbolo religioso y militar.

Para lograr este trabajo, se reprodujo, en un telón pintado (Fig.4), una portada estilo barroco anacrónico del primer cuerpo de la misma, en la cual resalta el arco de herradura. Debajo de éste, la puerta, a cuyos lados vemos los dos nichos flanqueados por las columnas apoyadas sobre grandes bases, son en la parte superior de orden salomónico con capiteles corintios. La primera parte del fuste la columna es estriada si acaso sugieren una entrada monumental, no se pierde de vista que la arquitectura es de un barroco sobrio, si acaso el mayor adorno es la clave del arco y la decoración de la parte que corresponde al diseño de herradura.

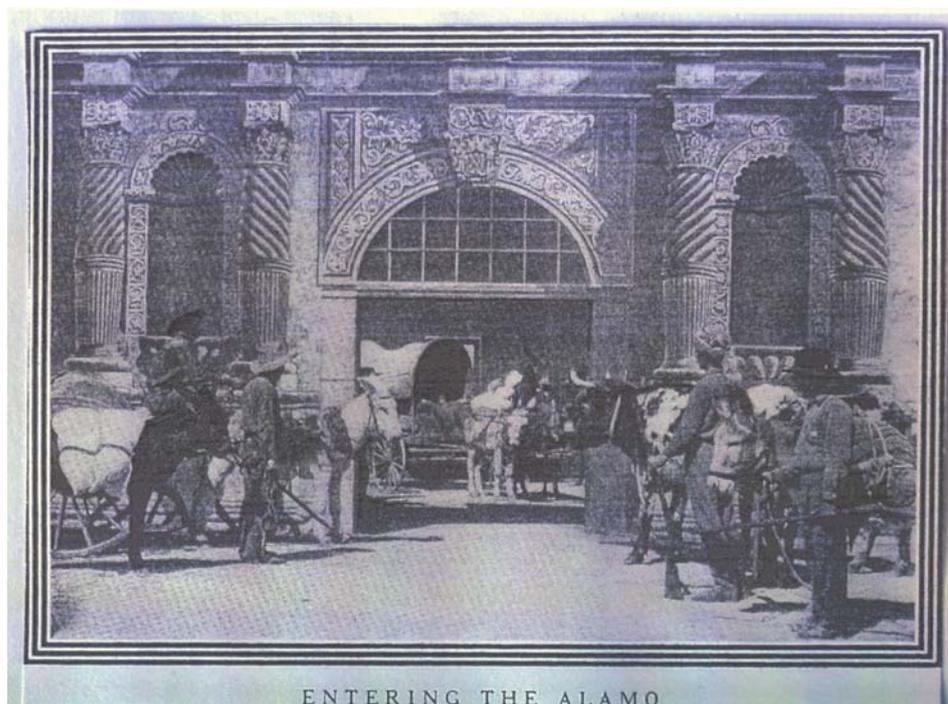


Fig. 4. “Entering the Alamo” *New York Dramatic Mirror*, 1911.

Podemos distinguir dos niveles de significado en esta imagen. Al estar los nichos vacíos, la lectura es que el concepto de sagrado del recinto ha quedado atrás. Su utilización no sólo implica la desacralización como fin para lograr las tomas de la película, sino que hay hasta cierta permisividad que justifica la muerte, es decir en las batallas, en cualquier batalla, la gente, los soldados, los combatientes mueren, y todo esto tiene lugar ahora en lo que fue un recinto religioso. Aún así, hacia 1911 cuando

la película es rodada, el edificio es sólo eso, un edificio histórico. Cuando es utilizado por el cine, se reactiva su pasado, cierto pasado y se re-ubica como símbolo de batalla.

La arquitectura para el cine con temas relacionados a la misión tiene fuerte influencia de la pintura de las misiones realizada por artistas como Alexander F. Harmer (1856-1925) y Henry Chapman Ford (1828-1894) quién en 1883 publicó *Etchings of the Franciscan Missions of California* y para completar la vinculación de la que hablo, presenta en 1893, en la misma Exposición de Chicago, estas obras. En este momento sí se aprecia que “el cine está casi exclusivamente dominado por la mente arquitectónica o por la mente educada arquitectónicamente. Aunque había pintores, ilustradores o escenógrafos teatrales todos debieron someterse a la disciplina de los constructores”⁵⁷.

Finalmente un evento que consolidó el *Mission Style*, tuvo lugar en 1915 en una exposición conmemorativa del Canal de Panamá en San Diego que presentó el *Spanish Revival*, una arquitectura tipo misión pero más elaborada. Es decir, la utilización de ricas molduras y elaboradas portadas que contrastaban con el simple estilo misión.

Comentarios finales

Las imágenes de los *stills* sugieren una lectura en la cual se aprecia a la misión como parte de un pasado histórico que ahora funciona como símbolo, ya que el progreso económico es el tema del momento que se funda bajo nuevos parámetros, pero en el cual se hace manifiesta una necesidad de cohesión nacional para lo cual se busca crear nexos y significados con todos los grupos sociales.

Por lo tanto, la representación de la idea de la misión, no es retomada por la temática del cine en cuanto a búsqueda de un pasado histórico simplemente, sino aquella que se encaminaba a legitimar el significado de ese pasado en función del presente (principios del siglo XX) que para entonces todavía se encontraba con muchas aristas sociales y políticas por definir. No obstante, el punto de partida a nivel conceptual era el fin de la frontera oeste, y su confluencia con la apertura democrática que permeaba en la sociedad de ese momento, cuya manifestación la tenemos en la diversidad de estos temas en la cinematografía de ese momento; ya que será hasta después de la Primera Guerra Mundial cuando se de una represión hacia las etnias y hacia 1920 cuando se recrudezcan las leyes de migración⁵⁸ en esta nación.

Es decir, la estética del cine que se proyecta a través de todos estos elementos, le da un valor específico de sentido, en este caso, el pasado “real”, si se le puede llamar así, deja de tener su propio significado, para acceder a uno nuevo, el que los nuevos lenguajes del siglo XX le confieren.



Artigo recebido em setembro de 2010. Aprovado em outubro de 2010.

⁵⁷ J.A. Ramírez, *op. cit.*, p.45

⁵⁸ Ver, John Whiteclay Chambers, *The Tyranny of Change: America in the Progressive Era, 1900-1917*, Nueva York: St. Martin Press, 1980, pp. 93-100.