

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

8
2 EJ

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS:
COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA
Y TEATRO

TESIS: **FALLA DE ORIGEN**

EL PROTOTIPO DEL INDIGENA MEXICANO
EN EL CINE Y EN EL TEATRO NACIONAL

TRABAJO QUE PRESENTA PARA OPTAR
EL TITULO DE LICENCIADO EN
LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

LA ALUMNA: MARGARITA QUIRINO BARRERA



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre, hermanos y profesores;
quienes me apoyaron en mi formación
académica ...

Al maestro Manuel González Casanova
por su gran ayuda en el desarrollo
de esta tesis.

I N D I C E

	págs.
I.-INTRODUCCION	5
II.-DIVERSOS ASPECTOS DEL INDIGENA	
a) <i>Definición de indio o indígena</i>	9
b) <i>Imagen del indígena en la cultura occidental</i>	14
c) <i>Visión folklórica del indígena</i>	23
d) <i>Imagen del indígena en la visión antropológica</i>	25
e) <i>El indígena visto por si mismo</i>	35
III.-CINE MEXICANO CON TEMAS INDIGENAS	
<i>El cine en México</i>	42
a) <u>Tepeyac</u> , de Juan Manuel Ramos (1917)	53
b) <u>Alma Tlaxcalteca</u> , de Angel E. Alvarez (1930)	59
c) <u>Janitzio</u> , de Carlos Navario (1934).....	63
d) <u>El Indio</u> , de Armando Vargas de la Maza (1938)	70
e) <u>La Noche de los Mayas</u> , de Chano Urueta (1939)	77
f) <u>María Candelaria</u> , de Emilio Fernández (1943)	81
g) <u>La Perla</u> , de Emilio Fernández (1945)	90
h) <u>Río Escondido</u> , de Emilio Fernández (1947)	94
i) <u>Raíces</u> , de Benito Alazraki (1953)	100
j) <u>Tizoc</u> , de Ismael Rodríguez (1956)	112
k) <u>Tarahumara</u> , de Luis Alcoriza (1964)	118
l) <u>La Casta Divina</u> , de Julián Pastor (1976)	128
u) <u>Xochimilco</u> , de Eduardo Maldonado (1986)	137

IV.-TEATRO MEXICANO CON TEMAS INDIGENAS

<i>Teatro mexicano en el siglo XX</i>	141
a) <u>La Venganza de la Gleba</u> , de Federico Gamboa (1904)	161
b) <u>Pánuco 137</u> , de Mauricio Magdaleno (1931)	168
c) <u>San Miguel de las Espinas</u> , de Juan Bustillo Oro (1933)	174
d) <u>Mi Hijo el Mexicano</u> , de Juan Bustillo Oro (1953)	179
e) <u>Moctezuma II</u> , de Sergio Magaña (1953)	183
f) <u>La Malinche</u> , de Celestino Gorostiza (1958)	192
g) <u>La Paz Ficticia</u> , de Luisa Josefina Hernández (1960)	201
h) <u>Cuauhtémoc</u> , de Salvador Novo (1962)	207
i) <u>El Maíz en la Casa</u> , de Rafael Bernal (1967)	212
 V.-CONCLUSIONES	 220
 VI.-BIBLIOGRAFIA	 231
 VII.-ALGUNOS DATOS INFORMATIVOS SOBRE LOS CINEASTAS Y DRAMA- TURGOS CITADOS EN LA PRESENTE INVESTIGACION	 237

I N T R O D U C C I O N

Cuando se menciona la palabra indio generalmente se piensa como algo degradante, como un insulto, en gran parte, debido a - que mucha gente cree que los indígenas son seres incultos, sumisos, alcohólicos, flojos, sin ningún deseo de superación y todo lo malo que se nos pueda ocurrir. Quizá alguna de las anteriores características sean ciertas pero ¿A qué se debe? ¿Qué es lo que nos hace pensar eso? ¿Conocemos realmente a los indígenas?

Las anteriores interrogantes me motivaron a llevar a cabo la presente investigación, en la que se analizan películas y obras teatrales del tema en cuestión, con el objetivo de comprobar si tales trabajos plantean el mundo del indio verazmente. Para ello me basé en libros, revistas, documentales, periódicos y otros medios de información que hablan de la verdadera condición de los nativos; es decir, utilicé trabajos con visión antropológica -que son los más cercanos a la realidad- para verificar si los autores han tenido la certeza de mostrar al indígena tal cual es, sin falsas ideas.

Es preciso aclarar que elegí cintas y obras de teatro escritas en el siglo XX, debido a que es el período que estamos viviendo y mi deseo era descubrir lo que se piensa del aborigen en la actualidad. Partiendo de ese punto, empecé a elaborar una lista tanto de piezas teatrales como de obras cinematográficas. La selección resultó difícil ya que el inventario era enorme y estoy segura que se necesitaría mucho tiempo para tratar con la debida atención a cada una de esas obras. Así -

pues, la elección se pudo concretar tomando en cuenta los dos puntos siguientes:

- 1) Acomodé las películas y obras de teatro por orden cronológico, para elegir trabajos de diversas fechas con el fin de abarcar el siglo XX hasta nuestros días.
- 2) Después decidí tomar las piezas más conocidas porque - creo que de ellas depende, en gran medida, la visión que tenemos la mayoría de los mexicanos con respecto a los indígenas.

Afortunadamente, tuve la oportunidad de tener a la mano todos los trabajos seleccionados. Bien sabemos que hay textos de teatro o filmes que son difíciles de obtener, ya sea por su - costo elevado, porque el autor es desconocido o poco conocido, porque la cinta u obra teatral ha sido elaborada con muchos - años de anterioridad o es muy reciente o porque se ha perdido y sólo se sabe que existió.

En el principio de la investigación se da un concepto de - lo que se entiende por el vocablo indio y se habla de los dis- tintos aspectos en los que se ha considerado al indígena (ima- gen del indígena en la cultura occidental, visión folklórica del indígena, imagen del indígena en la visión antropológica y el indígena visto por sí mismo), con el fin de que sean locali- zados -si es que existen- en cada uno de los trabajos elegi- dos. Posteriormente se dividió por un lado al teatro y por el otro al cine, analizando las obras correspondientes a cada es- pecialidad. Finalmente se hizo una comparación entre las pie- zas teatrales y las cinematográficas con la intención de men-

cionar las similitudes y diferencias que hay entre ellas, claro está que todo referente a los aborígenes: su ideología, sus costumbres, su economía, su alimentación, etc. etc.

También se agrega un apartado donde se habla brevemente del origen de los autores tratados y sus trabajos, donde podemos darnos cuenta, entre otras cosas, que muchos de ellos han trabajado tanto en cine como en teatro.

Siendo éstas cuartillas una sinopsis de lo que trata el trabajo considero que no se puede plantear en él todo lo que se observa en cada una de las obras citadas, por ello los invito a continuar con la lectura.

D I V E R S O S

A S P E C T O S D E L

I N D I G E N A

D E F I N I C I O N D E
I N D I O O I N D I G E N A

Se denomina indios o indígenas a los descendientes de los habitantes nativos de América -a quienes los descubridores españoles, por creer que habían llegado a las indias, llamaron indios- que conservan algunas características de sus antepasados en virtud de los cuales se hallan situados económica y socialmente en un plano de inferioridad frente al resto de la población, y que, ordinariamente, se distinguen por hablar las lenguas de sus ancestros, hecho que determina que éstas también sean llamadas lenguas indígenas.

En este trabajo la palabra "indio" se usa con el mismo contenido que se da a "indígena", sin establecer ninguna diferencia entre ambos términos; en consecuencia, éstos se utilizan indistintamente, sin dar valor contrastante al sentido despectivo y discriminatorio que algunos dan a la expresión "indio".

Basándonos en las palabras de Alfonso Caso¹, para conocer a un indígena tenemos que apoyarnos en cuatro criterios: el biológico, que consiste en precisar los caracteres físicos no europeos en el indio, aunque estos no siempre los distinguen. En un mismo pueblo, en una misma familia, entre los hijos, puede haber caracteres somáticos indígenas que los diferencian; razón de esto es el constante mestizaje que se ha operado entre el indio y el europeo. El siguiente criterio es el cultural, el cual consiste en que su grupo utilice objetos, técnicas y creencias de origen indígena o de origen europeo pero adaptadas entre los indígenas, por voluntad o por la fuerza, y que, sin embargo han

desaparecido de la población blanca (por ejemplo ciertos trajes populares que son ahora usados únicamente por los que consideramos indígenas, fueron traídos de Europa o Asia, como la montera y en general el traje del indio de Guatemala y del Perú, el sarape y el rebozo mexicanos, el uso de la manteca, etc.) El tercer criterio es el lingüístico, este se refiere a la lengua propia que tienen los indígenas. Y por último, el criterio psicológico que consiste en demostrar que el individuo siente formar parte de una comunidad indígena.

Este último criterio tiene mucho más importancia a mi consideración, porque si el indio niega sus raíces, su gente, sus costumbres y busca otra forma de vida, entonces no puede llamarsele indio. "Un indígena se caracteriza por tener una lengua propia y por compartir un conjunto de valores, tradiciones y costumbres que se encuentran involucrados en una red más o menos sólida y permanente de relaciones sociales (familiares, económicas, políticas y religiosas)"².

Con frecuencia se dice que las diferencias entre los indios y el resto de la población son "fundamentalmente culturales". Esas personas piensan que las diferencias económicas, políticas y sociales que presentan los indios con la demás gente de la nación se extinguirán con la desaparición de los vestigios de su cultura prehispánica.

"Los problemas del indio no sólo son económicos, sino fundamentalmente culturales: falta de comunicaciones materiales y espirituales con el medio exterior; falta de conocimientos científicos y técnicos para la mejor utilización de la tierra; fal-

ta del sentimiento claro de que pertenecen a una nación y no sólo a una comunidad; falta de conocimientos adecuados para sustituir sus viejas prácticas para la previsión y curación de las enfermedades, por el conocimiento científico, higiénico y terapéutico. En suma, lo que falta que llevemos al indio para resolver sus problemas es cultura"³.

Alfonso Caso deja entrever que para él la "cultura" sólo existe en las formas occidentales de vida. Sin embargo todo lo que él señala como cultura es consecuencia y resultado del desarrollo económico.

Ricardo Pozas nos dice -en el estudio que hace sobre la participación actual de los indígenas en la producción económica nacional- que "...el indio contemporáneo es el resultado de un proceso histórico y que mantiene relaciones socioeconómicas, dentro del sistema capitalista, particular del país, y con la sociedad global... Los indios son indios no sólo por que hablan lenguas indígenas y se visten y alimentan a la manera de sus antepasados, porque han conservado los remanentes⁴ del modo de producción prehispánico que se manifiestan en sus técnicas agrícolas y en su relación de cooperación y ayuda mutua, o por el único hecho de refugiarse en sus comunidades tradicionales. Fundamentalmente, la calidad de indio la da el hecho del que el sujeto así denominado es el hombre de más fácil explotación económica dentro del sistema, lo demás, aunque también distintivo y retardador es secundario"⁵.

Esta afirmación de que el indígena es el hombre más fácil de explotar nos servirá de base para el presente trabajo: ana-

lizando las situaciones del indígena a través de la historia - de nuestro país -desde la conquista hasta el siglo XX- nos proponemos comprobar que tan veraces son las características y - ambientes del indio en el cine y en el teatro nacional y el cómo ha repercutido su situación en este siglo. Para ello tomaremos autores dramáticos que tratan el tema, estos son Federico Gamboa, Mauricio Magdaleno, Juan Bustillo Oro, Rafael Bernal - Luisa Josefina Hernández, Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Sergio Magaña. En cuanto a cineastas tenemos a Chano Urueta, Emilio Fernández, Benito Alazraki y Luis Alcoriza, entre otros.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

- 1.- Caso, Alfonso. Definición de indio y lo indio, Instituto Indigenista Interamericano. Sobre el retiro de América Indígena, - vol. VIII, México, D.F. número 4, 1948.
- 2.- Stavenhagen, Rodolfo, Problemas étnicos y campesinos, Instituto Nacional Indigenista, México, 1979. **pág. 17.**
- 3.- Caso, Alfonso, ...Opus cit. **pág 247**
- 4.- Cuando se presentan vínculos sociales distintos a los del sistema dominante, o nexos y relaciones de otra fase del mismo sistema ya superado, se esta frente a un remanente.

5.- Pozas, Ricardo y H. de Pozas, Isabel, Los indios en las clases sociales de México, Editorial Siglo XXI, México, 1971.

I M A G E N D E L I N D I G E N A E N L A
V I S I O N O C C I D E N T A L

Para los conquistadores los indígenas eran unos bárbaros, hombres salvajes que no tenían "civilización", necios por no querer ser vasallos de los reyes de España.

Los españoles los veían como impúdicos porque algunos indios andaban desnudos o poco arropados, por su puesto que a diferencia de los gobernantes de los grupos étnicos, los cuales hasta zapatos usaban. También eran considerados como seres sin razón debido a que pintaban o adornaban sus rostros con oro o piedras preciosas tan pesadas, que les deformaban las orejas, la nariz o los labios. Pero lo que más les criticaban y les asustaba era que, según ellos, estaban al servicio del demonio, debido a los sacrificios que realizaban en honor de sus dioses y gobernantes: "Vean vuestras reales majestades si deben evitar tan grande mal y daño, y si cierto Dios Nuestro Señor será servido si por mano de vuestras reales altezas estas gentes fueran introducidas y instruidas en nuestra muy santa fe católica...podran vuestras majestades, si fueran servidos, hacer por cosa verdadera relación a nuestro muy santo padre para que en la conversión desta gente se ponga diligencia y buena orden, pues dello se espera sacar tan gran fruto y tanto bien, para que su santidad haiga por bien y permita que los malos y rebeldes, siendo primero amonestados, puedan ser punidos y castigados como enemigos de nuestra santa fe católica, y será ocasión de castigo y espanto a los que fueren rebeldes en

venir en conocimiento de la verdad, y evitarán tan grandes males y daños como son los que en servicio del demonio hacen."¹

De esta manera los españoles indicaron el "buen camino" a los indígenas, aceptando servir a los conquistadores y a las "altas majestades". ¿Cómo no habían de ceder si para ellos los españoles eran seres extraños y por lo tanto los consideraban como dioses; trayendo animales desconocidos y armas de fuego - con las que habían asesinado a cientos de indígenas por defender sus tierras? ¿Cómo no iban a cambiar su religión si fueron destruidos sus templos y sus ídolos y en su lugar edificaron altares dedicados a la virgen María, a Jesús Cristo y a otros santos europeos?

A pesar de todo lo que hicieron los conquistadores, los indígenas seguían adorando a sus deidades (los escondían atrás o debajo de los nuevos dioses) y muchos grupos de ellos se mantuvieron alejados de este "choque de culturas" y conservaron su forma de vida, sus costumbres, sus ritos, etc.

Según ideas extranjeras, como ya mencionamos líneas atrás, - los indios no tenían "civilización", "incapaces de llegar a la categoría de los españoles". Pero contradictoriamente a estos conceptos admiraban la gran organización socio-política de los grupos étnicos, sobre todo la de los mexicas - la que tenía mayor poderío en esa época -, no podían creer en las maravillas que encontraban en estas nuevas tierras: los preciosos templos y paisajes, sus hermosos vestidos llenos de colorido, sus magníficos trabajos, hechos casi a la perfección, de barro, oro, plata y piedras preciosas. Les sorprendía el culto y respeto que dedicaban a sus gobernantes: "La manera de como les daban de co

mer es que venían trecientos o cuatrocientos mancebos con el manjar, que era sin cuento, porque todas las veces que comía y cenaba le traían de todas las maneras, así de carnes como de pescados y frutas y yerbas que en toda la tierra se podían haber... Y estaba en pie uno de aquellos servidores, que le ponía y alzaba los manjares y pedía a los otros que estaban más afuera lo que era necesario para el servicio. E al principio y fin de la comida y cena siempre le daban agua a manos, y con la toalla que una vez se limpiaba nunca se limpiaba más, ni tampoco los platos en que le traían una vez el manjar se los tornaban a traer, sino siempre nuevos. Vestíase todos los días cuatro maneras de vestiduras, todas nuevas, y nunca más se las vestía otra vez. Todos los señores que entraban en su casa no entraban calzados, y cuando iban delante dél algunos que él enviaba a llamar, llevaban la cabeza y ojos inclinados y el cuerpo muy humillado, y hablando con él no le miraban a la cara, lo cual hacían por mucho acatamiento y reverencia".²

Los indios pasaban como tontos ante los avariciosos y corruptos españoles porque no comprendían cómo podían vivir entre tanto oro, plata y piedras preciosas sin hacer nada para enriquecerse como ellos imaginaban, ni cómo sus compras en el mercado eran más bien de intercambio y no para obtener ganancias.

Anteriormente vimos que los españoles consideraban a los indios como gente salvaje, casi sin sentimientos y muy inferiores a ellos. Se valieron de este concepto y comenzaron el saqueo desenfrenado, la rapiña, la masacre y la disminución acele

rada de la población indígena. Los europeos pretendían adquirir rápidamente las mayores riquezas posibles y se apoderaron de tantos indios como necesitaban para los trabajos en las casas, campos y minas. Los aborígenes de culturas primitivas no se dejaban tomar voluntariamente para ejercer los trabajos que se les exigía, sencillamente porque iban a perder su libertad. Los conquistadores y pobladores europeos entendían que tal proceder era simple holgazanería y justificaban este tipo de trabajo como medio de sacar a esas poblaciones primitivas de la ociosidad, que los empujaba a la embriaguez y otros vicios. Vemos pues, que muy inteligentemente, los explotadores se valen del argumento: "El acostumbramiento forzado de los indios ayudará a civilizarlos y a cristianizarlos"³, ocultando de esta manera la esclavitud real de los indios.

Siglos más tarde Rosseau (1712-1778) nos dice: "Los filósofos han dicho que el hierro y el trigo son los descubrimientos que al mismo tiempo que la civilización, trajeron la pérdida del ser humano. Así uno y otro eran desconocidos para los salvajes de América que por eso permanecieron siéndolo siempre". Rosseau considera que los hombres salvajes, como el los llama, eran felices y buenos porque no tenían la facultad de perfeccionarse (semejante al animal que es al cabo de meses lo que será en toda su vida, y su especie al cabo de mil años es lo que era el primer año de esos mil años); esta facultad es la que los saca a fuerza de esta condición original, en la cual pasarían todos los años de su vida tranquilos, inocentes, sin preocupaciones y los transporta a un mundo de conocien-

tos trayendo consigo sus errores, sus vicios y virtudes y les hace al cabo tiranos de sí mismos y de la naturaleza.

Vemos pues que siglos posteriores a la conquista de América, los europeos siguen considerando al indígena como "hombre salvaje", sin razón, guiados sólo por su instinto, satisfaciendo sus pocas necesidades físicas -el hambre, la hembra y el reposo-. Si vemos desde este punto de vista ¿Cómo podemos comprender los adelantos que nuestros indios tenían en comparación a la cultura europea; siendo, según ellos, gente sin civilización y por lo tanto sin razón? ¿Cómo pudieron construir maravillosos templos de gran altura, con tanta perfección tallando la piedra con sus propias manos sin necesidad de maquinaria sofisticada? ¿Si no pensaban cómo tenían una organización sociopolítica tan bien estructurada, cómo adelantaron en la medicina, cómo comprender la exactitud de sus calendarios, en los cuales establecieron fechas concisas para las tareas agrícolas, las fiestas religiosas y las celebraciones de hechos pasados? ¿Cómo afirmar que no razonaban si hasta los propios conquistadores se asombraron y no podían creer en tanta hermosura que descubrían a cada paso que conquistaban los diferentes grupos de indios?

Rosseau estaba equivocado porque consideraba que en América reinaba la felicidad, a tal grado que añoraba y deseaba vivir en un mundo de "hombres salvajes" en donde, según él, habitaban seres buenos, precisamente porque ignoraban lo que es el vicio, la envidia, el odio, los rencores y no imaginan otra cosa mas que lo que están viviendo: "Su imaginación nada les pinta,

su corazón nada les pide. Sus necesidades moderadas fácilmente encuentran remedio a mano, y tan lejos están del grado de conocimientos necesarios para desear o adquirir otros mayores, que no pueden ni tener prevenciones ni curiosidad. El espectáculo de la naturaleza llega a serles indiferente a fuerza de serles familiar. Siempre el mismo orden, siempre las mismas revoluciones, no tienen su espíritu dispuesto para admirarse de maravillas tan altas. Su alma se entrega al sentimiento único de su existencia actual, sin idea alguna de porvenir, por cercano que pueda estar; y sus propósitos limitados como sus aspiraciones, apenas se extienden hasta el término del día".⁵

La sociedad indígena era como todas, había división de clases tan marcadas en donde algunos grupos vivían en la miseria, también eran sanguinarios y crueles cuando luchaban por conquistar nuevas tierras.

Al igual que en todas las sociedades tenían vicios y virtudes, sencillamente porque eran humanos. Algunas virtudes eran por ejemplo que la mayoría de ellos tenían tierras: "Las tierras de estas comunidades estaban disponibles a sus miembros, pero no pertenecían individualmente a cada uno de ellos sino al calpulli (comunidad) en cuanto a unidad... El que tenía algunas tierras en el calpulli, si no las labraba en dos años por culpa o negligencia suya y no habiendo cosa justa como por ser menor, huérfano, muy viejo o enfermo que no podía trabajar, le apercibían que las labrase a otro año, y si no, que se darían a otro, e así se hacía".⁶

Otra virtud era el papel que jugaba la esclavitud porque -

no era como la consideramos en nuestros días: El esclavo es - propiedad absoluta de su dueño, quien dispone de su trabajo y de su vida; el esclavo no es persona sino objeto que no tiene derecho a nada. Por el contrario, el esclavo entre los aztecas - "podía tener posesiones propias, sus hijos eran libres. Un es- - clavo no podía ser muerto. El amo que lo mataba era castigado como si hubiera matado a un libre. El dueño no podía vender a su esclavo; necesitaba para ello la autorización del esclavo - mismo; sólo cuando el esclavo cometía algo inconveniente, podía venderlo sin autorización, pero siempre ante testigos. Pero si el esclavo era vendido por tres veces consecutivas, le espera- ba negro porvenir, pues su nuevo amo podía sacrificarlo a los dioses...⁷."

La visión acerca de los indios americanos que tiene Ro- - sseau difiere mucho del concepto de los conquistadores. Ambos consideran a los indígenas como seres sin razón pero los unos los humillan, los desprecian y se aprovechan de ellos, tratándo los como si fueran animales, sin respeto alguno. Rosseau, en cam- bio, los envidia y desea ser y vivir como ellos; en ese mundo - donde sólo rige el corazón, en donde no hay ningún tipo de mal- dad, en donde se "respira calma y libertad. A diferencia de una ciudad civilizada, en donde el ciudadano, siempre activo, suda, se agita, se atormenta sin cesar en busca de preocupaciones to- davía más laboriosas, trabaja hasta morir, incluso corre hacia la muerte para ponerse en condiciones de vida."

Ambos enfoques son erróneos y debemos desechar la concep- - ción que considera a nuestros indios incapaces de crear for-

mas culturales de nivel estimable. Esto es más bien discriminación racial; la cual tratan de justificar al decir que su propósito es "civilizar" a razas, supuestamente, inferiores.

Los pueblos indígenas ni vivieron nunca en la etapa edénica, ni tampoco estuvieron en un permanente estado de salvajismo extremo. Tuvieron notables avances y serias limitaciones; los primeros quedaron plasmados en las diferentes expresiones artísticas que nos dejaron; las segundas se pusieron de manifiesto en el choque violento frente a una cultura europea más desarrollada que acabó por imponerse.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

- 1.-Cortés, Hernán, Cartas de relación de la conquista de México Colección Austral, México, 1961.
- 2.-Cortés, Hernán, ...Opus cit.
- 3.-Konetzke, Richard, La encomienda. Pág. 153
- 4.-Para mayor información consultar el libro de Fr. Bernardino de Sahagún, Historia general de la Nueva España.
- 5.-Rosseau, Jean Jacques, Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres, Ed. Aguilar, España, 1973.

6.-Katz, Friederich, La posesión de la tierra entre los aztecas
Página 34.

7.-Katz, Friederich, El esclavismo en los aztecas, página 56.

V I S I O N F O L K L O R I C A
D E L I N D I G E N A

El mundo indígena no sólo es visto como objeto de estudio sino también como simple curiosidad. Esta visión superficial es la que llamaremos en el presente trabajo "visión folklórica"; la cual consiste en que personas ajenas a los grupos étnicos, se maravillen al ver distintas costumbres, ya sea en el modo de vestir, andar, hablar, expresarse, etc. etc., pero sin proponerse estudiar sus orígenes y conocer realmente la situación en que se ha desarrollado su existencia y, por supuesto, mucho menos tienen interés en hacer algo para mejorar sus condiciones de vida.

Las fiestas en las poblaciones indias tienen un carácter particular. Ello se explica por razones históricas, la herencia adquirida y por razones geográficas, de clima, o por el difícil acceso, esto les ha permitido conservar sus características propias.

Las celebraciones indias son tan distintas a las fiestas de la demás población nacional porque, aparte de rendirle culto a imágenes católicas, aún conservan deidades ancestrales; como son el maíz, el sol y los vientos.

Estas ceremonias van acompañadas de danzas o representaciones, de música, de adornos y objetos hechos especialmente para ellas que nos hacen regresar al mundo de nuestros antepasados.

He ahí la importancia: se ve en sus ritos un mundo mágico - tanto para los indios como para los que no lo son. A ellos por

que juega el papel de conducto entre la tierra y la divinidad y a nosotros porque representa el retorno a nuestro origen.

Algunos ejemplos son: La Danza del Peyote, La Danza de la Pluma, La Danza del Venado y La Danza del Volador; rituales que se distinguen principalmente por su carácter mágico-religioso, acompañados de bailes ancestrales, vestuario y artículos realizados específicamente para llevarlos a cabo. "Elementos" que representan a los grupos indígenas.

La mayoría de las personas nos inclinamos hacia lo superficial de las cosas y sólo las conocemos de esa manera sin importarnos el trans fondo que conllevan. por ejemplo, no conocemos lo que para ellos significa el tamaño del palo utilizado en la "Danza del Volador", o el número de vueltas que dan los participantes, o el por qué antes de enterrar el poste colocan a un guajolote vivo en el agujero excavado previamente.

Por tal motivo, nosotros no tenemos una visión real de lo que son los indígenas y nos quedamos con imágenes presentadas por los medios de comunicación, o por voz de otra persona, o nos formamos una visión superflua propia tan sólo con verlos transitar por las calles de nuestra ciudad.

I M A G E N D E L I N D I G E N A E N L A
V I S I O N A N T R O P O L O G I C A

Antes de definir el término antropología, es importante tomar en cuenta que es un medio a través del cual se apoyan algunos estudiosos para mostrar aspectos cotidianos de alguna sociedad determinada. Lógicamente, cada investigador difiere de otro, tanto por sus intereses de estudio como por los métodos y técnicas que utiliza para obtener sus resultados. Así también, aunque dos o más personas estudien un aspecto específico de una misma comunidad sus conclusiones pueden variar, debido a que cada una de ellas piensa de manera distinta. En consecuencia, contamos con diversas visiones antropológicas.

El vocablo antropología se deriva de las palabras griegas *logos* (estudio) y *antropos* (hombre) y significa literalmente estudio del hombre.

Los antropólogos no se dedican sólo a recopilar series de datos de costumbres, sino que llevan comparaciones entre las variantes que puedan encontrarse en los distintos grupos humanos.

La antropología es un campo sistemático de conocimientos porque lleva a cabo investigaciones sobre otros modos de vida, realizados desde una perspectiva concreta y con métodos específicos. Así, por ejemplo, el antropólogo prefiere estudiar a una comunidad viviendo en ella y participando de su vida, aprendiendo la experiencia vital de dicho pueblo al mismo tiempo que lo estudia, para poder describirlo en su totalidad.

Para conseguir la objetividad, los estudiosos deben despojarse de todo tipo de prejuicios culturales y entender la cultura con la cual están trabajando tal como la consideran quienes viven en su seno. Esta visión desde dentro puede permitir al antropólogo ir más allá de las apariencias que presentan - las pautas de interacción, las costumbres y las creencias, para entender el sentido que puedan éstas tener para los habitantes del lugar. Dicha técnica es indispensable para poder comparar las diversas culturas, debido a que costumbres o secuencias de conducta exteriormente similares pueden tener significados muy diferentes para personas de distintos pueblos. Sólo así se evitará el punto de vista etnocéntrico, el cual, a la hora de juzgar los modos de vida de otras regiones emplea la forma de pensar del observador como patrón de lo que es "adecuado", "avanzado" o "civilizado".

Tenemos que comprender que no hay cultura mejor que otra, puesto que cada una de ellas es el resultado de tradiciones históricas que han sido aceptadas por la gente que habita en dicho lugar. Así pues, cada cultura es un modo de vida más entre varias alternativas.

Además de estudiar las variantes culturales, los antropólogos también analizan las distinciones que puedan percibirse en las características de los humanos. Estas incluyen la estatura, la forma del cuerpo, el color de la piel, etc. etc. Y esto lo hacen para entender las leyes biológicas y los factores ambientales que explican las diferencias físicas y genéticas.

La antropología, por consiguiente, es el estudio sistemático

y comparativo de las distinciones entre los grupos humanos, - considerando tanto sus caracteres biológicos como culturales. Intereses distintos de la disciplina que aparecen agrupados, respectivamente, bajo los términos antropología física o somatología, dedicada al estudio de la apariencia física del hombre, y antropología cultural, la cual analiza las normas sociales y creencias.

El procedimiento y las técnicas utilizadas para la investigación dependen de los objetivos y la orientación de los investigadores. Hay que recordar que no es posible que exista -- una descripción totalmente exhaustiva o final de ninguna cultura. Lo que los antropólogos describen, necesariamente debe -- ser parcial y selectivo; si bien las descripciones de una misma sociedad realizadas por distintas personas pueden ser complementarias entre sí.

Así pues, contamos con estudios de comunidades indígenas - que varían en su contenido. Esta diversidad de temas nos ayudan a formar una idea general de la vida existente en tierras indias.

He aquí un ejemplo de VISION ANTROPOLOGICA que trata de - abarcar gran parte de la vida social e íntima de los indígenas:

Al igual que todo ser humano, el indio tiene ligado a su - ser un mundo de ideas y costumbres que van de acuerdo a la época, al lugar donde reside y a la ideología de sus antecesores. Formando de esta manera, características comunes entre él y sus hermanos de raza.

En la actualidad, en nuestra nación, encontramos muchos grupos étnicos (huicholes, coras, tepehuáños, otomís, etc.), residentes de diversos estados de la República Mexicana.

Entre los distintos tipos de indígenas podemos encontrar diferencias que los distinguen entre sí. Pero son mayores las similitudes; las cuales, de alguna manera, pueden dibujar al indio, no como una sola persona sino como a una comunidad entera y, más aún, como una síntesis de todos los pueblos de aborígenes.

Veamos, pues, cada elemento de su vida y que es común en todos:

Medio físico, comunicación y transporte

Los indios viven en lugares apartados de las ciudades (sierras, selvas, etc.); muchas veces tienen que caminar dos o más horas para llegar a ellas. Por la lejanía de éstas carecen de los servicios públicos indispensables como son el agua potable, el drenaje, el transporte y el correo.

Al no poderse comunicar frecuentemente con otros lugares, las relaciones socio-económicas se obstaculizan y no permiten el libre intercambio de ideas y muy pocas veces se preocupan por resolverles sus problemas porque las autoridades que pueden hacerlo no están conscientes de sus carencias y de los problemas que les ocasionan éstas mismas. Aquí surgiría la incógnita ¿Realmente les interesa ayudarlos? Esta pregunta queda abierta porque no es nuestro objeto de estudio.

Economía

Dentro de las zonas indígenas, prácticamente sólo existe la forma comunal de tenencia de la tierra. Los pequeños lotes en donde ubican sus casas habitación, así como los terrenos que - tradicionalmente han venido usufructuando, carecen de los documentos necesarios que les acrediten la propiedad particular o privada; no pagan pues, ningún tipo de contribuciones y únicamente les ampara el derecho de posesión sobre los terrenos en donde viven y trabajan.

De esta manera son los gobernadores indígenas los que definen la posesión y continuidad en el usufructo de las tierras, por los integrantes de la comunidad; sin embargo, los derechos creados se pueden ceder a sus descendientes en forma hereditaria.

La generalidad de las tierras aprovechadas para sus cultivos son generalmente de temporal. De esta manera, el rendimiento de la producción agrícola suele ser bajo.

Los principales cultivos agrícolas son el maíz, la calabaza, el frijol, el chile, el jitomate y la caña de azúcar.

En cuanto a las técnicas de trabajo, se siguen practicando, predominantemente, los viejos y ancestrales modos.

Utilizan para los desmontes, machetes y hachas; para la siembra, emplean la estaca de madera con punta metálica, aunque en muchos casos esta última no se agrega.

En las tierras planas o de barbecho se sirven de las yuntas de bueyes. Para cosechar el maíz emplean talegas grandes-

de ixtle, redes del mismo material y costales con los que se transportan las mazorcas a los graneros o carretones.

Esas tradicionales técnicas de trabajo contribuyen a volver menos renditivas las cosechas.

Algunas otras técnicas de trabajo, son las que se refieren principalmente a la elaboración de sus hilados y tejidos, cerámica, cestería y petates.

Por lo regular la producción agrícola de los indios es para su autoconsumo. Desafortunadamente no siempre es suficiente y se ven obligados a vender su mano de obra a los mestizos - Los salarios que reciben siempre resultan bajos y, en la mayoría de los casos, ni siquiera se ajustan al mínimo.

El trabajo comunal es el más generalizado entre los indígenas. Lo practican auxiliándose en sus trabajos particulares - principalmente de tipo agrícola, así como en toda obra de trabajo para beneficio de todo el lugar dispuesta u ordenada por las autoridades constitucionales o indígenas tradicionales, - tales como la construcción de escuelas, iglesias, arreglos de caminos, etc.

Autoridades tradicionales

Las autoridades tradicionales indígenas tanto de orden civil como religioso, tienen funciones específicas de acuerdo con sus cargos y jerarquías, en realidad participan conjuntamente, sobre todo en actos y celebraciones religiosas.

Aparte de estas autoridades, se cuenta con la autoridad má-

xima, que es el Gobernador Indígena. Este es el que da consejos y determinaciones; imparte justicia e influye en la elección y designación de los distintos cargos de autoridad.

La familia

Los jóvenes indígenas tienen que asegurar la continuidad de su supervivencia y el único modo de conseguirlo es el matrimonio; de ahí que la preocupación fundamental de la familia sea asegurar el matrimonio de los jóvenes.

La técnica de la producción que lleva a cabo la familia indígena es de un carácter tan primario que requiere la aplicación de la fuerza de trabajo de todo el núcleo familiar para alcanzar su objetivo. Este hecho enlaza a los miembros de la familia, principalmente a los cónyuges, en una interdependencia para la producción, basada en relaciones de cooperación y ayuda mutua.

Habitación

En la mayor parte de las comunidades indígenas, las casas de habitación constan de un solo cuarto, que a la vez sirve de cocina, dormitorio y almacén de distintas herramientas y utensilios domésticos.

Los materiales de construcción comúnmente usados son los siguientes: para la pieza, la piedra pegada con barro (cimientos y muros); el adobe, también para muros, y para sus techos, la

madera, el carrizo y el zacate.

En general, los pisos son sólo de tierra apisonada y a menudo suelta.

Por regla general, en uno de los extremos del único cuarto, se hace el fogón, en muchos casos elevado; en torno a éste y en desorden, se ven ollas, platos, tazas, vasos, cántaros, cubetas, el comal, el metate, etc., con los que preparan los alimentos.

Para dormir colocan petates o pequeñas mantas directamente sobre el suelo.

Alimentación

Básicamente se alimentan de maíz, al que no siempre se agrega el frijol, un poco de picante y sal; en forma eventual y limitada, complementan sus comidas con queso, carne de animales que cazan, o de los domésticos que poseen; si están cerca de ríos, distintos peces y camarones se incluyen en sus alimentaciones.

La preparación de los alimentos, a pesar de la sencillez de éstos, absorbe casi todo el tiempo de la mujer indígena, quien es demorada por la técnica primitiva de moler el maíz en el metate.

El vestido

La tela que se emplea en la indumentaria indígena se teje en telares prehispánicos hilando previamente el algodón y la

lana mediante pequeños malacates (huesos de mano de origen primitivo). El uso generalizado de la manta en algunas regiones, para la hechura de la indumentaria del indio, ha sustituido el de las telas tejidas en telares de cintura; en estos casos, la preparación del vestido es más bien actividad de la población mestiza.

La educación

Después de darse cuenta de la importancia de la integración familiar para la economía del indio, es fácil comprender que una de las más importantes funciones con que cumple esa institución es la formación de nuevas generaciones, ya que éstas tienen el papel de suplementar la obra productiva de sus progenitores y deben ir aportando su fuerza de trabajo a la familia en la misma proporción en que ésta lo va necesitando en su desarrollo.

El niño al llegar a la edad de siete u ocho años, prácticamente colabora con la familia en los trabajos del campo y la niña es instruída en las tareas domésticas, en el acarreo de agua y en el cuidado de los animales.

Vemos pues, que el niño representa la fuerza de trabajo complementaria. El objetivo de la educación consiste en que esa ayuda se vaya actualizando gradualmente, sin interrupción, al mismo tiempo que los padres van formando al niño conforme a las exigencias del trabajo que impone el existir.

Religión

La religión de tipo tradicional sigue conservándose notablemente en la población indígena; así lo manifiestan en los actos de su vida; si bien es cierto que entremezclan ritos del credo católico, siguen destacando sus ancestrales creencias, ritos y ceremonias tradicionales; conservan y reverencian con profundo sentimiento religioso sus adoratorios, a los que concurren para depositar ofrendas a sus dioses invocando salud, lluvias, buenas cosechas y bienestar general.

Viven en constante zozobra, imaginando que toda actividad buena o mala será agradecida o castigada por sus deidades; es costumbre considerar que todo lo que les acontece, sobre todo si se trata de enfermedades, se deba a la falta de cumplir con la costumbre.

EL INDIGENA VISTO
POR SI MISMO

En este aspecto, el indígena mismo se ve realmente como es, no hay ideología o corriente que lo describa con riesgo de desvirtuar la veracidad de los hechos del mundo en que vive.

Es cierto que la visión antropológica es un punto que se basa en investigaciones e incluso en la convivencia con las comunidades indias; pero los estudiosos al transmitir sus experiencias no pueden dejar a un lado su propio punto de vista, su forma de pensar; la cual se distancia mucho o poco de la realidad porque no son ellos mismos los que se observan, los que se analizan y no saben con exactitud todo lo que hacen y sienten los indígenas en su vida social y privada.

Considero que este punto es muy importante porque el indio después de tantos años puede expresar todo lo que desea a sus compañeros, a otras regiones étnicas, o a otras ciudades del país.

Tanto a estos pueblos como a nosotros nos beneficia este nuevo tratamiento que se le da a la imagen del aborígen, sobre todo porque ellos mismos nos muestran su cotidianidad, su sentir, sus anhelos, sus propuestas de una manera veraz y ya no tenemos un falso conocimiento sobre su aspecto y la vida en los lugares que habitan.

En México contamos con una Institución que se ha preocupado por motivar a los indios de nuestro país, apoyándolos de diversas formas, para que "se expresen" a través de videos o

radiodifusoras.

Pero, ¿cuál es esta Institución? ¿Desde cuándo ha trabajado con ellos para llevar a cabo éste propósito? ¿Qué resultados ha tenido?

Las respuestas son las siguientes:

Desde 1989 el Instituto Nacional Indigenista ha llevado a cabo el proyecto denominado TRANSFERENCIA DE MEDIOS AUDIOVISUALES A COMUNIDADES INDIGENAS, teniendo como objetivo principal el que expresen, a través del video, sus experiencias y conflictos y proponer al mismo tiempo las soluciones a los problemas conjuntos.

En la actualidad (1993) se han realizado aproximadamente seis videos, totalmente hechos por los indios, los cuales todavía no están integrados en el Archivo Etnográfico del I.N.I.

Para conseguir este fin se necesitó de la participación de los que no forman parte de grupos de aborígenes: antropólogos, cineastas, investigadores, etc., los que trataron en cada momento de no dominarlos con sus ideas, al contrario, procuraron (y procuran) integrar en un esfuerzo común lo que se pueda aportar de uno y de otro lado, dejando atrás las posiciones idealistas, los partidismos culturales y las distinciones regionales.

A las comunidades se les donó el material y capacitó durante ocho semanas. En el taller se realizaron pequeños ejercicios para su aprendizaje, logrando mayor participación por parte de ellos; hasta el grado de que hay personas que se han dedicado a realizar sus propios trabajos.

El objetivo no ha variado, no se pretende formar cineastas, tan sólo que expresen lo que deseen con sus propias técnicas y procedimientos.

La propuesta tiene cuatro años de vida y apenas se están evaluando algunos resultados. Entre ellos encontramos que generalmente exponen sus tradiciones explicando el significado de cada cosa realizada durante sus actividades cotidianas. Esta forma de expresarse, opinan los nativos, les gusta porque empiezan a reconocerse, a cuestionarse y a comparar otras costumbres.

Ahora no sólo ha surgido el interés por comunicarse entre la misma gente de la región (a través de los videos) sino con otras que viven en poblaciones lejanas.

Comenta un indígena: "yo no sabía como se realizaban las bodas en otros lugares y en estos momentos puedo diferenciarlas con las nuestras".

Otra persona anhela conocer las costumbres de la costa, ya que vive en la sierra, y está segura de que son muy distintas.

Vemos, pues, que el resultado, hasta ahora logrado, ha sido muy satisfactorio y ha tenido mucho éxito en las comunidades indias. Ellos se encuentran tan interesados que proponen lo que quieren mostrar y el cómo hacerlo.

Es importante mencionar que los mismos indígenas adaptan un lugar para ver sus videos, quizás una casa o recintos al aire libre.

Los aborígenes ya hablan por sí solos y quienes mejor que

ellos pueden expresar sus sentimientos y deseos si los están viviendo en carne propia. Es su voz y su presencia la que se quiere escuchar y ver a través de sus propios trabajos.

Desafortunadamente, como mencioné líneas atrás, los videos realizados por indios aún no se pueden solicitar a la Institución, incluso las conclusiones obtenidas, hasta el momento, se están organizando en una grabación y no hay fecha precisa para mostrarlo al público.

En las anteriores películas del I.N.I. (visión antropológica) también podemos conocer los problemas y los valores culturales indígenas, ya que la labor del Instituto se caracteriza por la estrecha colaboración que existe entre el equipo de investigación y filmación con las comunidades.

Yo tuve la oportunidad de ver tres videos ("Los Pames de Santa María Acapulco", "El oficio de Tejer" y "Papaloapan"), en los cuales expresan las dificultades que han tenido para subsistir.

El mismo Instituto Nacional Indigenista ha tenido una experiencia parecida en la radio, iniciada en el año de 1979 al comenzar su transmisión la radiodifusora XEVZ, "La Voz de la Montaña", ubicada en Tlapa, Guerrero.

La propuesta radiofónica ha sido de gran beneficio para las regiones indias, quienes han encontrado en éste medio una forma rápida y sencilla de comunicarse entre sí. A través de los programas de avisos comunitarios, la población evita caminar grandes distancias para llevar mensajes a sus familiares o autoridades.

Hasta 1990 se cuenta con siete estaciones, que brindan un servicio de comunicación a cerca de dos millones de indígenas, hablantes de 14 lenguas distintas.

Las radiodifusoras del I.N.I. pretenden contribuir al mejoramiento de los niveles de vida de estos habitantes, y a la vez, participar de manera activa en la consolidación y fortalecimiento del proyecto étnico de cada grupo, mediante la revaloración cultural de las prácticas más destacadas, tales como la música, la lengua, la producción agrícola, la narrativa, etc.

La participación de los indígenas es el objetivo principal: "Entendemos por "participación indígena" en las emisoras del Instituto, la presencia organizada en todos los procesos radiofónicos de la población dentro de las emisoras, es decir, la integración, de manera orgánica, de los indios a través de sus organizaciones: en la producción, en la programación y en la planeación de la emisora".¹

Un ejemplo es la radiodifusora XETLA, "La Voz de la Mixteca" ubicada en Tlaxiaco, Oaxaca.

En ésta estación se inicio la producción de la serie "Camino Andando", en que participaron desde su diseño hasta la locución, los indígenas de la comunidad de Chicahuaxtla. En treinta programas los triquis expusieron los procesos de trabajo de las tejedoras de huipiles, los problemas para la comercialización y adquisición del material para su elaboración, el significado de los bordados y la relación de esta actividad con toda la comunidad.

Otro ejemplo lo encontramos en XETAR, "La Voz de la Sierra

Tarahumara", situada en Guachochi, Chihuahua. Cada tres días se transmite el noticiero "Reportero Serrano". Para la producción de éste, las comunidades envían a la estación su reporte, que puede ser de infinidad de temas: desde una denuncia sobre un comerciante que acapara y esconde el maíz en los poblados, hasta una epidemia que ataca a las gallinas. Es importante señalar que las denuncias que se transmiten son responsabilidad de la comunidad que envía "el reporte" y que éste debe ir formulado y; en algunos casos, sellados por las autoridades comunitarias.

En resumidas cuentas vemos que el I.N.I., tanto en la radio como en el video, contribuye a la transformación social para el beneficio de las poblaciones étnicas. Ambos medios son instrumentos que sirven para conocer la realidad de estos pueblos. El poder retomar este tipo de medios para manifestar su problemática representa una experiencia muy importante, ya que además de que se capacita en la utilización de éstos, es una vía para manifestar sus problemas y experiencias de una manera directa y clara, con el fin de encontrarles solución, y poder comunicar sus vivencias a otros grupos marginados.

NOTAS DE PIE DE PIE DE PAGINA

- 1.- Valenzuela, Eduardo, La Radiodifusión Indigenista: Participación y Transferencia. Archivo etnográfico Audiovisual, I.N.I. México, 1990.

C I N E M E X I C A N O

C O N T E M A S

I N D I G E N A S

E L C I N E E N M E X I C O

El cine llega a México con la visita de los señores C. J. Bon Bernard y Gabriel Vayre, empleados de la casa Lumiere. Ellos organizaron la primera exhibición en nuestro país el 6 de agosto de 1886, en el Castillo de Chapultepec.

Esta función fue en honor del presidente de la República, - el General Porfirio Díaz y sus familiares. En ella se proyectaron cortos o vistas traídas de Francia, algunas fueron:

Llegada de un tren a la estación de Lyon, Montañas Rusas y Salida de los talleres Lumiere en Lyon.

El dictador quedó encantado con el invento sobre todo porque veía en él un medio de propaganda; tanto así que poco después se convirtió en el primer personaje del cine nacional, - filmado "...en carruaje, regresando de Chapultepec, con sus ministros, recorriendo el Zócalo, caracoleando el caballo, parado, sentado, solo o en bola"¹.

Para algunos sectores de la población mexicana el cinematógrafo era muy importante: para la gente educada en los modelos franceses significaba una muestra más de progreso con el cual se podría ayudar a la historia al registrar para la posteridad la verdad de los hechos. Para el resto de la población, - menos ilustrada pero más numerosa (clases media y baja), fue agradable el invento simplemente porque era una manera de distracción.

Durante su estancia en México, los representantes de la casa Lumiere captaron en 27 películas escenas nacionales, en las

cuales los mexicanos se contemplaban a sí mismos. Muy pronto, - los cineastas locales reflejarían lo propio y lo representativo, con un sentido verista que más que por simple imitación - se debía a la educación positivista que regía en ese tiempo.

A finales de 1889, la capital contaba con veintidós cinematógrafos y la competencia obligaba a bajar los precios. Ese abaratamiento y la proliferación de carpas en los arrabales eliminó económicamente lo elitista del espectáculo, sin embargo, - el éxito del instrumento propició su propia decadencia: "todas las salas del país dependían del material que mandaran las casas Pathé o Edison (o se compraban por medio de agentes o en viajes especiales al extranjero). Las películas se repetían, en tonces, en todas las salas, ya fuera el elegante Teatro Nacional o las ruinosas carpas de la Candelaria de los Patos. En 1900 - cerraron 20 de los veintidós cines".²

Es en 1906 cuando se establecieron definitivamente distribuidoras oficiales de películas, la norteamericana Mexican National Phonograph Co. y la francesa Pathé Frères: distribuidoras que facilitaron el establecimiento de salas fijas, que podían ser cuartos sencillos o complicados centros de diversiones como el Salón Rojo (Plateros y Bolívar) que atraía al público no sólo por los filmes sino por la calidad de las variedades entre funciones (marionetas, bailarines, música, etc.) y - las escaleras eléctricas que conducían a la planta alta a los espectadores asombrados y desconfiados.

Hasta 1917, lo mejor del cine nacional se concentró en el - documental registrando principalmente la mayoría de los hechos

de la Revolución.

Algunos ejemplos fueron: *Insurrección de México, Asalto y toma de ciudad Juárez, Viaje del señor Madero de ciudad Juárez a la ciudad de México*, filmados por los hermanos Alva.

También se filmaron cintas con temas históricos como *Cuauhtémoc, Benito Juárez, Hernán Cortés e Hidalgo*.

Desde 1913 el cine italiano había desplazado al francés de entre las preferencias del público mexicano. Para los italianos el mundo cinematográfico estaba poblado de divas llenas de atractivos y virtudes pero inaccesibles de tan lejanas.

"La aceptación de este cine tanto en México como en Italia se debió a que en los dos países había situaciones similares que obligaban a la sociedad a fugarse de la realidad, o más bien a soñar otra realidad, que aunque fuera terrible, cuando menos tuviera elegancia, despliegue de sentimientos y pasiones, algo en que el individuo tuviera cierta capacidad para determinar su destino sin la intervención de las fuerzas tan impersonales como las que llevaban a los hombres a los campos de combate.³"

La sociedad de nuestro país tan inclinada a tomar todo lo proveniente de Europa como modelo a seguir, de inmediato adoptó las modas y hasta los gestos exagerados de las divas.

El cine italiano aportó dos elementos fundamentales al de México: el melodrama y el culto a las divas. Este último aspecto motivó a las actrices mexicanas Mimí Derba y Emma Padilla, entre otras, a que imitaran a las italianas. Claro está que la aportación más importante fue el melodrama; género que ha

trascendido hasta nuestros días.

Por otro lado se intentó hacer un cine de exportación que dignificara el país en el extranjero: en primera instancia se debió a que por esas fechas Estados Unidos filmó películas en contra de nuestra nación y, porque la Revolución había despertado la conciencia nacionalista de los mexicanos, los cuales querían crear un México diferente, independiente y a la altura de las naciones más avanzadas.

Moisés Viñas nos dice que por lo menos surgieron tres corrientes cinematográficas nuevas: "Una que intentó competir con el cine italiano mediante la imitación; otra, más consecuente con los principios ideológicos nacionalistas, comenzó a buscar sus temas en la historia y las costumbres nacionales. La última fue la promovida por Venustiano Carranza, una corriente que, heredera en cierto modo de la tradición y del cine de los caudillos, se convertiría en el documental propagandístico oficial".⁴

A partir de 1929 comenzaron a llegar a nuestra nación las cintas sonoras estadounidenses y el cine de México trató de ponerse al día. Se intentó sonorizar varias películas con discos que debían funcionar de una manera sincronizada con las cintas. A pesar de las deficiencias del método -ya que sólo bastaba una pequeña roptura en la película para que todo fallara- cada vez se hicieron menos cintas silentes.

Fue hasta 1931 cuando uno de los más entusiastas promotores de la sonorización, Juan de la Cruz Alarcón, decidió emplear todos los recursos a su alcance para realizar una cinta con -

sonido óptico.

Para su propósito Alarcón trajo de Hollywood a la actriz - Lupita Tovar, al fotógrafo Alex Phillips, al actor Antonio Moreno que fungiría como director, y a los hermanos José y Roberto Rodríguez, quienes habían inventado un aparato para registrar el sonido óptico en las películas.

Fueron pues los hermanos Rodríguez, miembros de una familia mexicana emigrada a los Estados Unidos, los introductores de la forma definitiva de sonido cinematográfico en México, ya que su invento mostró inmediatamente su eficacia.

La primera cinta a la que se le incorporó el nuevo tipo de sonido fue *Santa* (1931), una versión de la novela de Federico Gamboa que lleva el mismo nombre, dirigida por el español Antonio Moreno.

La llegada del sonido no modificó la temática del cine nacional. Se continuó con el melodrama sentimental y prostibulario.

En 1936, con la filmación de la cinta *Allá en el Rancho Grande* se marcó el paso del melodrama costumbrista a lo que se ha llamado comedia ranchera.

A partir de esa película creció el cine mexicano y el tema se comenzó a explotar abundantemente en los años 1937-1938. - Unos cuantos títulos nos dan idea de la cantidad y la índole de aquellas producciones: *Allá en el Rancho Chico* (René Cardona), *Bajo el cielo de México* (Fernando de Fuentes), *Adios Nicanor* (Rafael E. Portas), *Amapola del camino* (Juan Bustillo Oro), *¡Así es mi tierra!* (Arcady Boytler), *Canción del alma* (Chano Urueta), *Las cuatro milpas*

(Ramón Pereda), *Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta), y *La Zandunga* - (Fernando de Fuentes).

También en la misma etapa la comedia urbana se fue colocando como contrapeso a tanto folklore campirano y pronto llegó a ser el segundo género preferido de cineastas y público. La - mejor comedia resultó ser *Aguila o sol* (1937), de Arcady Boytler, con Cantiflas y Manuel Medel.

La comedia sentimental comenzó a adaptar a autores de la - literatura universal, como Edmundo de Amicis en *Corazón de niño* - (1939), de Alejandro Galindo, y a George Elliot en *Odio* (1939), de William Rowland. También una obra del mexicano Mariano Azuela, *Mala Yerba* (1940), que dirigió Gabriel Soria.

Entre 1941 y 1945 nuevamente se cayó en la imitación, ya no de género y corrientes, que simplemente fueron una prolonga-- ción de los practicados anteriormente, pero si de algo más grave: el modelo Hollywoodense de producción, con base a los estu- dios y a las "estrellas".

Ciertamente fue la época más exitosa del cine mexicano, su producción anual creció considerablemente, surgieron poderosas empresas productoras y se reafirmaron las figuras que habían comenzado a trabajar en los períodos pasados, como Cantinflas, Arturo de Córdova y Jorge Negrete, y aún se logró repatriar a una destacada actriz hollywoodense, Dolores del Río. La pro- - ducción se vistió de prestigios literarios, se consiguió reco- nocimiento internacional, se construyeron los estudios más - grandes de América Latina, y se realizaron las primeras peli- culas en color.

Al término de este lapso la industria empezaría a decaer - señalando su artificialidad y su incapacidad competitiva.

En el siguiente lustro (1946-1950), surgió la búsqueda de - fórmulas para reconquistar los mercados que paulatinamente - fue ganando el cine estadounidense.

El cine de cabareteras y de arrabal fue la única novedad - en el período.

Curiosamente es la época en que Emilio Fernández, Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo lograron realizar varias de sus - obras más valiosas, y Luis Buñuel, entre los pocos debutantes - el de mayor importancia, realizó la primera de sus obras maestras: *Los Olvidados* (1950).

Paralelamente Pedro Infante logró éxitos rotundos tanto en comedia ranchera como en el melodrama arrabalero, y pudo colocarse a la altura de los consagrados: Jorge Negrete, María Félix, y aún pudo superar la fama de Cantinflas.

Tanto Pedro Infante como el cabaret son rasgos distintivos del carácter popular de ese tiempo. La clave de ese populismo y la razón de su éxito fue el "descubrimiento" de la pobreza, sus dramas y su pintoresquismo.

El hecho de que el melodrama prostibulario se convirtiera en distintivo de esa época coincidió con la proliferación de burdeles reales.

Los ocho años posteriores fueron dominados por el melodrama pasional y familiar: las madres, las novias y las esposas se esforzaron por demostrar que sufrían tanto como las prostitutas.

Algunos títulos que ejemplifican a estas mujeres son: *El derecho de nacer* (Zacarías Gómez Urquiza, 1951), donde el aborto es tratado como un crimen bajo cualquier circunstancia. El mismo Buñuel muestra traiciones y desilusiones en *La hija del engaño* (1951) y *Una mujer sin amor* (1951). El engaño y la tentación dieron pie a *El mar y tú* (Emilio Fernández, 1951), *La estatua de carne* (Chano Urueta, 1951), y *La mujer ajena* (Juan Bustillo Oro, 1954) entre otras.

Es importante anotar que el género familiar tuvo otra derivación en la cual se trataba a los jóvenes. Fue el llamado melodrama juvenil. Era la época de los rebeldes sin causa, la generación acosada de problemas y la falta de perspectivas vitales. Este malestar generacional sólo sirvió de pretexto para emitir regaños moralistas y consejos paternales. Las primeras cintas fueron: *Y mañana serán mujeres* (1954), *Con quién andan nuestras hijas* (1955), *La rebelión de los adolescentes* (1957), y *La edad de la tentación* (1958).

Para el período ubicado entre 1959-1967 aumentó el número de melodramas juveniles y otro tanto sucedió con la comedia musical de ritmos modernos, el cine fantástico y el de aventuras; así mismo la moda del cine de espionaje y la comedia picaresca italiana originaron abundantes imitaciones entre las que se perdió el cine urbano.

Tras los trágicos sucesos de 1968 quedó en algunos aspirantes a cineastas una conciencia de su país, provocando que el cine independiente se centrara en la problemática de ese año.

Durante el movimiento estudiantil se filmaron cuatro cortos - titulados: *Comunicados cinematográficos*; los cuales pretendían difundir aspectos del suceso que no eran anunciados por los periódicos. Oscar Méndez filmó también escenas de las movilizaciones y la represión con la que después editó la cinta: *Aquí México, dos de Octubre*. Así mismo se realizó el primer largometraje - universitario, *El grito*, que dirigió Leobardo López Aretche y en el que prácticamente participó todo el alumnado y profesorado de la escuela universitaria de cine. La cinta fue conocida hasta 1971 exhibida sólo en recintos de la U.N.A.M.

En 1977, Margarita López Portillo, hermana del entonces presidente de México, se hizo cargo de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (R.T.C.) provocando un desmembramiento total de la industria cinematográfica, encarceló a varios cineastas acusados de fraude por 4,500 millones de pesos viejos a quienes hubo de dejar libres porque no eran culpables y naturalmente sin encontrar pruebas en su contra; abrió nuevamente las puertas del cine a los productores privados y promovió coproducciones de resultados lamentables.

La señora López Portillo anuló toda posibilidad de desarrollo de la industria: a su propia ignorancia del medio sumó la de asesores particularmente ajenos al cine (uno de ellos era su médico); así mismo se hicieron bastantes cambios de funcionarios y nunca se llevó a cabo un plan efectivo y continuo de trabajo para beneficio de la cinematografía mexicana.

El periodo es clasificado como época de retroceso. Los temas

en apogeo eran el de "Las ficheras" -la antigua gracia de las rumberas se sustituyó por el simple desnudismo acompañado con chistes de doble sentido y leperadas- y, el de aventuras contra narcotraficantes y policías que por encima de toda ley se hacen justicia con sus propias manos. Algunos títulos son: *Las golfas del talón* (1978), *El fuego de mi ahijada* (1978), *Sexo contra sexo* (1980), *La hija del contrabando* (1979), *El día de los albañiles*, *Máscara contra bikini* (1986), *Blanca nieves y sus siete amantes* (1980), etc. etc.

Contrastando con lo anterior, los estudiantes de cine han prestado particular atención a los temas políticos, tanto en el documental como en la ficción. Por ejemplo, la política mexicana ha sido abordada en cintas como *Chapopote* (1979), sobre la explotación del petróleo en beneficio de las grandes potencias; *La indignidad y la intolerancia serán derrotadas* (1980), y *Charrotitlán* (1982), ambas sobre sindicalismo.

Los conflictos, costumbres y tipificaciones de los pueblos indígenas han sido abordados por el cine nacional desde sus inicios. Así pues, contamos con una filmografía extensa hasta nuestros días.

Es cierto que algunas cintas han desaparecido pero se tienen noticias de ellas a través de documentos accesibles al público.

Algunos de los tantos filmes que tratan el tema son los siguientes: *Cuauhtémoc* (Carlos Mongrand, 1904), *El suplicio de Cuauhtémoc* (1910), *Tiempos mayas* (Carlos Martínez Arredondo, 1914), *La leyenda azteca* (Santiago J. Sierra, 1915), *El indio yaqui* (Guillermo Calles, 1926), *Rebelión* (Manuel G. Gómez, 1934), *La india bonita* (Anto

nio Helú, 1938), *El signo de la muerte* (Chano Urueta, 1939), *La virgen morena* (Gabriel Soria, 1942), *La rebelión de los colgados* (Emilio Fernández, 1954), y *Juan Pérez Jolote* (Archibaldo Burns, 1973). A estos títulos habrá que agregar los que serán tratados en el presente trabajo.

Es importante recordar que el I.N.I. actualmente cuenta con más de 35 filmes en los cuales se exponen las problemáticas, las costumbres y los ámbitos reales de los pueblos de aborígenes; incluso, encontramos sus opiniones para resolver sus propios conflictos.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

1.-García, Gustavo, El cine mudo mexicano, SEP, Martín Casillas - Editores, México, 1982. Colección Memoria y Olvido: Imágenes de México. Página 15.

2.-García, Gustavo, ...Opus cit, pág. 19.

3.-Viñas, Luna, Moisés, Historia del cine mexicano, Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Actividades Cinematográficas, U.N.A.M., México, 1987. Pág. 45.

4.-Viñas, Luna, Moisés, ...Opus cit, pág. 48.

OBRAS CINEMATOGRAFICAS

C O N T E M A S

I N D I G E N A S

T E P E Y A C

Dirigida por Juan Manuel Ramos en 1917. Con las actuaciones de Beatriz de Córdova, Pilar L. Cotta y Gabriel Montiel, como Juan Diego.

Tepeyac es una cinta silente que trata de unos enamorados (Carlos y Lupita) que se ven separados por una misión de guerra que él tiene que cumplir. La joven queda muy triste y desconsolada por la partida de su amado. Al no poder dormir, intenta olvidar su pesar leyendo un libro que habla de la vida de los indios desde la época de la Conquista hasta la aparición de Nuestra Señora del Tepeyac (1531). Tiempo después recibe una carta de Carlos anunciando su llegada. Al fin la pareja se une y como agradecimiento de su regreso y bienestar acuden, el 12 de diciembre, al santuario dedicado a la Madre de los mexicanos: La Virgen de Guadalupe.

Lupita logra distraer sus pensamientos con la lectura del texto. Imagina todo como si lo estuviera viviendo realmente. De esta manera tenemos dos historias: la de los novios y la de los nativos. En la segunda, la que nos interesa, encontramos la visión occidental y la folklórica. ¿Por qué? Vamos por partes.

Visión occidental.

Los españoles tratan a los aborígenes como seres irracionales, consagrados a ritos diabólicos. Esto se muestra cuando los indios acuden al adoratorio dedicado a Tonatzin (madre de los dioses) y dos nativos intentan llevar a un soldado para sacrificarlo en honor de su deidad. Pensando obrar con justicia los

blancos ayudan a su compañero y tratan de vengarse, pero Fray Bernardino de Sahagún, representando la palabra de Dios, hace entrar en razón a los dos bandos, evitando así el derramamiento de sangre. También, cuando dos familiares de Fray Juan de Zumárraga -primer Obispo de México- consideran a Juan Diego como hechicero al ver algunas rosas que trae en su tilma; aunque después, al ver la imagen en la manta, se retractan de lo dicho.

Complementando la ideología europea, aparece claramente la teoría de EL BUEN SALVAJE: la Virgen elige a Juan Diego por ser una persona humilde, honrada, trabajadora, obediente y de buenos sentimientos. Así mismo es justificada la actitud de los indígenas que intentan sacrificar a los blancos, porque lo hacen debido a que el extranjero ha cometido muchas injusticias contra toda su raza, y no porque sean malvados.

Se muestra al indio como un ser cubierto de virtudes sin que pase por su mente el concepto de maldad. Naturalmente, la realidad no es así, el indígena tiene su lado bueno como el malo, sencillamente por ser humano.

Visión folklórica.

La imagen que da el director del filme con respecto al mundo del aborígen es muy superficial, sobre todo porque hay muchos detalles importantes de la historia de la conquista que no se mencionan ni se observan; como por ejemplo el impacto que recibieron los españoles al ver otra forma de vida, de pensar. Tampoco se hace visible el principal interés de los forasteros en América. Como sabemos, su objetivo primordial era conquistar nuevas regiones para enriquecer a la corona española;

por esa razón, desde su llegada comenzaron a someter brutalmente a los pueblos de nuestro continente: "...el sistema colonial establecido en los nuevos países y principalmente en América, consistió en la explotación de los pueblos de dichos territorios, incapaces de resistir a las armas europeas. Los nativos fueron reducidos a un régimen de esclavitud y encerrados en minas y plantaciones. En toda América... grandes masas de indígenas fueron destruidas despiadadamente. Entonces los traficantes europeos importaron negros de Africa. Esto hizo exclamar a Sombart: "Nos hemos enriquecido porque pueblos y razas enteros han muerto por nosotros; por nosotros se han despoblado continentes enteros". De esta suerte el comercio con las colonias de América, el tráfico de esclavos y la explotación de los aborígenes aumentó desmesuradamente la cantidad de capitales que afluían a Europa"¹.

Así pues, los pocos aspectos que muestra Tepeyac son presentados con ligereza. Entre ellos tenemos que los hombres siempre se cubren con vestidos y capas de manta, usan huaraches y traen cabello largo. Y las mujeres usan rebozos, se hacen trenzas con sus negros cabellos y se la pasan moliendo maíz en el metate para poder hacer tortillas y darles de comer a los integrantes de su familia. De alguna manera esto es cierto, ya que las indias en la actualidad ocupan gran parte del día en la elaboración de los alimentos, a pesar de su sencillez; pero no sólo se dedican a eso, también trabajan la tierra y elaboran productos manuales (cestos, sombreros, bolsas, rebozos, etc. etc.) para venderlos o cambiarlos por productos necesarios para su hogar

y así ayudan al marido con los gastos de la casa.

Todos los aborígenes que aparecen son idénticos, visten y caminan de igual manera, no existen jerarquías. Sabemos que en la realidad había clases sociales y una forma de diferenciarlos era a través del vestido que iba desde el desnudo total hasta los más preciosos ropajes, usados principalmente por los gobernadores.

Otro punto expuesto someramente es la religión que llevaban a la práctica los indios.

Por medio de textos históricos aprendimos y estamos seguros de que los pueblos de aborígenes eran politeístas. La importancia de la religión para los aztecas era tan grande, que podemos decir, que su existencia giraba en torno a ella, y no había un sólo acto de su vida pública y privada que no estuviera teñido por el sentimiento religioso. Era un factor preponderante hasta en las actividades que a nosotros nos parecen más ajenas a la religiosidad como son los juegos y la guerra.

En Tepeyac sólo nos hablan de la diosa Tonatzin y del cómo ésta fue sustituida por la Virgen de Guadalupe. La cinta detalla con claridad el origen de la aparición de la Virgen cristiana y de los milagros que puede hacer: en primera instancia, el momento de su aparición ya es de por sí un hecho milagroso y sobre todo al suceder en un pueblo no católico. Después salva la vida de Fray Bernardino (tío de Juan Diego).

Es importante mencionar que la iglesia muy inteligentemente modificó la imagen de Tonatzin en una deidad europea, de co

lor moreno, para que los indios se identificaran con ella y así los extranjeros pudieron enseñar el nuevo credo.

Tomando en cuenta que Tonatzin significa "madre de los dioses" podemos entender que ella es una síntesis de todas las otras imágenes a las que los indígenas les rendían culto. Quizá esa fue la razón de que los realizadores de la película no mencionaran a las innumerables deidades de los mexicas; pero también se debe comprender que hay gente que no conoce la historia de nuestros antecesores y al ver la cinta se forman una idea errónea al creer que la única divinidad era Tonatzin.

Podemos concluir que a través de Tepeyac obtenemos un esbozo equivocado de la vida de nuestros ancestros originado por la misma cultura de las personas que hacen el filme y completado con el propósito del mismo: exponer el paso del mito indígena al mito cristiano. La escena que nos ejemplifica este fin es cuando observamos a los indios ante un recinto dedicado a su divinidad y poco después aparece Fray Bernardino de Sahagún evangelizando a los indios junto a una cruz muy alta e inalcanzable tanto espiritual como materialmente.

Incluso, la visita de Lupita y Carlos a la Villa -personajes de la otra historia- vuelve a reafirmar el objetivo de la película: muestra a los mexicanos que han dejado de ser paganos para convertirse en cristianos.

1.-Cuéllar, Salinas, Raúl Sergio; Colmenares, M. Ismael; Delgado, González, Arturo; Gallo, T. Miguel Angel; Gonzáles, Gómez, Francisco; Gutierrez, Romero, Luis, Del árbol de la Noche Triste al cerro de Las Campanas (Lecturas de Historia de México), Tomo 1. Editorial Pueblo Nuevo, México, 1974. Capítulo: "España y el descubrimiento de América", de Agustín Cué Canovas, página 99.

A L M A T L A X C A L T E C A

Cinta silente, dirigida por Angel E. Alvarez en 1930.

Alma Tlaxcalteca es un registro real de la "Semana Nacionalista" en Tlaxcala. La película inicia con la presentación de diputados y ciudadanos que colaboraron con el mandatario de la región. Aparecen algunas construcciones de la comunidad como son el Convento de San Francisco, El Santo Sepulcro y la iglesia de la Virgen de Ocotlán. Después observamos al general E. Melgar, presidente de la campaña nacionalista, y al diputado Fernando Carvajal; quienes presiden el desfile de doce mil -- tlaxcaltecas. Durante la marcha vemos gente con carteles, grupos de chinas poblanas y charros y carros alegóricos con motivos nacionales (uno disfrazado de monte, en otro van personas vestidas de aztecas y otro adornado con rebozos). También hay una novillada en la plaza de toros y varios números efectuados en las escuelas del poblado: "La gallina y el coyote", "carrera de zancos", niños vestidos de inditos, de Adelitas, de chinas poblanas, etc. Finalmente encontramos una nota de agradecimiento para todos los colaboradores que hicieron posible el evento:

"El gobernador constitucional del Estado Adrián Vázquez Sánchez y el Vice-presidente del "Partido Socialista" del mismo, Diputado Fernando Carvajal, altamente satisfechos del sorprendente buen éxito que obtuvo la Semana Nacionalista se complacen hacer público su reconocimiento a todos los habitantes de ésta progresista entidad, por el in-

discutible trabajo y buena voluntad con que, a pesar de las difíciles circunstancias económicas - porque atraviesa toda la República secundaron la iniciativa de los organizadores de esa muestra de patriotismo.

No se le oculta que el contingente prestado - por todas las clases sociales importó un sacrificio; pero al mismo tiempo estiman este esfuerzo en todo lo que vale, porque demuestra su adhesión firme a los ideales de la Revolución tan celosamente defendida por los L.L. Presidente de la República Ing. Pascual Ortiz Rubio y Gral. Plutarco Elías Calles. con los que el gobierno de Tlaxcala esta - identificado. El mismo gobierno, por lo tanto seguirá en su obra de impulsar y fomentar todo lo que favorezca el mejoramiento de nuestras fuentes de riqueza, contando para ello con la colaboración de las fuerzas vivas del viril, abnegado y siempre - laborioso pueblo

Tlaxcalteca".

Considero que Alma Tlaxcalteca pertenece al grupo de películas conocido con el nombre de CINE DE PROPAGANDA porque proporciona información comentada favorablemente hacia el estado de Tlaxcala.

Su propósito es el de informar el cómo se efectuó la "Semana Nacionalista" en ese lugar y quiénes ayudaron a realizarla; así mismo muestra algunos edificios importantes de la locali-

dad y varias artesanías hechas por los lugareños (vasijas, rebozos, alfombras, etc. etc.); pero sin detallar el proceso de su elaboración. Por supuesto, no faltaron los elogios dedicados a los colaboradores y representantes del gobierno: "El señor Presidente Alfonso Lozano bien estimado por la rectitud de su manejo al frente de la presidencia". La anterior cita es uno de los tantos ejemplos que aparecen en el filme.

En cuanto a los indígenas, sólo los vemos participando en el desfile con carteles o simplemente observando los eventos. Lo único que sabemos de ellos es que visten de pantalón y camisa de manta, sombrero de palma y huaraches. Estos detalles no sirven de nada para conocerlos realmente, simplemente volvemos a reafirmar la imagen superficial que tenemos de los indios.

El director de la cinta en ningún momento nos habla de la vida de los nativos, todo lo que le importa es mostrar el éxito que se logró con la festividad: "La aglomeración en las azoteas, ventanas y calles -nos dice- es importante pues por primera vez en Tlaxcala, se reúnen más de 25 000 personas". Entre ellos muchos extranjeros.

El desfile presentado me hace recordar los momentos en que los indios son acarreados para apoyar a algún candidato a la gubernatura o para obtener otro tipo de beneficio a costa de ellos; en donde se les prometen muchas mejoras para sus pueblos. En los mitines, marchas o asambleas se les habla bonito y se les considera como elementos importantes de la nación; pero después de lograr la posición o el objeto de interés de los mestizos o extranjeros, el indio vuelve a ser olvidado y

no se acepta que sean nuestros hermanos de raza o que merezcan el respeto que cualquier ser humano deba tener.

Así mismo, en la cita con la que finaliza la película se hace mención al apoyo económico que han brindado todas las clases (incluyendo, naturalmente, a los indígenas) para la realización de la festividad. Además de darles las gracias se les promete la continuidad de un proyecto para mejorar al pueblo. La cita dice: "...El mismo gobierno por lo tanto seguirá en su obra de impulsar y fomentar todo lo que favorezca el mejoramiento de nuestras fuentes de riqueza, ...". Con el verbo seguirá se sobreentiende que ya han realizado beneficios a la comunidad, pero ¿Cuáles son esos adelantos logrados?

En conclusión, Alma Tlaxcalteca es una muestra de folklore nacional, ya que aparecen indios, aztecas, charros montados a caballo, chinas poblanas, artesanías, toros, carreras de caballos, bailes típicos, danzas y vestuarios regionales. Sin preocuparse por explicar el origen de cada uno de estos elementos.

J A N I T Z I O

Producción 1934: Cinematografía Mexicana, S.A. Antonio Moreno y José Bueno.

Dirección: Carlos Navarro.

Argumento: Luis Márquez; Adaptación: Roberto O'Quigley.

Intérpretes: Emilio Fernández (Zirahuén), María Teresa Orozco (Eréndira), Gilberto González (el ingeniero), Max Langler y Adela Waldés.

Filmada en 15 días a partir del 25 de noviembre de 1934 en escenarios naturales y terminada en los estudios de la Nacional Productora. Estrenada el 28 de septiembre de 1935 en el cine Olimpia.

Emilio García Riera nos da a conocer un artículo que escribió Raquel Tibol (México en la cultura, 1º de enero*) en donde Luis Márquez da un testimonio de cómo y cuándo nació Janitzio:

"Visité por primera vez la isla de Janitzio en 1923; se celebraba la famosa noche de los muertos de la cual no se tenía conocimiento en la ciudad de México. Posteriormente Rafael Saa vedra y Carlos González hicieron el Teatro del Murciélagos donde presentaban diversos aspectos típicos de Michoacán; fue así como se conoció en la ciudad la Danza de los Moros, la de los Viejitos, la Noche de los Muertos. En 1923 no iban turistas, no se permitía la entrada al panteón; era ceremonia de las mujeres. Al sacerdote lo metían en una barca y lo mandaban a Pátz-

* NO APARECE EL AÑO

cuaro y se quedaban ellas en su ceremonia; comprendí que aquel asunto extraordinario había que fotografiarlo en el cine para darlo a conocer mundialmente. Para hallar la manera me quedé - un largo tiempo conviviendo con los indígenas de la isla: entonces comencé a conocer historias relacionadas con la costumbre de su vida; eran muy conservadores de su tradición y por ello no permitían que sus gentes contrajeran matrimonio con extraños. De ese prejuicio parte la historia del Film. Resulta que una de las indígenas había entablado relaciones con un individuo ajeno a la comunidad; al regresar fue apedreada y arrojada del lugar. Posiblemente la ira de los isleños se debió - tanto al quebranto de la tradición como al hecho de que se relacionara justamente con el que los explotaba miserablemente: era un español que vivía en Pátzcuaro y compraba el pescado a los indígenas; acaparador miserable que tasaba el pescado al precio que se le ocurría. Con estos detalles compuse después - la historia de la película que comenzamos a filmar en 1934. Hacer películas en aquellos años era cuestión de esfuerzo y de buena voluntad. Nos juntamos un grupo de amigos y formamos una especie de cooperativa con aportaciones de dinero y trabajo. - Carlos Navarro llevó la dirección (fue su primera película), - Jack Draper vino de Estados Unidos para hacer el trabajo de cámara y ya se quedó entre nosotros, colaboró con él Eugenio - Lezama Michel, Francisco Domínguez compuso y ejecutó la música, yo, además del argumento, tuve a mi cargo la localización fotográfica. La estrella que encabezaba el reparto era Emilio Fernández (El Indio), quién interpretó a Zirahuén; formó pareja -

con él María Teresa Orozco, encarnando a Eréndira... se estrenó en noviembre de 1935 en el Teatro Olimpia, recorrió varios países y recibió numerosos premios..."¹

Ciertamente, la cinta se desarrolla en Michoacán, en la isla de Janitzio y en Pátzcuaro. El pueblo se dedica principalmente a la pesca. Sólo los isleños tienen derecho a pescar en el lago de Pátzcuaro porque sus antecesores tarascos les dejaron ese legado; en caso de que otra persona, ajena al grupo, se atreviera a trabajar en esas aguas sería castigado.

Don Pablo es un mestizo que les compra a los nativos su pescado a muy buen precio y hasta les da regalos. Desafortunadamente tiene que marcharse de la comunidad y en su lugar llega un ingeniero (Manuel Moreno) que representa a la compañía pesquera. Este hombre es un racista que desprecia a los indígenas por el hecho de tener un color distinto al de él. Desde la llegada de Manuel todo empieza a cambiar: los indios son maltratados y les paga el pescado al precio que se le da la gana. Su propósito desde que llega es el de seducir a una indígena para hacer menos pesada su estancia entre los naturales. Así lo hace, a pesar de la advertencia que le hizo don Pablo: "si una mujer nativa se entrega a un extraño, la ley la castiga y la arroja al agua junto con el extranjero".

Manuel se fija en Eréndira, novia de Zirahuén. Poco tiempo después separa a la pareja; Zirahuén es apresado por defender a otro indio y acusado de un supuesto intento de asesinato en contra del ingeniero.

Eréndira va en busca de Manuel para rogarle que deje en li

bertad a su amado. Este, aprovechandose de la desesperación de la mujer, le pide a cambio que vaya a vivir una semana con él. Zirahuén es puesto en libertad por los isleños al comprender que su actitud fue justa. Todo el pueblo se entera de la deshonra de Eréndira y Zirahuén es elegido para castigarla junto con el agresor. Zirahuén llega a Pátzcuaro y encuentra a su enamorada. Mata a Manuel y en el momento en que va a acabar con la mujer que ama, llega Luis y evita la tragedia diciendole que Eréndira lo hizo por amor. Zirahuén la perdona y se la lleva a vivir a otro lugar, pues no pueden regresar a Janitzio porque la matarían.

Unos pescadores encuentran a Zirahuén herido y es llevado a su isla. La mujer llega a su lado pensando en que la gente de su raza lo había castigado. El pueblo se entera de la presencia de la joven, los enamorados pretenden escapar pero son acorralados. Mientras él trata de abrir una puerta, ella, al concluir que no tiene escapatoria, se entrega a la ira de los lugareños. Es apedreada por ellos y su amado intenta salvarla infructuosamente. Ya inerte la toma entre sus brazos y se encamina hacia el lago, perdiéndose poco a poco entre sus aguas.

Luis Márquez es considerado el precursor de un estilo que le dió carácter, calidad y originalidad al cine mexicano. El exalta valores raciales y nacionales. Más concretamente, podemos decir que él originó el llamado "estilo de Emilio Fernández".

Tanto fue la influencia que tiempo después Emilio Fernández realizó otras versiones de este mismo filme: María Candelaria

y Maclovía; películas donde los personajes principales volverán a ser apedreados.

Según Luis Márquez, Janitzio se basa en una leyenda purépecha, en donde los indígenas son puestos en un paraíso primitivo visto a la manera de Rousseau: el indio vive en armonía con la naturaleza y un extranjero "civilizado" rompe con la felicidad del indígena provocándole muchas desdichas.

La película de Navarro y Márquez no generaliza a todos los hombres blancos, sean mestizos o no, como malévolos o desalmados: El personaje de don Pablo es una persona muy justa y caritativa con los nativos, pues les paga a buen precio su producto y les regala, a Zirahuén y a Eréndida, un sarape y un rebozo que tanto deseaban. En cambio Manuel, como ya mencionamos, llega a la región con malas intenciones; pero al final es castigado por hacerles daño a los virtuosos e indefensos naturales.

Janitzio sólo recrea un mito y nos proporciona algunas imágenes con las cuales podemos conocer costumbres y actividades de los tarascos de esa época: las mujeres lavan en las orillas del lago, bañan a sus chiquillos ahí mismo y se trasladan a Pátzcuaro en canoas.

A pesar de que el filme se basó en aspectos de la convivencia con la misma gente de la comunidad; no llega a mostrar la realidad tal cual es. Es un esbozo de lo que hacían los purépechas y del cómo vestían, pero no explican las razones del por qué, por ejemplo, vendían su pescado. ¿Ese dinero para qué lo querían, si supuestamente todo lo tenían (agua, alimento y vestido)? En Janitzio son felices, no hay maldad entre ellos, to--

dos se quieren y se respetan. Esto no puede ser cierto, ya que los seres humanos somos tan contradictorios; incluso solemos estar inconformes con nosotros mismos. No se puede ser totalmente bueno o completamente malvado.

Quizá se pueda pensar que el tabú, esa prohibición y amenaza di rigida a las indígenas de Janitzio, de no poder tener relaciones sexuales con un extraño nos enseñe el mundo del nativo - como una comunidad con pros y contras, en la cual se encontraría a los indios con defectos y virtudes; pero ¿de dónde viene la maldad? Pues de un intruso. Así pues, volvemos a quedar de igual manera, creyendo que los indios son buenos por naturaleza y nada más.

Ya no debemos aceptar el mito de que los indígenas son unos "ángeles" y que su santidad es corrompida por seres "civilizados".

Ciertamente los indígenas son personas pobres que se ven obligadas a trabajar para los mestizos siendo, por lo general, mal pagados, explotados; pero esto no quiere decir que los aborígenes estén cubiertos de bondades. También tienen problemas entre ellos al igual que en todas las comunidades del mundo.

Considero que la creencia de que los nativos viven en un paraíso terrenal ha afectado a la mayoría de los mexicanos - porque los ven como seres lejanos, como en un sueño. Tal vez - esta sea una de las razones por la que no se concibe la idea de que son nuestros hermanos de raza.

1.-García,Riera,Emilio,Historia documental del cine mexicano,
Epoca sonora,Tomo 1,1926-1940,Ediciones Era,México,1969.Pági-
na 84.

E L I N D I O

Dirigida por Armando Vargas de la Maza en 1938.

Argumento basado en la novela de Gregorio López y Fuentes titulada "EL INDIO". Adaptada por Celestino Gorostiza y Armando Vargas de la Maza.

Interpretada por Consuelo Frank (María), Pedro Armendáriz - (Felipe), Eduardo Vivas (Gonzalo), Gloria Morel (Cristina), Carlos López Chaflán (Rogaciano, criado), Enrique Cancino (Julián), Angel T. Sala (don Javier), Ernesto Finance (cacique indio), - Alfonso Parra, Jesús Ojeda, Rafael Icardo (Jefe Político), Dolores Camarillo (Panchita), Felipe Montoya (padre de María), Max Langler, José Torvay e indígenas de Pahuatlán.

Filmada a partir de 1938 en Pahuatlán, estado de Puebla, y en los estudios CLASA. Estrenada el 10 de febrero de 1939 en el cine Alameda.

La historia se desarrolla en la época que precedió a la - Revolución Mexicana. Los trabajadores indios son maltratados - por el patrón don Gonzalo, español que va a casarse por inte- - rés con la joven Cristina, tanto el padre de ésta, don Javier, - como Gonzalo, están interesados por los tesoros arqueológicos de la región. Para su propósito visitan al gobernador de la - tribu para pedirle que un nativo (Julián) les sirva como - guía. Por otro lado, don Gonzalo desea a María, indígena que ha sido prometida en matrimonio a Julián. Sin embargo, María ama a Felipe, cazador que vive en el monte por amor a la libertad.

Al negarse en plena selva a revelar el lugar donde se en-

cuentran los tesoros, Julián debe huir cuando Gonzalo pretende ahorcarlo, pero queda herido al caer en un barranco. Felipe lo auxilia y salva su vida. Los nativos enfurecidos apedrean a los blancos. Gonzalo como desquite manda a los soldados para que incendien el poblado. Entonces los naturales se ven en la necesidad de emigrar al monte. Más tarde, son obligados a trabajar para los extranjeros y se les permite levantar nuevamente sus casas, con la condición de respetar y obedecer en todo a su primera autoridad, don Gonzalo. Al celebrarse las fiestas indígenas; Julián que ha quedado inválido es incitado por don Gonzalo para que acabe con Felipe al hacer éste de volador. Pese a que su cuerda se rompe, Felipe sale ileso, pero es acusado de brujería. Gonzalo intenta poseer a María y Julián lo mata de un tiro; aunque él también es muerto por un golpe que el malvado patrón le da con una de sus muletas. Julián antes de morir confiesa a María que la ama y que por eso planeó separarla de su rival en amores. La película termina con la partida de la pareja a la montaña mientras estalla la rebelión india.

EL INDIO fue la novela mexicana que ganó el primer Premio Nacional de Literatura en 1935, y poco después fue traducida al inglés, en 1937, en Londres, edición enriquecida con ilustraciones de Diego Rivera.

En 1938 se hizo la adaptación para cine, dirigida por Armando Vargas de la Maza.

A consecuencia de que el director de la cinta intenta dar todos los sucesos que ocurren en el texto original (la novela)

se nota la dificultad que tiene para contar los múltiples acontecimientos de los que habla el libro, provocando así una presentación superflua en varios de los aspectos narrados.

Es importante mencionar que es el único filme basado en la historia mexicana -por lo menos hasta ahora analizado en el presente trabajo- que ha intentado mostrar al indígena nacional como un todo, como un ser que forma parte de México. Claro está que se debe en gran parte a que Gregorio López y Fuentes, en su obra indigenista, nos da un ejemplo de estudio antropológico de las comunidades indias de nuestro país. De hecho, sólo así podemos entender el porque aparecen tantas danzas étnicas de diversos estados de la República, como El Venadito, de Sonora, El Volador, de Pahuatlán y Los Viejitos, de Michoacán.

En el trabajo de Vargas de la Maza la visión occidental es muy clara: los nativos son explotados y maltratados por don Gonzalo, representante de la raza conquistadora. Para él los indios son seres incultos, barbaros y tontos porque no aprovechan el oro que poseen.

Gonzalo es un hombre interesado que les hace toda clase de regalos, con el fin de ganar su confianza para que le confiesen el lugar donde se encuentra el tesoro que tanto desea.

Por otro lado, el indígena vuelve a ser idealizado, convertido en una persona buena, feliz, valiente y triunfadora.

En la película se logra ver una rivalidad entre Felipe y Julián (enamorados de María) pero con eso no podemos considerar que el indio tiene defectos y virtudes. Es cierto que Julián siente rencor hacia Felipe porque su amada no lo quiere,

pero no intenta matarlo, sólo al final, cuando es instigado por el codicioso extranjero para que acabe con la vida de su compatriota. El odio que tiene hacia Felipe es justificado por el amor que siente hacia la joven y además se arrepiente de sus errores. Así pues, Julián se va al cielo porque su conciencia - ha quedado limpia. También cuando apedrean a los blancos y matan a un español, la actitud de los aborígenes es comprendida: ellos defienden el derecho de ser respetados al desquitarse - por el daño que han causado a Julián.

El Indio es un filme valioso porque nos da a conocer muchos aspectos veraces -aunque de una manera superficial- de la vida de nuestros grupos étnicos, entre ellos tenemos:

1.-EL VESTIDO: En la época de la Conquista, según la cinta, hombres y mujeres usaban vestidos adornados con figuras y huarachas. En el período en que se desarrolla la trama (porfirismo) usan ropaje de manta y sombrero de palma.

2.-LA RELIGION: En un inicio vemos imágenes de pirámides e ídolos precortesianos; pero sin recibir alguna explicación. No sabemos cómo se llaman sus dioses ni para qué se les rinden cultos.

3.-EL TEQUIO: Es un servicio comunitario que realizan los indígenas para beneficio de su población, una actividad gratuita - que sirve para construir, por ejemplo, casas, escuelas y caminos. En El Indio está ejemplificado cuando los nativos construyen

nuevamente sus hogares después de ser perdonados por los europeos, o cuando todos los lugareños se van a pescar.

4.-MATRIMONIO: A Julián no se le permite casarse con María debido a que es un inválido. Le tiene que asegurar un bienestar a la mujer para que puedan funcionar como pareja. Aunque en la película no se aclara el punto, creo que se debe a que en la economía indígena es necesaria la labor de todos los integrantes de la familia (incluyendo a los pequeños) para poder subsistir. La vida es tan difícil en México y más para los indios porque tienen muchas desventajas con respecto a los mestizos (el lugar en que viven, su lengua, etc.) y tienen que buscar de muchas maneras sus alimentos.

5.-LA ECONOMIA: Vargas de la Maza nos muestra a los aborígenes elaborando máscaras de barro, cestos, sombreros de palma y redes. Tal vez para venderlos o intercambiarlos. Así mismo son trabajadores de don Gonzalo, el cual les paga muy poco o les da una pequeña ración de maíz a cambio de su enorme trabajo.

6.-ALIMENTACION: Comen maíz, animales que caza Felipe (venados, conejos, etc.) y pescado.

7.-VIVIENDA: Felipe vive en el monte y su hogar es una cueva; en cambio, las casas de la gente que habita en el pueblo es de madera y paja. Constan de un solo cuarto.

Tomando en cuenta los puntos anteriores, vemos que al igual que en la novela, la película toma al indio como ser colectivo. No se refiere a una comunidad en especial sino que nos habla de todas las regiones indias que existen en nuestro país. De esta manera podemos entender el por qué aparecen danzas de distintos grupos, diferentes alimentos y diversas artesanías elaboradas en comunidades indias localizadas en varios estados de México. Así también distinguimos tres etapas por las que el indígena ha pasado a través de la historia:

*Felipe ejemplifica a todos los aborígenes que viven en armonía con la naturaleza. Vive en el monte, es libre y no necesita de los "civilizados" para existir. Es lo que Rosseau llamaría un buen salvaje, quien tiene como único instrumento su cuerpo con el cual satisface sus pequeñas necesidades: la casa, el hambre y la hembra.

En realidad Felipe vendría representando a los mexicas o aztecas; los cuales, naturalmente, no vivían en un paraíso terrenal como este personaje.

*El resto de la población se ve en la necesidad de trabajar para los extranjeros en el tiempo en que no obtienen alimento de sus tierras. Son maltratados y malpagados. A pesar de tener contacto con otra forma de vida siguen conservando sus costumbres. Por el contrario,

*El criado de don Gonzalo es un indio aculturizado que ha

dejado a sus hermanos de raza y ha adoptado normas sociales -
ajenas a las del grupo étnico (se viste y comporta de forma -
distinta). Se podría decir que ha dejado de ser campesino y ha
pasado a formar parte del núcleo de los trabajadores asalariad
dos.

L A N O C H E D E L O S M A Y A S

Dirigida por Chano Urueta en 1939.

Argumento de Antonio Médiz Bolio, adaptado por Chano Urueta con colaboración de Alfredo B. Crevenna y Archibaldo Burns.

Intérpretes: Arturo de Córdova (Uz), Stella Inda (Lol), Isabela Corona (Zev), Luis Aldás (Miguel), Miguel Angel Ferriz (Yum Balam), Rodolfo Landa (Taz), Daniel Herrera, El chino (Apolonio), Rosita Gasque (Pil), Max Langler (hombre sabio), Jacoba Herrera (anciana) y Ch. Sánchez (Chumín).

Filmada a partir del 17 de febrero de 1939 en escenarios naturales de Yucatán y en los estudios CLASA. Estrenada el 7 de septiembre de 1939 en el cine Alameda.

La trama se desarrolla en un pueblo de la selva yucateca. Uz es un joven que ama a su prima, la princesa Lol; la cual se le ha dado en matrimonio desde que eran pequeños.

Lol queda impresionada por el hombre blanco, Miguel, un chiclero que llega al pueblo con su amigo Apolonio y pide permiso a Yum Balam para trabajar. Se celebra una fiesta en la que Miguel y Uz compiten en destreza en el "Juego de los Tres Cán-taros". El extranjero regala a Uz un rifle.

Zev es una bruja que está enamorada de Uz y le hace ingerir un brebaje, además de preparar unas flores para que las reciba Lol y de ésta forma la joven se apasione de Miguel. La hechicera guía al forastero al cuarto de la indígena durante la noche para que la haga suya. Desde ese momento, las lluvias empiezan a escasear y los nativos sufren por falta de alimen-

tos. Ellos no saben el por qué los dioses los han castigado, y consideran como culpables a las brujas; quienes hacen mucho mal de día y de noche. Naturalmente Zev se defiende y les dice que el responsable es el hombre blanco que sedujo a la princesa. Los nativos piden el castigo para la muchacha: deberá ser azotada tres veces. De no llover en cinco días ella tendrá que ser sacrificada para calmar la ira de los dioses.

Los aborígenes se dan cuenta de que Zev ha embrujado a los parientes del gobernador (Yum Balam) y queman su casa. Mientras tanto Uz mata a Miguel. Lleva su cuerpo al Santo Cenote, en Uxmal, donde Lol será sacrificada. Al ver al extranjero muerto, Lol desesperada se arroja al vacío. Pagando así su culpa. Instantáneamente empieza a llover.

En La Noche de los Mayas los indios vuelven a ser colocados en un paraíso terrenal que es transgredido por la presencia de un hombre blanco: los indígenas aceptan que Miguel y sus compañeros saquen el jugo de los zapotes para su chicle; pidiéndoles a cambio que no permanezcan durante la noche en la región. Ellos confían totalmente en los extraños y Miguel rompe con el pacto realizado y les provoca muchos conflictos.

Aquí hay que anotar algo muy importante: los nativos son nobles pero no son maltratados físicamente por los "civilizados". Al contrario, son "hombres superiores - como dice Jorge Ayala Blanco - especie de seres sagrados que se oponen acertadamente a la mezcla de razas. Los indios sólo esperan el dictado de los dioses para sacudir la inercia, rebelarse y efectuar, el

desquite contra los blancos que los han sojuzgado..."¹

Ahora los nativos tienen tanto poder como para predecir la conducta de los dioses. Ellos hacen que éstos suspendan las lluvias y que vuelvan a la normalidad hasta que los amantes son castigados.

Así pues, lo más importante para la comunidad étnica son los ritos y su relación con los elementos naturales.

La película nos muestra varias costumbres precortesianas, como por ejemplo: el altar en el monte dedicado a un dios; el Juego de los Tres Cántaros; especie de piñatas llenas de distintos objetos y animales; las danzas con penachos, sonajas y tambores y el sacrificio en el Sagrado Cenote.

Con todo esto nos formamos una visión superflua del cómo la vida de los antiguos mexicanos era regida por la religión.

Así mismo, la superstición de los nativos juega un papel muy importante en el filme: desde que Miguel rompe, por un descuido, el cántaro con flores que está en el altar, los mayas ya pronostican el peligro. Después cuando Uz le regala dos palomas a Lol, que obtuvo en el juego, y se le escapan ya significa mala señal, o cuando el extranjero ha tenido relaciones sexuales con la princesa, el cielo retumba muy fuerte y los lugareños exclaman: "desgracia grande va a venir".

En La Noche de los Mayas encuentro dos virtudes que no se han visto en las anteriores películas:

a) Se intenta dar la división de clases entre los indígenas. Yum Balam es el gobernador; el hombre sabio da consejos en todo momento; Lol es la princesa; Uz el príncipe y Zev la hechicera

ra que representa la magia, la maldad. Y

b) es que los indios hablan un español construido conforme a las reglas gramaticales del idioma maya.

En conclusión, la cinta nos muestra al mundo indígena como la gente de los años 30.s creía que era. En ningún momento - aborda la problemática en que ellos están inmersos. Estos mayas no conocen la pobreza. Todos viven bien, y aún sabiendo - que hay sequía sólo esperan el castigo de los transgresores para que la felicidad retorne al lugar.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

1.- Ayala, Blanco, Jorge, Aventura del cine mexicano, Ediciones Era, S.A., México, 1969, página 195.

M A R I A C A N D E L A R I A

Filmada en 1943 bajo la dirección de Emilio Fernández. Realizada en Xochimilco y en los estudios CLASA. Estrenada el 20 de enero de 1944 en el cine Palacio.

La cinta comienza con un pintor famoso. Una periodista intenta hacer una biografía de él y desea conocer el origen de un cuadro que representa a una india desnuda y que no ha podido vender. Le cuenta la historia y la acción se traslada a Xochimilco en el año de 1909: María Candelaria (Dolores del Río) y Lorenzo Rafael (Pedro Armendáriz) son unos enamorados indígenas que sólo poseen una marranita para poderse casar; razón por la cual no quieren cederla como pago al tendero don Damián, un malvado que desea a la mujer. Para no separarse de su cerdita, María Candelaria se atreve a ir al pueblo para vender flores, pero la gente del lugar le impide el paso -la desprecian porque su madre fue una "mujer de la calle"- .Entonces Lorenzo Rafael decide ofrecer sus verduras como liquidación de la deuda pero don Damián ni siquiera lo recibe; por lo tanto tiene que venderlas en otro pueblo. Ahí se interesa el pintor por María Candelaria. Despechado el cruel don Damián mata de un balazo a la puerquita y con ello las ilusiones de la pareja. María Candelaria enferma de paludismo. Desesperado Lorenzo Rafael roba en la tienda de su contrario la quinina que también a ellos les corresponde gratuitamente; llevándose además del medicamento un vestido para su amada y así casarse. Ya en buena salud la indígena, por los cuidados de un doctor y una hue-

sera, van con el cura para celebrar la boda; siéndo ésta impedi-
da por don Damián y dos policías. Arrestan a Lorenzo Rafael -
acusandolo no sólo del robo de la quinina y el vestido sino -
también de dinero que el nativo no había tomado. Es sentenciamen-
do a un año de cárcel. Para librarlo, María Candelaria visita -
al pintor, quien con mucho gusto decide ayudarla pagando la -
fianza. Mientras esperan la libertad del indio, María Candelaria
posa para el artista y sólo pinta su rostro porque se niega
a desnudarse. Se termina el cuadro con una modelo profesional.
Al ver la pintura ya terminada el pueblo se lanza contra
la joven comparandola con su madre. Quemán su chinampa y la
persiguen iracundos hasta enfrente de la cárcel. La apedrean y
Lorenzo Rafael logra forzar la puerta de la celda y corre ha-
cia ella; quien muere entre sus brazos no sin antes decirle -
que no había hecho nada malo. El tristemente la conduce en una
trajinera llena de flores por el Canal de la Muerte.

A través de la trama podemos notar el parecido que tiene -
María Candelaria con Janitzio. En ambos filmes los protagonis-
tas son unas indígenas odiadas por todo el pueblo. Sus compa-
triotas no descansan hasta matarlas y separarlas de sus ama-
dos.

Así pues, se nota claramente la influencia que tuvo el "In-
dio" Fernández de la cinta en que realizó el personaje de Zi-
rahuén. De hecho, creo que a partir de Janitzio Emilio Fernán-
dez se convierte en un defensor de los grupos étnicos, denun-
ciando en sus películas la explotación que sufren estas perso-

nas, a pesar de mostrarlos con una visión occidental, en donde se ve al indio como a un Salvaje Feliz que tiene que salir de su mundo "color de rosa" a causa del odio de los "civilizados".

En María Candelaria el indio es visto como un ser humilde, noble, trabajador, sumiso e indefenso. Sencillamente un santo. El único gesto rebelde permitido a los nativos es cuando María Candelaria blasfema contra la Virgen María, pero momentos después recapacita y se arrodilla ante la imagen pidiéndole perdón.

María Candelaria y Lorenzo Rafael son víctimas de un mestizo, hombre malvado, sin sentimientos que se cree superior a ellos. Don Damián hace todo lo posible por hacer desdichada a la pareja: quiere poseer a María Candelaria y al no poder realizar sus intenciones como venganza la obliga a que le pague (en efectivo) los quince pesos y ocho centavos que le debe, mata a su animalito, hace que encarcelen a Lorenzo Rafael y no queda en paz hasta separarlos (él anima a los lugareños para que le den su merecido a la mujer por el supuesto desnudo que hizo).

La actitud del malévolo don Damián contrasta con las ideologías y maneras de actuar de el doctor, de el cura y de el pintor, hombres blancos que ayudan de alguna forma a los protagonistas.

Vemos pues, que Emilio Fernández no generaliza al "civilizado" como un ser cruel y malvado por naturaleza. Para él hay hombres buenos y malos; pero solamente entre la gente urbaniza

da, ya que en los pueblos indígenas no sucede lo mismo. Hecho que también comprobaremos en La Perla y Río Escondido, películas del mismo director que analizaremos más adelante.

Por consiguiente, el "Indio" Fernández -no se si consciente o inconscientemente- plantea un problema real del pueblo mexicano: LA MAYORIA DE LOS MESTIZOS VEN AL INDIGENA COMO UN SER EXTRAÑO, LEJOS DE SER UN HERMANO DE RAZA. Aún en la actualidad los ven como personas chistosas por su forma de vestir, de andar o de hablar. Son como objetos de curiosidad; de los cuales se conocen muy superficialmente algunos aspectos de su vida.- Muchas veces la información que se tiene es correcta pero incompleta y otras totalmente errónea; así por ejemplo, en María Candelaria los nativos no se diferencian ni en su ropaje ni - en su conducta: la mujer usa falda y blusa de olanes plisados, así como el clásico rebozo. El hombre luce su humilde traje de manta. Naturalmente los indios, en la realidad, se diferencian - unos de otros por características físicas y de comportamiento. Cada individuo es un ser distinto a pesar de pertenecer a una misma cultura.

En la cinta, además de encontrar al indígena expuesto someramente, hallamos elementos que están fuera de la cordura y - aunados nos dan una historia totalmente falsa. Algunos son los siguientes:

- 1.- María Candelaria y Lorenzo Rafael son los únicos lugareños bondadosos. El resto de la población indígena tiene una ideología burguesa porque se siente superior a ellos, los desprecia y aún llega al extremo de la maldad al matar a la joven, sin -

permitirle la oportunidad de ser feliz junto a su amado.

2.-El físico y las formas de expresarse no corresponden a la de los xochimilcas. Sobre todo Dolores del Río, quien representa a una india muy refinada.

3.-El pintor se entrega a su arte en un mercado sin ser molestado. Creo que cuando alguien pinta en pleno Xochimilco, o en otro lugar público, se rodea de gente curiosa. Sin embargo aquí el pueblo es indiferente.

4.-¿Cómo pudo María Candelaria leer la tarjeta que le deja el artista si desde su niñez ha estado aislada en su chinampa y no tuvo la oportunidad de ir a la escuela?

5.-La protagonista al igual que sus perseguidores pasan por un canal con el agua hasta el pecho y momentos después no aparecen mojados.

6.-¿Cómo es posible que el padre -representante de la iglesia- muy querido por el pueblo no es respetado por los nativos y a pesar de sus consejos no permiten que la muchacha sea vista como a un igual? ¿Por qué el mismo cura no es capaz de detener al populacho dispuesto a asesinar a la mujer? El es quien aconseja a la joven para que ayude al pintor, diciéndole que no hay nada de malo en ello y, entonces, ¿Por qué no la defiende?

Vemos pues que María Candelaria contiene muchas contradicciones y lo mismo lo podemos reafirmar con las palabras de Diego Rivera, al ser entrevistado por Díaz Ruanova para *Novelas de la Pantalla* (19 de febrero de 1994). La siguiente cita fue tomada del libro de Emilio García Riera:

"...el error fundamental está en la trama, en el mal motivado conflicto, ya que todos sabemos que Xochimilco, desde los tiempos precortesianos, significa, a más de lugar de flores, lugar de placer, y a través de todas las épocas ha sido eso, un gran prostíbulo... En México quizá la ira popular mataría a golpes a una mujer por cuya culpa se hubiesen perdido las cosechas; pero en Xochimilco, aquélla que posase para ser pintada desnuda, sería la hembra más popular del poblado"¹

El muralista mexicano no es el único que expone su inconformidad con la cinta; incluso -según palabras de Paco Ignacio Taibo- "el día del estreno se produjeron en el cine silbidos y comentarios fuertes en contra del mundo mexicano que la película mostraba"².

Todo cambio en el momento en que el embajador de la Unión Soviética Oumanski tomó la palabra pidiendo la presencia del director y los actores en el escenario. A él le pareció un buen trabajo y no sé cómo brindó la oportunidad a María Candelaria de participar en el Festival de Cannes: "Con la intervención de un diplomático soviético se inicia la sorprendente carrera internacional de este film; rechazado por los nacionales, a quienes molesta la falsedad folklórica, va a convertirse

en la imagen más sólida que durante años tuvo México en Europa".³

Seguramente algunos de los mismos nativos de Xochimilco, - quienes participaron en la película y fueron invitados a su estreno, estuvieron inconformes con la exposición de la realidad desvirtuada. No sólo creo que hayan sido los envidiosos - críticos y cineastas enemigos de Emilio Fernández como él lo afirmó.

Antes de su éxito en Europa María Candelaria fue exhibida en los Estados Unidos primero, en septiembre de 1944, con título original, en español y sin subtítulos, y después en febrero de 1946, doblada en inglés y con el título Portrait of María. Esta última fue cortada para que diera 81 minutos de proyección en lugar de los 102 de la versión original. El argumento resultó tan ajeno a la mentalidad y a la comprensión del público norteamericano. Algunos Críticos que asistieron al estreno no pensaban que la vida de los mexicanos era muy triste. No podían comprender muchos aspectos como son: el porque la mujer ama tanto a un puerco, cómo era posible que el cura no evitara la tragedia si supuestamente ejercía mucha influencia en los indios; o cómo dos seres que se aman y viven juntos no tienen relaciones íntimas. Así pues, coincidieron en considerar que la película es muy confusa. Uno de ellos comentó: "si en vez de cerdito hubiera escogido un caballo, una vaquita o un perro, la cinta hubiera tenido otro sentido para los norteamericanos, - pues estos no pueden comprender que la felicidad de dos seres humanos, odiados por todos sin motivo pausable, dependa de un -

cerdo, que ha de crecer y multiplicarse"⁴.

Otro comentario más claro y preciso fue: "¡Que película - tan rara; Si nosotros hubiéramos hecho una cinta como ésta, - nuestros vecinos del sur hubieran dicho que era un film anti-mexicano"⁵.

Evidentemente la cinta no llamó mucho la atención en los - Estados Unidos, debido a la falta de lógica en los sucesos pre sentados.

Contradictoriamente, como ya mencionamos con anterioridad, María Candelaria fue un éxito en Europa. Originado en el Festi val de Cannes (Francia) celebrado del 20 de septiembre al 5 - de octubre de 1946.

Es importante recordar que por ese entonces la Segunda Gue rra Mundial había terminado y que Europa se encontraba con un saborcito amargo en la boca por las escenas de horror que vió durante el combate. Es por esta razón que el Festival tuvo un carácter más celebrativo que competitivo, y de ahí que el - Gran Premio Internacional concedido a María Candelaria lo obtuvieran también once películas más.

En el mundo occidental la proyección de ésta cinta fue muy significativa sobre todo porque María Candelaria daba noti- - cias -aunque desvirtuadas- de tierras olvidadas. Para ellos el filme reflejaba la autenticidad de la vida mexicana. Seguramen te la inmediata aceptación se produjo por la ideología que el europeo aún tenía sobre los pueblos conquistados: EL INDIO ES EL BUEN SALVAJE. Un ser no contaminado por la civilización, don de no hay guerra y destrucción.

Sin embargo, vemos que María Candelaria es totalmente folklórica. La imagen que nos da del indígena es un esbozo equivocado.

Sin lugar a dudas, María Candelaria es una de las películas con las que Emilio Fernández se consagró. Es muy admirado su trabajo pero la desventaja es que al traspasar las fronteras, los extranjeros obtienen una visión completamente falsa de lo que realmente somos.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

1.-García, Riera, Emilio, Emilio Fernández (1904-1886), Universidad de Guadalajara: Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica, R.T.C., Cineteca Nacional de México, México, 1987.

Página 54.

2.-Taibo, I., Paco Ignacio, El "Indio" Fernández: El cine por mis pistolas. Editorial Joaquín Mortiz Planeta, México, 1986. Pág. 82.

3.-Taibo, I., Paco Ignacio, ... Opus cit. Página 82.

4.-García, Riera, Emilio, ... Opus cit. Página 55.

5.-García, Riera, Emilio, ... Opus cit. Página 55.

L A P E R L A

Dirigida por Emilio Fernández en 1945 y estrenada hasta el 2 de septiembre de 1947, en el cine México, que por cierto fue inaugurado con esta película.

La Perla se desarrolla en un pueblo de la costa. Los habitantes, hombres pobres, se dedican a la pesca, pero están pasando por malos momentos, ya que el mar encrespado les ha impedido su labor y por lo tanto no tienen nada que comer. Aunado a éste gran problema, unos lugareños -Quino (pedro Armendáriz) y Juana (María Elena Marqués), su mujer- sufren la angustia de ver a su pequeño hijo picado por un alacrán. La madre trata de chupar el veneno de la herida del bebé, pero es necesaria la ayuda de un médico. El único que hay en la región, extranjero -codicioso que acumula perlas y que odia a los indígenas: cuando la pareja lleva al niño para que lo atienda, éste acostado y comiendo en su cama, hace que su criada los corra. Afortunadamente la criatura se salva por la intervención de una curandera india. Quino desesperado por falta de dinero, decide hacerse a la mar en busca de perlas. Logra sacar una muy hermosa y la más grande que se haya visto. La noticia corre por todo el pueblo y a partir de ese momento tienen conflictos más graves: el doctor y su hermano, un tratante usurero, quieren que Quino les de la perla a muy bajo precio, pero el nativo se niega. Entonces contratan a dos hombres para que a como de lugar la obtengan. Quino mata a sus contrincantes y decide abandonar el pueblo junto con su mujer y su hijo. Son perseguidos por el médi-

co y su consanguíneo hasta ser acorralados en un peñasco donde es muerto el infante de un escopetazo. Pereciendo también - en su intento los antagonistas. Quino y Juana regresan a su - comunidad y arrojan la perla desde una roca muy alta.

John Steinbeck es el autor de La Perla, según la prensa de ese entonces, él mismo envió la novela al "indio" con la siguiente nota: Al director de María Candelaria, con admiración de su compadre John Steinbeck.

Más que nada, La Perla es una denuncia social en donde los seres débiles e indefensos se enfrentan al codicioso "hombre fuerte". Lucha constante que sucede en cualquier parte del mundo, sin importar la raza a la que se pertenezca.

Los protagonistas, Juana y Quino, representan al pueblo, noble, sencillo; que además de ser pobre, padece de la maldad del blanco: el doctor desprecia a los indígenas y los trata como animales. Es un hombre sin sentimientos porque no atiende al pequeño sabiendo que está muy grave; pero eso sí, cuando se entera de que Quino posee una hermosa joya acude hasta su jacal con el pretexto de checar la salud de la criatura, escondiendo de ésta forma sus intenciones malévolas.

Nuevamente encontramos la teoría de Rosseau: el indio - al entrar en contacto con la gente "educada", "civilizada", pierde su perfección, su virtuosidad. Tal vez por momentos el significado de la perla parezca ser el de la riqueza y el poder -

para su dueño; convirtiéndolo así en un avaricioso. Sin embargo, considero que Quino encuentra en ella la libertad, ya que ahora sí podrá salir del mundo de privaciones en que vive, tendrá alimento, zapatos, ropa, un rifle y, sobre todo, un futuro mejor para su hijo.

Así como María Candelaria, La Perla contribuyó a dar una visión folklórica del mexicano en Europa. Emilio Fernández "permaneció fiel a su sentido de la tipicidad, consecuente con su propósito de dar siempre, a través de una pareja la imagen ideal del país"¹.

El indígena no vive en el paraíso, no es un ángel, ni tampoco siempre viste de calzón de manta y huaraches. Las comunidades étnicas han modificado su forma de vida desde el momento en que los europeos conquistaron a América. Algunos pueblos conservan más que otros sus características ancestrales, pero en muchos de los casos mezclados con la cultura occidental. Así vemos la adoración de "santos católicos" además de los ritos dedicados, por ejemplo, al maíz o a los vientos. La vestimenta en varios poblados es como la usada por la gente de la ciudad; tal vez más sencilla y nada lujosa. En cuanto a los alimentos, tienen que comprar productos industrializados como el aceite, el jabón, la ropa o tela, incluso consumen refresco por falta de agua. Todo esto poco a poco va cambiando la vida del indio, tanto en lo físico como en lo psicológico, y debemos tomarlo en cuenta para quitarnos la idea de que es un ser que no ha variado en nada a través de los años. No es un hombre salvaje, irracional, que nada piensa, que nada siente.

La película tiene confusiones de tiempo y espacio. No sabemos en que época se desarrolla la trama y los paisajes son muy diversos: "Eso demostró hasta que punto importaba sobre todo el éxito de la película en el extranjero, donde nadie repararía en la incongruencia de meter en ella, al mismo tiempo rastreadores tarahumaras de Chihuahua y dos sones jarochos de Veracruz":

Ciertamente fue un triunfo dentro y fuera del país, ya que en la entrega de los Arieles de 1948 La Perla ganó cinco: la mejor película, mejor dirección, mejor fotografía, mejor actuación estelar masculina (pedro Armendáriz) y mejor papel masculino de cuadro, para Juan García.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

1.-García, Riera, Emilio, Emilio Fernández (1904-1986), Cineteca Nacional de México, 1987. Página 91.

2.-García, Riera, Emilio, ...Opus Cit. Página 92.

R I O E S C O N D I D O

Dirigida en 1947 por Emilio Fernández. Con las actuaciones de María Félix (Rosaura Salazar), Domingo Soler (cura), Carlos López Moctezuma (Regino Sandoval), Fernando Fernández (pasante de medicina) y Arturo Soto Rangel (médico, don Felipe).

Filmada en los estudios Azteca y en Tultepec, estado de México. Estrenada el 12 de febrero de 1948 en el cine Orfeón.

Río Escondido se inicia con la llegada de la maestra Rosaura Salazar a Palacio Nacional, llamada por el Presidente de la República para darle el nombramiento de maestra rural en Río Escondido. Este es un pueblo miserable, gobernado por Regino Sandoval, cacique despiadado que tiene dominado, hasta los extremos, a toda la comunidad.

Con muchas dificultades la educadora llega a la región y provoca la ira de don Regino cuando trata de impedir que azote a un caballo. Un anciano campesino, propone en vano a la institutriz que huya con él de la ira del terrateniente. Regino ha hecho de la escuela su caballeriza, pero acepta a regañadientes ceder el lugar a la profesora cuando ella y el pasante de medicina (Navarro), impiden que se propague una epidemia de viruela vacunando a todo el poblado en la plaza de la localidad. Rosaura inaugura la escuela. Después, don Regino, cansado de su amante (la maestra Mercedes), trata de conquistar a Rosaura pero ella se niega. El pueblo está amenazado de sequía porque Regino usa el agua para él y sus animales. Desesperados

los indios se apoderan de los objetos de culto de la iglesia para rogarle a Jesús Cristo les conceda un poco de agua. Por falta del líquido cristalino, todos beben pulque, incluso los niños. Un pequeño es asesinado al querer sacar agua del pozo de don Regino. Todo el pueblo lo vela con cánticos y tambora--zos. El cacique por miedo se embriaga e intenta violar a Rosaura, pero ella se defiende y lo mata a tiros. Así mismo, el pueblo acaba con los aliados del malvado.

La maestra se convierte en heroína, pero cuando va a recibir el premio por su acción valerosa, muere de un ataque cardíaco.

Río Escondido corrió el peligro de ser prohibida porque se pensaba que era una película antirrevolucionaria, según palabras de Mauricio Magdaleno (guionista de la cinta); el Secretario de Gobernación, Héctor Pérez le dijo: "Olvidense, nunca se exhibirá". Entonces él propuso ir a ver al Presidente, Miguel Alemán. Cuando los recibió el Gobernador de la Nación ya había visto la cinta, y les dijo que si querían exhibirla tenían que poner una nota en la que se dijera muy claramente que lo que ocurría en el filme no había pasado durante su mandato. Así lo hicieron.

Aún después de su estreno se seguía pensando lo mismo, incluso se escribió una carta dirigida a Miguel Alemán, publicada el 20 de febrero de 1948, para el suplemento Magacine de El Universal: "En la pantalla del cine Orfeón esta siendo proyectada la película Río Escondido en la cual usted figura como -

protagonista, y su participación en la historia de esa cinta - no pudo ser tratada con mayor respeto, como corresponde a la - alta investidura que usted tiene... tal como está proyectada - esa película es una incitación a la matanza y al motín, con la aprobación suya, pues su voz se escucha en la pantalla dicien- do: "la patria y yo estamos con ustedes, señorita Salazar..." - en la carta que llega a la protagonista y se dice que es el - Presidente de México... La película es una valiente exposi- - ción de las lacras que padece México y que con ella ayuda us- ted en forma eficaz, sin meditar en que presenta a un Presiden- te universitario y civilista desdeñado a las leyes y la maqui- naria oficial encargada de aplicarlas e impartir justicia, pa- ra que los ciudadanos se la hagan por propia mano; para que se amotinen y den muerte a quienes crean que los extorsionan... - Todavía es tiempo de atajar el daño que haga a las masas im- - preparadas, y al buen nombre de usted y de México en el extran- jero... Río Escondido jamás debe salir de México, aun cuando se le hagan los cortes necesarios para exhibirla dentro del país sin menoscabo del buen nombre y el decoro del Presidente de - México".

Angel Alcantara Pastor"¹

A pesar de los comentarios en contra de Río Escondido, la - cinta logró la aceptación de muchísima gente del país y del - extranjero. Con ella, nuevamente, el "Indio" ganó Arieles en - 1949, 9 de los 17 concedidos: mejor película, mejor dirección, - mejor fotografía, mejor argumento original, mejor actriz (María

Félix), mejor actor (Carlos López Moctezuma), mejor actor infantil (Jaime Jiménez Pons) y mejor música de fondo (Francisco Domínguez) y el de película de mejor interés nacional.

Un año antes (1948) en Madrid fue exhibida en un Congreso Cinematográfico obteniendo el triunfo de la mejor película, mejor dirección y mejor fotografía.

Para los extranjeros Río Escondido era de gran significación instructiva, ya que -según ellos- mostraba con realismo - la vida del pueblo de México, sus sufrimientos y esperanzas. - Además reflejaba las sublimes ideas del amor a la patria y - del humanismo.

Lo que es cierto es que en Río Escondido encontramos una - visión de algunos de los problemas causados por las autoridades, malos gobernantes que han sido la causa de la ignorancia, de la pobreza y de la carencia de los elementos básicos para poder subsistir, como es el agua. Allí vemos a un hombre de - monstruosos sentimientos de egoísmo y crueldad, que explota - despiadadamente a todo un pueblo.

Sólo es un ejemplo de corrupción, donde volvemos a encontrar el mundo del explotador y del explotado. Por un lado don Regino y sus secuaces y por el otro los habitantes de Río Escondido.

No creo que el "Indio" Fernández trate de exaltar a las - grandes figuras nacionales, específicamente a Benito Juárez, ni que su objetivo haya sido hacer un llamado a los maestros rurales para que luchen contra la ignorancia, los prejuicios y -

los atrasos de la población más manipulada. Simplemente, vuelve a dar su punto de vista en favor del indígena; a pesar de no colocarlo en su entorno real. No podemos generalizar, ni afirmar que nuestra nación es de hombres tristes y adoloridos, siempre sacados del edén por supuestas "razas superiores".

Desafortunadamente, en los países extranjeros, y aún en el nuestro, el cine de Emilio Fernández fue la imagen de México y todo se redujo a un pantalón de manta y un rebozo.

Río Escondido expone un mundo idealizado, en donde la muerte de Rosaura se llega a comparar con la de Cristo. Salvando la vida de sus hijos (el pueblo) al ser instruidos por ella. Efectivamente, Emilio García Riera tiene razón al comparar esta cinta con La Pasión Cristiana:

"Dios invisible (o sea el Presidente, a quien no se ve sino de espalda) encomienda a su hijo (María Félix, ángel de belleza y bondad) que lleva sus palabras a los mortales, o sea, el pueblo mexicano. Los judas, los Herodes y los Pilatos no impedirán que esa encarnación del Poder Divino entre los hombres -la Patria- cumpla su misión y dé de beber al sediento con la ayuda de sus amados discípulos. Agonizante, María Félix hará entender a un enamorado terrenal, Fernando Fernández, que su reino no es de este mundo, y que él deberá adorarla en el altar de su corazón cívico y patriótico"²

NOTAS DE PIE DE PAGINA

1.-García,Riera,Emilio,Emilio Fernández (1904-1986),Cineteca Nacional de México,1987.Página 117.

2.-García,Riera,Emilio,...Opus cit.Página 127.

R A I C E S

Producida por Teleproducciones, Manuel Barbachano Ponce; Gerente de Producción: María Elena Lazo; Jefe de Producción: Evaristo Morales. Dirigida por Benito Alazraki.

El argumento de Raíces está basado en varios cuentos de Francisco Rojas Gonzáles; adaptados por Carlos Velo, Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, María Elena Lazo, Jomí García Ascot y Fernando Espejo.

Como intérpretes: de Las Vacas, Beatriz Flores (Martina), Juan de la Cruz (Esteban), Conchita Montes (señora), Eduardo Urruchúa (señor), Juan Cano (don Remigio) y Rafael Ramírez (el primo). De Nuestra Señora, Olimpia Alazraki (Jane Davis), doctor González (el médico), Juan Hernández (Mariano) y Angel Lara (el cura). De El Tuerto, Miguel Angel Negrón (Angel, el tuerto), Antonia Hernández (la madre) y Mario Herrera (el compadre). De La Potranca, Alicia Delgado (Xanath), Carlos Robles Gil (Erik), Teódulo González (Teódulo) y Laura Holt (Vivian). Y la voz del narrador en el prólogo es de Fernando Marcos.

Filmada en 1953. Las Vacas en Ixmiquilpan (El Mezquital), Nuestra Señora en el estado de Chiapas, El Tuerto en el estado de Yucatán y La Potranca en Tajín, cerca de Papantla (estado de Veracruz). Estrenada el 10 de junio de 1955 en el cine Orfeón.

Anécdota:

El primer cuento es el de Las Vacas: en el Mezquital, un humilde matrimonio otomí, Martina y Esteban, sufren con su pequeña las sequías del tiempo. Ella elabora rebozos para negociarlos con don Remigio -tendero que odia a los indios- para poder comer. Todo es inútil. Al no tener dinero se ven obligados a vender el único animal que poseen, un guajolote. Nadie se los compra. Después se encuentran con unos extranjeros que ofrecen trabajo -bien pagado- a Martina. Ella deberá amamantar al hijo de los extraños. La indígena acepta aún a costa de separarse de su recién nacida y su marido.

Nuestra Señora: se desarrolla en Chiapas. Todo es narrado por una gringa (Jane), estudiante de antropología que intenta hacer una investigación relacionada con el mundo indígena. Al terminarla, llega a la conclusión de que son seres irracionales, primitivos que se guían sólo por el instinto. Después de publicar su trabajo Jane vuelve al pueblo chamula y se encuentra con la sorpresa de que la quieren linchar. El padre la quita de enmedio de los nativos y la conduce hacia la iglesia; donde queda estupefacta al ver una reproducción de la Gioconda en el altar. Los indígenas pensaban que la mujer se iba a llevar a su deidad. La antropóloga comprende que es un pueblo sensible y culto y rompe su tesis.

El Tuerto: en un pueblo de Yucatán vive Angel (un tuerto) del cual se burlan todos los niños. El pequeño sufre tanto y su madre decide llevarlo con un brujo. Supuestamente Angel sanará muy pronto, pero no es así. Entonces la mujer acude a una peregrinación con su hijo para que Los Tres Reyes Magos le ha

gan el milagro. Efectivamente, cuando la mamá fervorosamente reza a los santos, un petardo quema el ojo sano del muchacho y queda totalmente ciego. Ahora ya no tiene de que preocuparse.

La Potranca: es el último cuento de la película y su trama se desarrolla en Veracruz. Un antropólogo extranjero (Erik) estudia la pirámide de Tajín. Se obsesiona por una joven indígena (Xanath); quién siempre le huye. Erik, desesperado ofrece a Teódulo, padre de Xanath, dinero por su hija. Teódulo sabiamente le oferta el doble por su mujer. Así también se puede mejorar la raza.

Raíces se filmó en escenarios naturales e incluso los actores que aparecen en la cinta casi ninguno es profesional; así por ejemplo Antonia Hernández era cocinera; el niño tuerto, un vendedor ambulante; el doctor González, en la realidad era médico; Juan Hernández, un promotor agrícola de la zona Tzotzil que apenas hablaba español; la hechicera de Nuestra Señora, también lo era fuera de escena; Teódulo González, un albañil que trabajaba en la reconstrucción de las ruinas del Tajín. Olimpia Alazraki, Conchita Montes y Laura Holt tenían cierta experiencia en el teatro. Carlos Robles Gil era extra de cine, Beatriz Flores, bailarina y Alicia del Lago y Juan de la Cruz estudiantes de arte dramático.

Raíces, como toda película que llega a la prensa obtiene críticas a favor y en contra. Algunos extranjeros la encontraban maravillosa porque veían a México tal cual era, sin las mentiras que anteriormente se les había mostrado en otras cintas. En la revista francesa Positif (núm. 14-15, nov. de 1955), -

Ado Kirov escribió lo siguiente después de ver el filme en Cannes: "Raíces, película mexicana de Benito Alazraki, nos ha desquitado de todas las porquerías que nos hicieron tragar anteriormente. El valor, la sinceridad de los indios mexicanos, son el tema de esta obra excepcional. El jurado no ha apreciado la pintura acerba de los colonizadores blancos ni el espíritu de revuelta de los hombres de color... El joven héroe tuerto es el hazmerreír de sus camaradas. Su madre, para curarlo, lo lleva a una procesión cristiana donde los milagros son frecuentes. En efecto, mientras la madre ora, un fuego de artificio vacía el único ojo del muchacho. es algo atroz, insostenible, implacable. Nunca la religión y sus "milagros" habían sido demostrados de tal manera. ¡Films como éste son necesarios! Este era sin lugar a dudas el premio del festival".¹

Otro comentario fue el de Juan Antonio Bardem, quien vió la cinta en el mismo festival de Cannes. Y comentó lo que sigue para la revista española *Objetivo*, núm. 6 (Madrid, junio de 1955): "Raíces señala el camino verdadero... no es un film comercial a priori, vendido de antemano a los más bajos intereses pecunarios. Raíces es un film verdadero, puro, honesto, vigoroso, valiente.

...En el film Raíces lo extraordinario son esas cuatro historias no porque sus temas sean hallazgos brillantes de artificio o ingenio, sino porque son cuatro historias verdaderas, entrañablemente verdaderas. Lo importante de Raíces es que muestra la verdadera faz y las tierras de México. Lo demás es se--

cundario. Lo rudimentario de la realización, lo mediocre de la fotografía, la inexperiencia en el tratamiento de los actores naturales, los únicos actores por otra parte. Lo importante es la verdad, esto es, la realidad. Y la realidad siempre..."²

A decir verdad, la presente película es una cinta que se acerca al realismo de nuestro México, aunque no pierde folklorismo.

Francisco Rojas González, autor de EL DIOSERO -libro que contiene diversos cuentos y de los cuales cuatro se adaptaron para Raíces- se basa en hechos veraces para escribir sus historias. Por tal razón, Raíces sigue conservando el matiz de verdad; a pesar de que se efectuaron varios cambios del texto original; lo cual -a mi parecer- le quita mucho de la visión antropológica que tiene el libro. EL DIOSERO a través de cada palabra, de cada línea, nos hace vivir y estamos conscientes de que lo que nos dice es cierto. Sabemos que todo lo que nos expresa es cotidiano entre los indígenas y no es sólo una fantasía del autor. En cambio, Raíces al modificar elementos que narra Francisco Rojas, provoca que algunas cosas resulten incomprendibles o incompletas, como por ejemplo cambia una gallina ponedora de huevos por un guajolote. Los huevos de la gallina servían a la mujer para alimentarse y de esa manera podía producir leche para su criatura; cosa que no hace el otro animal. Por tal razón a la pareja de Las Vacas le cuesta mucho trabajo desprenderse de ella. Otro es cuando le ofrecen trabajo a Martina, los indígenas se encuentran en un tianguis y no en la

carretera, además sabemos que los extranjeros buscan una "buena nodriza" para su bebé, una persona sana que pueda sacarlos de su problema. En La Potranca no sabemos de que viven los indígenas; principalmente Xanath y su padre. En cambio Rojas González describe con mucha precisión en que se basa la economía de los nativos, su ideología y la importancia de las mayordomías.

Lo importante es que dichas variaciones -hechas por problemas de producción o por el desconocimiento de la importancia de los elementos modificados o anulados- no interfieren totalmente en la concepción de lo que es un indígena realmente. Los indios que aparecen en Raíces son personajes creíbles, por la sencilla razón de que ya no aparece la idea del BUEN SALVAJE de Rosseau; donde el nativo es un ser noble, humilde, callado y conforme con lo que tiene. En Raíces los vemos como personas que sufren; que ríen, y que tienen defectos y virtudes. Acierto que tienen los autores de la película y que debemos tomar en cuenta. Otro punto a favor de Alazraki y su equipo es que a través de su cinta critican varios aspectos ligados con el mundo indígena como son los siguientes:

*La relación explotador explotado.

a) En el cuento de Las Vacas es evidente la situación económica de una pareja otomí. Hay sequías y no tienen nada que comer. sus tierras no producen alimentos ni pueden vender sus artesanías ni su animalito al tendero, hombre rico, sin escrúpulos que se aprovecha de ellos cuando los necesita. Don Remigio representa el poder y a los poderosos que abusan de los humil

des y débiles para obtener beneficios propios y en el momento en que ya no les sirven los dejan en igual o peor condición de vida. Así pues es muy marcada la crueldad que tiene el rico hacia la pareja indígena y así también vemos el como a su vaca le tiene consideraciones y está muy cuidada porque le reditúa ganancias, enriqueciéndolo cada día más.

b) Relacionado con el punto anterior, tenemos que la indígena se ve obligada a venderse como "vaca humana" a una pareja de ricos a cambio de un sueldo que le permitirá a ella, a su marido y a su criatura mejorar su situación económica. En la realidad, ésta forma de trabajo ha existido y sigue existiendo -aunque con menos frecuencia- en nuestro país. La solución de Martina en un principio, me pareció incomprensible y no podía entender el por qué la indígena aceptaba la labor ofrecida, -aún sabiendo que se alejaría de su chiquilla. Después, al revisar algunos libros me di cuenta de que las nodrizas eran comunes en nuestra nación y que no sólo a mí sino a personas ilustres les parecía un oficio degradante; así por ejemplo nos dice Moisés González Navarro que en "1816 Fernández de Lizardi las calificó de escándalo de la naturaleza porque ninguna hembra hacía cosa semejante. Un siglo más tarde, el joven Mariano Azuela las tildó de ser "vacas humanas", explotadas por madres jóvenes, ricas, ociosas y vanidosas..."³.

A finales del siglo pasado y a principios de este; la realidad era cruel, las mujeres pobres se sacrificaban y sacrificaban al mismo tiempo a sus hijos; ya que vendían la leche materna con la condición de recibir un pago que les permitiera co-

mer a ellas y a su familia: el amamantar a los bebés era la única posibilidad de que los niños crecieran sanos. Había pobreza, hambre e ignorancia en nuestro pueblo, la insalubridad provocaba muchas infecciones intestinales y bastantes criaturas morían por enfermedades causadas por hongos y bacterias. Aunado a esta cuestión las "mujeres civilizadas" tenían la idea de que si daban sus senos a sus niños su cuerpo se descompondría e incluso llegarían a enfermarse.

Es importante tomar en cuenta que el chupón se conoció hasta finales del siglo XIX y que el biberón y los alimentos para lactantes que hoy conocemos (gerber, jugos, néctares, etc.) aparecieron muchos años después. Entonces ¿Con qué podían alimentarlos? Sólo con leche materna o con la que producían los flacos animales que habían.

Así pues, podemos decir que la tecnología es lo que acabó con la proliferación de las nodrizas debido a que se elaboraron productos industrializados para alimentar a los pequeños. Además aparecieron organizaciones con el fin de ayudar a los infantes de familias pobres, como la Asociación Nacional de Protección a la Infancia, inaugurada en 1930, la cual entregó 1,652 biberones por cinco y diez centavos cada uno, gratis para los humildes. Así también se crearon comedores en donde se les daba a los niños de bajos recursos un moderado desayuno; apareciendo los llamados "desayunos escolares" que se mandaban a los sitios más lejanos del centro de la ciudad, en su mayoría a desnutridos.

En conclusión, Raíces con el cuento Las Vacas expone una

crítica en contra de la relación explotador-explotado, rico-pobre, y poderoso-débil; porque el pobre es explotado despiadadamente por el rico y es débil al no poder enfrentarse al poderío económico de su agresor.

* La religión

En El Tuerto vemos una madre desesperada porque su hijo - perdió un ojo y los muchachos del pueblo se burlan de él. Para solucionar el problema, la mujer acude a un brujo; el cual pide al jovencito que sople en una botella para que el mal viento quede encerrado y después pueda arrojarlo al Cenote Sagrado. - Supuestamente así recobrará la vista. Al ver que la "curación" del brujo no resulta; la mamá decide ir al santuario de Los - Tres Reyes Magos para rogarles que ayuden a su niño. Mientras ella reza fervorosamente, Angel observa los juegos pirotécnicos y un petardo le quema su ojo sano. Naturalmente él se aterra y desea morir -pues ha quedado peor-; pero la madre lo - tranquiliza diciéndole: "no blasfemes contra los santos que te hicieron el milagro. Ya eres ciego y no tuerto. A los ciegos na die los maltrata, ya no sufrirás".

Evidentemente, El Tuerto es una crítica feroz hacia la visión religiosa de algunos indios. Alazraki nos muestra a la - madre de Angel como una mujer ignorante y supersticiosa, debido a que considera que con rezos, súplicas y ceremonias logrará devolverle la vista completa a su hijo. La mujer en ningún momento piensa llevar a su vástago con un médico; ya que su - ideología se basa en costumbres y creencias apoyadas en la -

idea de que los dioses son seres superiores que tienen el poder en sus manos para castigar o perdonar a los seres humanos. O tal vez porque no cuentan con el dinero suficiente para que sea tratado por un especialista; quien lógicamente cobrará más que el brujo.

*** Menosprecio a la mujer indígena**

y

al sexo femenino en general

La Potranca es un ejemplo más donde podemos observar el punto de vista occidental que considera a todo lo relacionado con los aborígenes como incivilizado, inculto e inferior: su cultura, su ideología, sus pertenencias, su color y hasta su persona es considerada como "sin valor" y por ello no se les ve como a unos iguales sino como animales u objetos que no tienen sentimientos ni emociones. Sumado a lo anterior, vemos que en La Potranca no sólo se degrada a la mujer india sino que también a la mujer en general; ya que se les trata como utensilios que pueden usarse y tirarse cuando el "varón blanco" lo desee. Así pues, el antropólogo que nos muestra Alazraki le ofrece dinero a Teódulo por su animalito (Xanath) con el argumento de mejorar la raza. Y al mismo tiempo -al "querer" a Xanath-, el hombre blanco no respeta ni le da el lugar que merece a su mujer, aún siendo del grupo de los "civilizados".

Para terminar este punto es preciso dejar en claro que la mujer (indígena o no) es tomada como la hembra que procrea los hijos, los cría y se dedica a las labores del hogar, siendo su-

misa siempre ante la cabeza de la familia que es el hombre. Engels nos explica claramente dicha cuestión en su libro: EL ORIGEN DE LA FAMILIA, LA PROPIEDAD Y EL ESTADO, en el apartado que corresponde a LA FAMILIA SINDIASMICA; etapa en que "Un hombre vive con una mujer, pero de tal suerte que la poligamia y la infidelidad ocasional sigue siendo un derecho para los hombres..., al mismo tiempo, se exige la más estricta fidelidad a las mujeres mientras dure la vida común y su adulterio se castiga cruelmente".⁴

De alguna manera la mujer deja de ser libre si así puede llamársele a las limitaciones que tiene frente al hombre. El sexo femenino ya no es lo más importante como en el matriarcado; donde la mujer era la cabeza de la tribu. Al caer el derecho materno que en ese entonces se tenía, "la mujer se vió degradada, convertida en la servidora, en la esclava de la lujuria del hombre, en un simple instrumento de la reproducción. Esta baja condición de la mujer... ha sido gradualmente retocada, disimulada y, en ciertos sitios, hasta revestida de formas más suaves, pero no, ni mucho menos, abolida".⁵

Otro ejemplo de visión occidental lo tenemos en Nuestra Señora con el personaje de Jane. La estudiante juzga a los indígenas por lo que mira y no trata de adentrarse en su mundo cultural. La extranjera tiene un concepto de cultura muy limitado por lo cual no acepta otras formas de vida como "civilizadas". Para ella son seres salvajes, irracionales, porque los observa correr descalzos sobre troncos encendidos, porque al nacer un niño riegan cenizas al frente de la casa para saber

el nombre que llevará el pequeño; y porque confunden a La Gioconda con la Virgen. Al final comprende que se trata de otra cultura y por eso rompe su tesis.

En resumen, Raíces es una película que se acerca a la realidad indígena, en donde se analizan diversos puntos que caracterizan a los pueblos indios, como son los abusos recibidos por las gente poderosa y su religión.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

- 1.- García, Riera, Emilio, Historia Documental del Cine Mexicano, Epoca Sonora, (1952-1954), Tomo V, Ediciones Era, Méx, 1973. Pág. 152
- 2.- García, Riera, Emilio, ... Opus cit. pág 151.
- 3.- González, Navarro, Moisés, La Pobreza en México, El Colegio - de México, A.C. Méx, D.F. 1985. pág. 105.
- 4.- Engels, Federico, El Origen de la Familia, la Propiedad y el Estado, Editorial Progreso, Moscú, URSS, 1891, pág. 44.
- 5.- Engels, Federico, ... Opus cit. pág. 54.

T I Z O C

Cinta dirigida por Ismael Rodríguez. Argumento del mismo - Ismael Rodríguez, Manuel R. Ojeda y Ricardo Parada León; Adaptada por el mismo director y Carlos Orellana.

Intérpretes: María Félix (María), Pedro Infante (Tizoc), - Eduardo Fajardo (Arturo), Julio Aldama (Nicuil), Alicia del Lago (Machinza), Andrés Soler (Fray Bernardo), Carlos Orellana - (Pancho García), Miguel Arenas (don Enrique del Olmo), Manuel - Arvide (Cosijope), Guillermo Bravo Sosa (brujo), Polo Ramos.

Filmada a partir de mayo de 1956 en los estudios CLASA con locaciones en el estado de Oaxaca. Estrenada en octubre de 1957 en los cines Alameda, Las Américas, Mariscal y Polanco.

La trama se desarrolla en la sierra oaxaqueña. Tizoc, descendiente de príncipes Tacuates, es odiado por los habitantes de un pueblo mixteco; sobre todo por Cosijope y Nicuil, padre y - hermano de Machinza, una joven enamorada de Tizoc. No sólo lo - desprecian por hablarle a la mujer indígena sino también por que mata a las fieras con honda, lo que le permite vender las pieles sin agujeros a su padrino, el tendero don Pancho García.

Después arriban al poblado un amigo de la infancia de don Pancho, don Enrique, y su hermosa hija, María. Ella llega con el propósito de olvidar a su novio, el capitán Arturo; con el cuál ha tenido un fuerte disgusto. En un encuentro casual con Tizoc, don Enrique lo insulta y lo llama "indio patarrajada". Más adelante Tizoc salva la vida de don Enrique al matar con una resortera a un caballo desbocado. Tizoc, maravillado por la be-

lleza de María la confunde con la Virgen que se encuentra en la capilla del lugar. Va en busca del padre Fray Bernardo para que la vea. El cura acompaña al indio a la casa de don Pancho y se encuentra con los extranjeros. Don Enrique piensa que el aborigen ha ido por su recompensa, y a petición de María se la ofrece; pero Tizoc no la acepta.

Los parientes de Machinza piden al brujo que mate al indio o que por lo menos lo transforme en culebra con sus conjuros.

María poco a poco se va encariñando de Tizoc por su ingenuidad y bondad; pero ésta comete un grave error: le da su pañuelo para limpiarse una herida, sin saber que es costumbre entre los nativos entregarlo como sello de matrimonio.

Fray Bernardo, que ha logrado que María se reconcilie por carta con Arturo después de regañarla duramente por soberbia y orgullosa, trata en vano de arreglar el asunto, pero ni él ni ella pretenden desengañar a Tizoc; pues la verdad atraería la muerte del indígena. Este pide la mano de la mujer blanca y don Enrique cree desembarazarse del indio diciéndole que dentro de tres meses se efectuará la boda. Tizoc muy emocionado comienza a construir una casa de piedra para su futura mujer. Machinza dice a Tizoc que ha visto a María besándose con el coronel. Nicuil, quien observa a su hermana con el nativo, la mata y éste a su vez es muerto por Tizoc. El indio muy enfurecido rapta a María y se la lleva a la montaña. Todos intentan rescatar a la joven que, mientras tanto, explica a Tizoc la verdad de los hechos. Tizoc se resigna a devolver a la mujer pero un soldado le dispara en el brazo y María, enojada, decide huir

con él. Están a punto de escapar por una cueva, cuando una flecha destinada a Tizoc por Cosijope mata a María. Desesperado el indio saca la saeta del cuerpo de su amada y se suicida con ella.

Para empezar quiero manifestar una duda que me quedó de la cinta. Al igual que en María Candelaria, el indígena es odiado por sus compañeros de raza. En la película de Fernández, el rencor hacia la india se debe a que su madre fue una prostituta; en Tizoc no queda muy clara la razón. No sabemos por qué la familia de Machinza aborrece a Tizoc. Puede ser porque es un buen cazador y porque la mujer lo ama; pero ¿Qué les hizo realmente? No me parece suficiente la razón que se entrevé en la película. Mucho menos hay justificación del por qué todo el pueblo lo desprecia ¿Qué delito cometió? Quizá esta insuficiencia de la historia se deba a que el interés del filme fue tan sólo el mostrar el conflicto de un indígena al enamorarse de una mujer blanca; sin preocuparse por darle una lógica a la trama. O tal vez por que la trama se adecuó a los ídolos del momento (María Félix y Pedro Infante); en lugar de que los actores se acoplaran a un libreto ya listo.

Considero que la segunda opción es la más aceptada; ya que como nos dice Emilio García Riera, el filme resultó un medio de propaganda turístico, en el que no importaba el verdadero mundo indígena: "Por mucho que llamara la atención en el comercializado festival de Berlín, Tizoc resultó una de las empresas más desafortunadas de Ismael Rodríguez. La idea taqui-

llera de reunir por única vez a dos "monstruos sagrados" del cine nacional -María Félix (que en una escena ponía la muestra de cómo embelesarse ante las bellezas de la región retratada) tuvo oportunidad de lucir una serie inagotable de trajes folklóricos, y el buen Pedro Infante, caracterizado como un indito bien tontito, hizo el papel más ridículo de su por muchos motivos estimable carrera- funcionó al servicio del más bajo pintoresquismo. Las pasiones noblemente primitivas y la tragedia por ellas desencadenada parecían formar parte del "paquete" de atractivos turísticos en el que el melodrama era convertido..."¹.

Como ya hemos repetido innumerables veces, el indígena es un ser como cualquier otro, es un hombre; y por el hecho de serlo existe dualidad en su alma. Es decir, tiene defectos y virtudes, así como un español, un cubano, un japonés, etc. etc. De ninguna manera se puede aceptar la idea de que una persona es totalmente bondadosa o perversa. Sí puede pesar más su lado bueno o su lado malo; pero nunca podrá pertenecer únicamente a un extremo. Cosa que en Tizoc sucede. El protagonista es un ejemplo más del modelo de EL BUEN SALVAJE. Es un personaje muy noble, inofensivo, dócil, que al sentirse atacado o engañado se defiende y actúa violentamente. Se podría afirmar que reacciona por instinto, sin pensar, ya que todo lo que se le presenta lo resuelve al instante. Su pureza va acorde con el lugar en que vive; tiene libertad y se comunica con los animales del monte. Su hábitat no está viciado como en el mundo "civilizado"

Así mismo se remarca la visión occidental con el personaje de don Enrique; quien desde el momento en que conoce a Tizoc - lo menosprecia. Los indios para él son inferiores y por lo tanto, de ninguna manera puede creer que su "princesa" sea el amor del nativo; pero eso sí, si él tuviera la oportunidad de poseer a una india, no protestaría.

Todo el ambiente que rodea al aborígen es muy superfluo. Entre los aspectos que se mencionan están los siguientes:

1.-LA RELIGION: Fray Bernardo es el representante de la iglesia y es a quien el "buen indio" le cuenta sus penas. Sabemos que es católico, pero no conocemos hasta que punto influye la religión en su vida social y privada.

2.-LA ALIMENTACION: Tizoc se dedica a la caza y supongo que se alimenta de sus presas; así como de productos que obtiene de la tienda de su padrino.

3.-EL VESTIDO: Los hombres usan camisa y pantalón de manta, sombrero y huaraches.

4.-LA ECONOMIA: Tizoc vende a don Pancho pieles de los animales que caza, pero siempre le dice que le guarde el costo del producto. Con esto entendemos que el nativo vive bien y que su trabajo le proporciona muchas satisfacciones, entre ellas el ahorrar dinero.

5.-LA VIVIENDA: Nunca se ve en que tipo de habitación vive Tizoc; solamente nos muestran que en el monte se hacen casas de piedra y vemos una muestra cuando el indígena construye el futuro hogar de su amada.

En conclusión, Tizoc es una cinta que no proyecta las costumbres ni la problemática real de ningún grupo étnico. Simplemente es una visión completamente falsa de lo que es el indígena en general.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

- 1.- García, Riera, Emilio, Historia Documental del Cine Mexicano, Epoca Sonora, 1955-1957, Tomo VI, Ediciones Era, México, 1974, - página 181.

T A R A H U M A R A

(C A D A V E Z M A S L E J O S)

Dirección:Luis Alcoriza;asistentes:Mario Cisneros y Manuel Muñoz.

Argumento y adaptación:Luis Alcoriza.

Intérpretes:Ignacio López Tarso (Raúl),Jaime Fernández (Co-rachi),Aurora Clavel (Belén),Eric del Castillo (Tomás),Alfonso Mejía (Roniali),Pancho Córdova (Ceredonio),Carlos Nieto - (Pedro),Regino Herrera (Muraca),Luis Aragón (Rogelio),Alvaro Ortiz (doctor),Berta Castillón (Nori),Enrique Lucero (brujo - Owiruane),Wally Barrón (Eloy),Roger López (David),Jesús Mur--guía (niño),Salvador Terroba,Benjamín Blanco,Roberto Ramírez, Yolanda Ortiz,Chico Ramírez,Perla Walter,Yolanda Ponce.

Filmada del 20 de octubre al 24 de diciembre de 1964 en la Sierra Tarahumara,Chihuahua.Estrenada el 9 de septiembre de - 1965 en el cine Roble.

La trama se desarrolla en la Sierra Tarahumara.Un antropólogo,Raúl,llega con el fin de estudiar los problemas sociales de la comunidad.Tomás,encargado de un aserradero,pretende que los tarahumaras trabajen para él;pero éstos prefieren labrar sus tierras.Para atraer al indio Corachi,Tomás le mata un becerro con el rifle de Raúl.Corachi,ofendido,reclama por lo su-
cedido.Entonces Raúl trata de ganar la confianza del indio y le paga el precio del animal,además de regalarle la carne.Belén,esposa de Corachi,pare una niña al aire libre con la ayu-

da de su marido. Raúl preocupado le lleva medicinas a la mujer y a la criatura. Unos blancos (chabochis) roban tierras a los rarámuris. Los indios apoyados por Raúl, deciden oponerse a los despojos. Se celebra una fiesta donde Raúl es nombrado padrino de la hija de Corachi. Todos los tarahumaras se emborrachan y Nori, niña de 14 años, se le ofrece a Raúl; quien pensando en que es una chiquilla, la rechaza. También embriagado, Raúl le cuenta a Corachi como era su vida en la capital. Los jefes de la región (chabochis) piden a Raúl que lleve a Muraca, gobernador de los tarahumaras, para que exponga sus quejas a las autoridades. Roniali, joven de la tribu, es juzgado por haber violado a Nori. Debe pagar cuarenta pesos como castigo y los reúne con la ayuda de los demás habitantes de la población. Hay una competencia en la que los tarahumaras tienen que correr tras una pelota. Raúl ofrece a Belén llevarla a su casa; lugar donde hace el amor con ella. Muraca es ahorcado por los chabochis interesados en las tierras indígenas. Belén queda embarazada y Raúl perturbado no sabe si es hijo de él o de Corachi. Respecto a ésta preocupación, Belén le dice que en cualquier caso, Corachi asumirá la responsabilidad del futuro niño. Llega el invierno y los indios se ven forzados a refugiarse en unas cuevas. Raúl decide acompañar a Corachi -sustituyendo a Muraca- a hablar con las autoridades de la ciudad. Los chabochis pretenden asesinar a Raúl; el cual queda mal herido al caer en unas rocas. Raúl muere y Corachi corre tras la avioneta que lleva los restos de su amigo.

En casi todas las cintas anteriormente analizadas, encontramos una visión superficial de nuestros indígenas. En cambio, en Tarahumara, a pesar de tener folklorismos, vemos una exposición verdadera de la vida de los tarámuris.

Al igual que en otras películas, el guionista (en éste caso es el mismo director) se trasladó al lugar de los hechos para obtener una visión realista de lo que iba a plantear en su trabajo. No se trata de una simple interpretación de alguna leyenda o texto. Luis Alcoriza además de visitar la Sierra Tarahumara, leyó libros sobre el tema. Considero que de esa investigación se dió el resultado óptimo que encontramos en el filme. De hecho, algunos críticos piensan que la cinta es un estudio etnológico o que tiene un carácter documental; por el hecho de registrar elementos veraces tanto ambientales como de la conducta de los tarahumaras.

En la cinta podemos localizar claramente la visión occidental. Los blancos explotadores son mostrados de una forma esquemática y convencional. Representados por las autoridades de la región (Eloy, Rogelio, etc.); quienes son malvados, sin sentimientos nobles, que roban -a como de lugar- las tierras que pertenecen a los indios. Siendo capaces de matar a cualquier ser humano que se interponga en sus propósitos.

Así mismo, el encargado del aserradero trata de convencer a los indios para que trabajen con él. Le conviene porque hace que laboren doce horas al día con un sueldo que no llega ni al mínimo.

Es importante distinguir y estar conscientes de que Tarahu

mara ha roto el mito de EL BUEN SALVAJE. El indio ya no es un ser simple que vive en un paraíso, donde todo lo tiene y nada le falta, y sólo con la llegada de un chabochi se destruye su felicidad.

Alcoriza enseña al mundo tarahumara tal cual es. Ellos viven en un lugar aislado y no cuentan con ningún tipo de servicio público. Los indios se valen de su propio cuerpo para poder subsistir.

El indígena continúa sufriendo los abusos de los blancos, pero ya ha dejado de ser el "indito angelizado" que a pesar de que proteste se sigue observando como objeto de curiosidad. En Tarahumara encontramos un contraste muy marcado en el interior del indio. Tiene sentimientos nobles y de malicia. Esto lo vemos, por ejemplo, cuando Corachi lanza furioso el cuerpo de su becerro muerto a los pies de Raúl y Tomás o, cuando acaricia un seno de su mujer al estar amamantando a su bebé.

Corachi es un ser humano común y corriente que reacciona de acuerdo a lo que piensa él como persona y no como se lo indique alguien con el fin de agradar a los espectadores. Los indios son colocados en su ambiente original y sus actuaciones resultan convincentes; incluso, los actores profesionales que utiliza Alcoriza logran formar una homogeneidad con el resto de la población india. Todos parecen rarámuris en verdad. Respecto a esto Jorge Ayala Blanco nos dice: "Alcoriza ha derribado el ídolo de barro que representa al indito bonachón e inofensivo. El indígena del cine mexicano ha dejado de ser impasible, misterioso, reconcentrado y hierático para satisfacer

gustos extranjeros. Su mundo ha perdido la magia. La fuerza de lo cotidiano acaba de destruir cualquier supuesto valor mítico de la raza milenaria. También el respeto a la singularidad de los indígenas que permite conocerlos y sentirlos semejantes".¹

En esta cita Jorge Ayala Blanco nos dice que Tarahumara muestra la realidad del indígena, de tal manera que podemos entenderlo y aceptarlo como hermano de raza. Eso es muy importante, ya que con ello también nos aseguramos de que existe y que no es un mito que nos recuerda un edén, en el cual quisieramos vivir.

Los indios son parte de México y en ellos encontramos nuestras raíces como nación. Debemos amarlos y no despreciarlos como hacen muchos mestizos.

En cuanto al folklore que encontramos en la película tenemos los siguientes aspectos:

- 1.-ALIMENTACION: Según la cinta, los rarámuris se alimentan de venados y maíz. Es cierto que aparece en una de las escenas una mujer arreando cabras y borregos pero no sabemos para qué los utilizan. En un documental de la Comisión Nacional de Derechos Humanos y R.T.C., 1992, se dice que los tarahumaras crían animales sólo para abonar sus cultivos de maíz, calabaza y frijol. No se los comen porque son considerados como algo sagrado.
- 2.-RELIGION: Aparece una carrera competitiva en donde los indios corren grandes distancias siguiendo una pelota. No se conoce el fin. También hay un bautizo donde los nativos se embo-

rrachan por completo con tesgüino. En el mismo documental que mencioné en el punto anterior, los mismos rarámuris explican - que el tesgüino es una bebida alcohólica de maíz fermentado - en la tierra. Se los toman en sus ceremonias o después de efectuar un trabajo comunal. El exceso de tesgüino ha provocado - que muchos de ellos sean acusados, sobre todo, de asesinatos o violaciones, sin poder replicar.

3.-MEDICINA: Las mujeres paren al aire libre sin ayuda de algún médico. En ningún momento se habla de yerbas medicinales o de la existencia de un curandero en la población.

4.-TEQUIO: Los indios ayudan a su compañero Corachi a recoger los elotes de su siembra. Sabemos que los nativos son solidarios entre ellos, con el fin de mejorar su comunidad.

Hay otros elementos de los que Alcoriza nos habla más - abiertamente y que son fáciles de localizar por la misma claridad en que son tratados, algunos son:

1.-VIVIENDA: Los tarahumaras viven en casas de madera y palma. Cuentan con pocos trastes de barro que penden de clavos. Su lecho es de madera y su cobija una piel de animal.

En invierno, se ven forzados a refugiarse en las cuevas que por su configuración rocosa constituyen el lugar más seguro - contra los rigores del extremo frío, que por lo general registra temperaturas bajo cero grados centígrados.

2.-VESTIDO: Alcoriza presenta a los indios con su vestimenta - original. Los hombres usan camisas y un tipo calzón de manta, - huaraches y una cinta en la frente detiene su largo cabello. Las mujeres, sus faldas largas y sus blusas de olanes.

rrachan por completo con tesgüino. En el mismo documental que mencioné en el punto anterior, los mismos rarámuris explican - que el tesgüino es una bebida alcohólica de maíz fermentado - en la tierra. Se los toman en sus ceremonias o después de efectuar un trabajo comunal. El exceso de tesgüino ha provocado - que muchos de ellos sean acusados, sobre todo, de asesinatos o violaciones, sin poder replicar.

3.-MEDICINA: Las mujeres paren al aire libre sin ayuda de algún médico. En ningún momento se habla de yerbas medicinales o de la existencia de un curandero en la población.

4.-TEQUIO: Los indios ayudan a su compañero Corachi a recoger los elotes de su siembra. Sabemos que los nativos son solidarios entre ellos, con el fin de mejorar su comunidad.

Hay otros elementos de los que Alcoriza nos habla más abiertamente y que son fáciles de localizar por la misma claridad en que son tratados, algunos son:

1.-VIVIENDA: Los tarahumaras viven en casas de madera y palma. Cuentan con pocos trastes de barro que penden de clavos. Su lecho es de madera y su cobija una piel de animal.

En invierno, se ven forzados a refugiarse en las cuevas que por su configuración rocosa constituyen el lugar más seguro - contra los rigores del extremoso frío, que por lo general registra temperaturas bajo cero grados centígrados.

2.-VESTIDO: Alcoriza presenta a los indios con su vestimenta original. Los hombres usan camisas y un tipo calzón de manta, huaraches y una cinta en la frente detiene su largo cabello. Las mujeres, sus faldas largas y sus blusas de olanes.

Es importante mencionar que Tarahumara a pesar de mostrar la pobreza del indio, no deja de ser idealizado en el sentido de su aspecto. Es visto como un hombre muy fuerte con un cuerpo no maltratado. En la realidad los rarámuris -nos dice José Alberto Castro al hacer mención de algunas citas del libro: **LA SIERRA TARAHUMARA O LOS DESVELOS DE LA MODERNIDAD EN MEXICO**, del investigador colombiano Juan Cajas Castro, editado en 1992- no son así: "...se cree que los tarahumaras poseen una gran - fortaleza física, pues corren de 40 a 60 kilómetros tras una - pelota de pino en sus ceremonias. Por medio de documentales y postales turísticas se difunde la falsa imagen de unos indios hermosos y rozagantes ataviados con vestimentas coloridas. A todas luces, la realidad es otra, pues cada familia rarámuri - tiene en promedio de diez a doce hijos y de ellos sólo sobreviven tres. Es tan dramático... que en la sierra se da una suerte de selección natural donde los fuertes son los que pueden vivir"².

En una parte del libro se nota -dice José Alberto Castro- "que los rarámuris son hombres de respuestas cortas; hablan - con monosílabos. Difícilmente pronuncian frases largas -hablar más de cinco minutos sería un exceso discursivo- sólo el testigüino logra el efecto de transformarlos en amenos y babeantes parlachines. Ebrios hablan con cierta soltura y hasta se permiten improvisar algunos chistes"³.

Con el texto anterior, nos damos cuenta de que los tarahumaras son de los indígenas que sufren más, debido al lugar tan -

inhóspito en que son obligados a habitar. La misma rudeza del ambiente provoca que no tengan un aspecto agradable, en cuanto a su forma de vestir y la textura de su piel.

3.-EL SEXO Y LAS RELACIONES INTIMAS: Alcoriza señala como verdadero el hecho de que las mujeres se entreguen a los hombres en cualquier parte y momento. A este respecto, Emilio García Riera comenta que el I.N.I opinó que los rarámuris no ofrecen a sus mujeres ni cobran a terceros por el amor que ellas otorgan. En contraste, en un documental de la Comisión de Derechos Humanos -del cual ya mencioné otros aspectos en el presente análisis- un abogado del mismo I.N.I. dice que el acto sexual para ellos es cosa natural, que "hacen el amor" en cualquier parte y que la virginidad "se tiene como no se tiene"; incluso es como un rito donde la mujer siempre se forzará y él la someterá, aunque ambas partes estén de acuerdo.

Quizá la libertad sexual entre los rarámuris se pueda basar en la idea de Engels cuando dice que el hombre (varón) al tener propiedades comienza a preocuparse en procrear hijos -cuya paternidad sea indiscutible; y esta paternidad indiscutible se exige porque los hijos en calidad de herederos, han de entrar un día en posesión de los bienes de su padre. Tomando en cuenta la cuestión anterior, podemos comparar al tarahumara con el hombre "primitivo" en el sentido de que no cuenta con bienes y al no poseer nada, no tiene de que preocuparse en cuanto al hecho de que no sabe donde quedarán sus propiedades.

4.-ECONOMIA: La economía tarahumara se basa principalmente en lo que siembran. Esa es la razón por la que sufren y quieren -

recuperar sus tierras de cultivo de las que fueron arrojados. Los blancos los han obligado a vivir en lugares inapropiados para la agricultura, haciéndoles muy difícil la subsistencia.- Así pues, se ven en la necesidad de trabajar para los mestizos; recibiendo malos tratos y pagos insuficientes.

En conclusión, Tarahumara es una cinta que nos hace conscientes de que el indio es un ser explotado miserablemente por los "civilizados", pero negando totalmente la idea de "el buen salvaje" de Rousseau.

El indígena es un ser humano. Piensa y actúa de acuerdo a su ideología y a la problemática que le rodea.

El tarámuri, así como todos los integrantes de los grupos indios de nuestra nación, es una persona que tiene el mismo valor de un mestizo o un extranjero, simplemente porque es un hombre.

Alcoriza, con Tarahumara, es uno más que protesta ante las injusticias que atañen a los indígenas. En éste caso, nos plantea la problemática real de los tarahumaras y en ningún momento falsea la realidad de dicho pueblo.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

1.-Ayala, Blanco, Jorge, La Aventura del Cine Mexicano, Ediciones Era, S.A., México, 1968. pág. 205.

2.-Periódico:Los Libros Tienen la Palabra, año 4, N° 44, México, D.F.marzo de 1993.Dirección General de Publicaciones.Distribución gratuita.Artículo:LA SIERRA TARAHUMARA, LOS DESVELOS DE - LA MODERNIDAD EN MEXICO,por José Alberto Castro.Pág.9.

3.-Periódico:Los Libros Tienen la Palabra,...Opus cit.Pág.9.

L A C A S T A D I V I N A

Dirigida por Julián Pastor en 1976.

Anécdota: En 1915 el estado de Yucatán intenta independizarse de la República Mexicana, y el ejército carrancista al mando del general Alvarado es enviado a derrocar a los separatistas, dirigidos por el coronel Mendoza.

La armada insurrecta es mantenida por las personas en el poder (hacendados, banqueros, comerciantes, el clero, etc.) y a pesar de contar con dinero no pueden reclutar gente, pues tienen al pueblo en contra: los indígenas se niegan a luchar en favor de los ricos y parece no importarles ser encarcelados o fusilados. Otro problema al que se enfrenta el grupo sublevado en su formación, es la apatía por parte de algunos terratenientes, ya que a pesar de que apoyan el movimiento no aportan suficientes personas prefiriendo quedarse con las más fuertes para la defensa de sus propiedades.

Wilfrido es un hacendado poderoso, hermano de Emilio -principal inversionista en la guerra-. El también manda a su propio hijo a engrosar las filas de los contrarrevolucionarios; así como a veinte peones.

Mientras tanto en Mérida, el coronel Mendoza sigue intentando vanamente forzar a los yucatecos a pelear. Los poderosos al darse cuenta de ésta situación acuden al Consulado de Cuba para alquilar un barco que los traslade a la Habana. Empiezan a enterrar y a esconder en pozos sus riquezas para que los "ca-

rranclanes" no se las quiten. Son espiados por Tulita -maestra de una escuela religiosa para señoritas-; quien le avisa a un oficial.

Emilio al sentir cercana su muerte, le entrega a la espía - (Tulita) unos documentos y le pide se los lleve a su hermano en caso de sucederle algo.

El coronel Mendoza se ve obligado a practicar la leva en - las pocas escuelas de la ciudad ante la rotunda negativa de - los yucatecos mayores.

Simultáneamente, en los dominios de Wilfrido, los mismos indígenas ayudan a las fuerzas del gobierno. Elide, su hija, descubre la verdadera manera de ser de su padre: él disminuye deudas a sus trabajadores siempre y cuando le den la primicia sexual de sus hijas; el supuesto cariño y protección que les prodiga a sus "indios" se transforma en una gran crueldad al verse traicionado en sus intereses, así, por ejemplo, tenemos a Ollaqui, nativo que ayuda a los federales. El patrón al darse cuenta de su traición, lo manda a azotar y posteriormente a que le pongan jugo de limón y sal en las heridas.

El general Alvarado empieza a adelantar posiciones y se acerca cada vez más a la capital infringiendo al ejército peninsular derrota tras derrota, muriendo en acción el hijo de Wilfrido. Tulita rescata el cuerpo de el joven y lo lleva ante su padre. Elide explota y encara a su progenitor y él en castigo la manda a la escuela de Tulita.

Emilio muere y los hacendados se sienten perdidos pues no les confesó el secreto que podía salvarlos.

El coronel Mendoza asalta el "Banco Peninsular" y su dueño se suicida. Tulita cambia su atuendo de beata por uno más atrevido y, abandona a su hermana para reunirse con el oficial al que le cuenta sus pesquisas, y a quien entrega los documentos que le dió Emilio. Al revisarlos descubren que es el acta de independencia de Yucatán y las escrituras de un terreno en Cuba. El cerco se cierra. Wilfrido espera a las huestes del general Alvarado. Golpea a un bastardo suyo; el cual lo mata y huye ante la mirada impasible de la única hija que lo acompaña. Al amanecer llegan las fuerzas carrancistas y encuentran muerto al terrateniente.

Pierden la guerra los separatistas y se marchan a Cuba con la firme convicción de que el general fracasará y llevará a la ruina al estado permitiendo su triunfal retorno. Sin embargo, esto no sucede y el general Alvarado logra muchos cambios en favor del pueblo yucateco.

La cinta de Julián Pastor es un ejemplo más de la filmografía mexicana que trata superficialmente a los indígenas.

En este caso nos relatan un lapso de la historia de Yucatán mostrando varios aspectos representativos de dicha tierra. El autor de La Casta Divina tiene mayor interés en proyectar su idea del como pensaban y actuaban los hacendados, en los primeros años del presente siglo; dejando en un segundo plano la problemática del indio. Así pues, enfatiza la preocupación de los ricos ante el avance del gobierno federal, la forma de evitar ese contacto y su consecuencia.

Para el director de la película, los indígenas resultan personajes de ambientación y por tal razón todo lo relacionado con ellos es presentado someramente. Algunos elementos observados son los siguientes:

1.-EL VESTIDO: Los hombres usan ropa de manta, sombrero de palma y huaraches. Las mujeres utilizan el huipil -bata holgada- y huaraches. No mencionan si ellos mismos elaboran su vestuario ni el material del que es.

2.-LA ECONOMIA: Hay escenas donde los campesinos trabajan para el hacendado sembrando henequén y con la fibra hacen bolsas, lazos, sacos, etc., pero no se sabe que sueldo perciben por su labor.

3.-LA RELIGION: Hay indicios de que los indígenas son católicos por dos pequeñas escenas que vemos: la primera es cuando Wilfrido reúne a los peones para avisarles que tendrán que luchar en contra de las tropas de Carranza y les dice que nada les faltará, que ahí no hay clases sociales y que no se preocupen porque llevarán el apoyo de él y la bendición del cura; la segunda, es cuando Alvarado manda a quemar imágenes católicas porque con ellas los ricos han sometido al trabajador.

4.-LA TIENDA DE RAYA: Después de que se elige a los campesinos que irán a pelear a Mérida, se les deja pedir "gratuitamente" en la tienda de raya el alcohol que deseen. Ya que se han marchado, Wilfrido ordena a uno de sus hombres que anote en las cuentas de los nativos todo lo que han tomado.

5.-EL ALCOHOLISMO Y LA PROSTITUCION: En la cinta aparece una lista de cambios que logró Alvarado; se dice que implantó el -

estado seco y prohibió el juego y la prostitución, pero no da más detalles sobre el asunto.

Con los datos anteriores comprobamos que Julián Pastor no tuvo como propósito mostrar el mundo indígena; por tal razón - enseña someramente sólo algunos aspectos de su vida. Pero esto, creo yo, no le disculpa su error: presenta a los nativos como - personas conformes con su nivel socio-económico y que no les interesa mejorar su situación. Naturalmente eso es falso.

Ahora es preciso aclarar que el henequén se convirtió a lo largo de la primera década del siglo XX en la principal industria y medio económico del pueblo yucateco. Esto no significa que el cultivo de dicho producto se haya extendido en todo el estado, sino que atrajo la mayor cantidad de capitales y mano de obra. Por otro lado los cultivos tradicionales de subsistencia y la ganadería fueron quedando en manos de los terratenientes que contaban con menos recursos financieros.

Para esa época tres cuartos de la población indígena, se dedicaba exclusivamente a la agricultura y de hecho se puede - afirmar que el progreso del henequén se debía a la esclavitud de los mayas: los peones de las haciendas eran víctimas de los bajos salarios, los anticipos y también de castigos corporales que les daban los amos, los administradores y los capataces. - Así pues, los nativos de dicha región sufrieron las penalidades del trabajo forzado en las fincas henequeneras.

Moisés González Navarro en su libro: RAZA Y TIERRA, LA GUERRA DE CASTAS Y EL HENEQUEN, nos da varios ejemplos que demuestran

tran como los mayas recibían malos tratos; entre ellos están los siguientes:

"Pedro Chin, jornalero del ingenio San Antonio, murió a consecuencia de los azotes que le impuso el mayordomo de la hacienda donde trabajaba. Poco después un maya escapado de una hacienda huyó a Mérida donde exhibió las huellas de los latigazos que le propinaba el mayordomo. Y otro sirviente prófugo mostró a los redactores de un periódico metropolitano las cicatrices de los azotes que recibía de sus capataces."¹.

Considero que no está de más mencionar que debido a la explotación del indígena había muchísimos indios rebeldes que no admitían ser tratados como "animales"; por tal razón la mano de obra local no bastaba para satisfacer la demanda de trabajadores. Así mismo, desde los primeros años del siglo XX se registran en Yucatán algunas sublevaciones agrarias. Ya vimos que las condiciones en que vivían eran pésimas; incluso se sabe que los patrones regulaban la existencia de sus trabajadores desde su nacimiento hasta su muerte, al grado de que con frecuencia elegían a su arbitrio las esposas de sus peones. Las deudas continuaban atando a la mayoría de los indios a la hacienda. Estos adeudados recibían en su provecho, maíz y a veces frijol un poco más barato que en la tienda de raya, casa, y en algunas fincas café y pan en las mañanas y la comida al medio día. Las habitaciones de los peones -se dice- eran menos malas que en el resto del país. En cuanto a la escuela, casi ninguna finca las tenía, pese a que desde 1911 se había ordena

do su creación.

Hubo hombres que se preocuparon por liberar al maya del peonaje, entre ellos:

*ELEUTERIO AVILA

Yucateco que en 1914 liberó a los peones del estado, de acuerdo con la bandera constitucionalista de mejoramiento moral, intelectual y material de la clase proletaria. Avila declaró:

- la nulidad de las cartas-cuentas de los sirvientes, quienes quedaban en libertad de permanecer en las fincas en que prestaban sus servicios o cambiar de residencia.
- En lo sucesivo nunca podría exigirse a los jornaleros el pago de los prestamos, que en lo futuro se les hicieren, con su trabajo personal.
- Los delitos de violencia física contra los trabajadores o sus familiares, se castigarían con el doble de las penas señaladas por el código penal, cuando fuesen cometidas por los propietarios, administradores, encargados o empleados subalternos, etc.

Avila, una semana después de dicho decreto de liberación de los peones, desmintió la especie de que el gobierno había dispuesto que los trabajadores deberían abandonar sus labores, porque de lo contrario serían castigados. Otro circular más explícito fue el del 22 de septiembre del año mencionado, donde se previene a los sirvientes que antes de abandonar las fincas deberían avisar a las autoridades sus nuevos domicilios y

que sólo podrían ser otras haciendas o poblados yucatecos, y -
que de ningún modo terrenos carentes de autoridad.

*SALVADOR ALVARADO

Personaje histórico de quien nos habla La Casta Divina. Según palabras de Moisés González Navarro, Venustiano Carranza -
envió a Yucatán al general Alvarado con motivo de la contra--
rrevolución de Abel Ortiz Argumedo, comandante militar del par--
tido de Mérida. Carranza ordenó que sus aviones arrojaran al -
campo enemigo un manifiesto - fechado el 1º de marzo de 1915-
en Campeche, en el que se ofrecía el reparto de tierras, liber--
tad personal y de trabajo.

Este documento tenía dos propósitos: hacer que desertaran -
de las filas de Ortiz Argumedo los peones enrolados por leva,
y que los hacendados yucatecos no temieran su avance. Por su--
puesto que el segundo punto fracasó, ya que el 17 de marzo se
suprimió los azotes y el 24 de abril el trabajo de las sir--
vientes domésticas, indemnizando a las que habían sido viola--
das por los amos o los hijos de éstos. Y también el 29 de abril
de 1915 desconoció todas las tutelas y curatelas, medio del -
que se valían los hacendados para obtener trabajadores bajo -
la amenaza de encerrar a los menores en la escuela Correccio--
nal de Artes y Oficios.

Alvarado, así como menciona Julián Pastor, hizo muchas mejo--
rías en el pueblo yucateco, entre ellas, ordenó que los sirvien--
tes fueran retribuidos con un salario, no en especie. Añadió a
las leyes sociales una campaña antialcohólica. Aunque en la -

cinta no se aclara el punto, es necesario saber que esto se debió a que el alcohol era un escape a la fatiga moral del campesino, particularmente de los que sólo hablaban en lengua maya. También clausuró todos los prostíbulos yucatecos. En otras palabras, Alvarado dejó a Yucatán sin alcohol, sin juego, sin prostíbulos y sin vagos. Pero también sin iglesias católicas (las 7/8 partes fueron clausuradas); incluso se destruyeron imágenes y se persiguió a sacerdotes. El creía firmemente que la religión servía para producir miedo y así someter al supersticioso e ignorante indígena.

Esta breve historia se puede comparar con la que nos relata Pastor, encontrando que dicho autor no detalla con precisión el problema del indígena yucateco, ni el por qué el general Alvarado realizó tantos cambios sociales y económicos en el estado.

Para concluir, observamos que el indígena de La Casta Divina no es representado con veracidad, ya que en esa época vivían con muchas penalidades. No contaban con ningún pedazo de tierra, su vida estaba regida por la autoridad del amo, percibían bajos salarios, maltratos tanto físicos como morales. Sus deudas eran transmitidas de generación en generación; los hombres, mujeres y niños trabajaban en exceso, teniendo como único escape a su cruel situación el alcohol, la prostitución y el juego.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

1.-González, Navarro, Moisés, Raza y Tierra, La Guerra de Castas y el Henequén, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Nueva Serie 10, México, 1970. Página 207.

X O C H I M I L C O

Es una producción del Instituto Nacional Indigenista y de la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos. Dirigida por Eduardo Maldonado, en 1986.

Este largometraje documental nos habla del espíritu de alegría y solidaridad que existe en Xochimilco. Muestra algunas tradiciones y festividades de la misma comunidad; así por ejemplo, a través de la cinta, conocemos el por qué se elige a la flor más bella del ejido, el significado que tiene el día de difuntos o la importancia y honor de las mayordomías al recibir en su hogar al "Niño pa".

Tomando en cuenta los diversos puntos de vista en que se ha tratado al indígena, se puede clasificar a Xochimilco en el que corresponde a la "visión antropológica", ya que está basada en una investigación de la realidad del pueblo xochimilca. Es cierto que Eduardo Maldonado plasma en su cinta lo que desea que veamos; pero todo es veraz y cotidiano entre los nativos del poblado, incluso ellos mismos explican diversos aspectos que realizan en su vida diaria y las dificultades económicas a las que se enfrentan. Maldonado no inventa y/o refleja su visión del nativo de dicho lugar; al contrario lo proyecta tal cual es. Los mismos habitantes del lugar hablan por sí mismos y nos hacen saber varios elementos de sus costumbres que nosotros ignoramos, a pesar de que vivimos muy cerca de su localidad. Así por ejemplo, muchos de los capitalinos ni siquiera imaginamos el cómo realizan sus más de cuatrocientas fiestas

al año.

Considero que no está de más el mencionar que siguen conservando elementos prehipánicos (aunque variados por el mestizaje), como los siguientes:

*La elección de la flor más bella del ejido

En la antigüedad se rendía culto a la diosa de las flores y se escogía a la doncella más hermosa de la región, la que después se sacrificaba en honor a su deidad para propiciar buenas cosechas. Afortunadamente, en nuestros días ya no se realizan sacrificios humanos; pero lo que sí es una pena, es que a través del tiempo se desvirtuó el concepto de belleza que inicialmente se tenía: se buscaba a la joven que representara a la diosa y con ello a la raza xochimilca, los rasgos indios y no los occidentalizados, como ahora se hace.

*La leyenda del Niñopa

Se dice que Tezcatlipoca, el dios sol, no tiene un templo cristiano porque baja a su pueblo y convive con su gente.

Después del impacto con la cultura europea, los indígenas transformaron a su deidad en el Niño Dios, santo cristiano: que así como en el pasado se le atribuyen muchísimos hechos milagrosos; por tal razón, es un gran honor para las mayordomías recibirlo y venerarlo durante un año completo hasta que el obispo lo entrega a otras personas.

También es interesante saber que el Niñopa tiene pertenencias; las cuales son trasladadas al lugar en que habita su

anfitrión. El Niño cada 365 días visita un barrio diferente de los 17 que existen en la localidad.

La misma gente solicita dar alojamiento al dios y con ello se compromete a darle todo lo mejor durante el tiempo que le corresponde. Efectivamente, así lo hacen pues tienen la creencia de que se los duplicará.

*Día de difuntos

Cuando un xochimilca muere se hace una gran reunión como si fuera una "fiesta alegre", y se le reza nueve días hasta que se levanta la cruz.

El 1º y 2 de noviembre se ponen ofrendas con flores, veladoras, comida y objetos personales que les gustaban a sus seres queridos (pulque, mole, arroz, fruta, pan, atole, etc.), además de quemar durante la noche y el día incienso para que -según su creencia- se purifiquen las almas con el humo.

En esas fechas todo el pueblo acude a los panteones con flores, veladoras y cirios para alumbrar el camino de los que vienen del más allá.

Como podemos observar, Xochimilco es un filme de gran importancia porque muestra al pueblo que lleva el mismo nombre como realmente es. Sin mentiras e idealizaciones como en María Candelaria por ejemplo.

Aquí el campesino de la región no es un ser que vive en el edén, al contrario, tiene muchos problemas sobre todo económi--

cos.

Sus canales han sido cubiertos con aguas negras, el líquido ya no es cristalino como antes, y a consecuencia de eso ya no se puede sembrar flores, verduras ni nada. Lo poco que cosechan -los que aun siembran- no les es redituable, puesto que obtienen poco dinero. Los propios nativos están conscientes de que los que se aprovechan de ellos, y del consumidor, son los intermediarios, los revendedores; quienes obtienen muchas ganancias sin meter las manos en la tierra.

Al igual que otros indígenas, los xochimilcas se han visto en la necesidad de trabajar fuera de su comunidad para ayudarse en sus gastos.

Otro punto valioso de la cinta es que rompe con la idea - que se tiene en cuanto a la vestimenta del indio. No visten de manta y huaraches, aquí la ropa que se usa es como la de cualquier mestizo, debido, naturalmente, a la cercanía que tiene el poblado con el D.F. Por supuesto que el mundo del capitalino - ha provocado cambios en otros aspectos, por ejemplo en el lenguaje, en la manera de expresarse y en formas de alimentación.

Por otro lado, el filme tiene folklorismos que no afectan - la trascendencia de Xochimilco: aparecen danzas prehispánicas donde la gente sale arropada como aztecas e indígenas con faldas largas, blusas bordadas, trenzas y huaraches. Claro que no - podían faltar los chinelos, los mariachis y los charros acompañados de sus chinas poblanas.

TEATRO MEXICANO
CON TEMAS
INDIGENAS .

TEATRO MEXICANO
EN
EL SIGLO XX

A finales del siglo XIX y a principios del XX los locales de teatros podían dividirse en dos grupos:

1.- Los teatros de barrio, como el Hidalgo, el Merced Morales y el Angela Peralta, que ofrecían al público drama, comedia, zarzuela. En los que se podía ver -fuera y dentro de escena- todo tipo de sucesos chuscos, debido a que los actores y empresarios no tomaban en serio su profesión. Así nos comenta Luis Reyes de la Maza lo siguiente (ocurrido en 1887):

"En el Hidalgo, una noche que se representaba la pieza en siete actos San Felipe de Jesús, el actor que interpretaba al mártir mexicano, ya clavado en la cruz, sintió que uno de los cables que lo sostenían al madero se rompía y él comenzaba a desplomarse. Sin importarle nada más que su propia seguridad, pidió socorro a gritos y se retorció cómicamente tratando de afianzarse a la cruz. El resto de los cables se rompieron también y el pobre actor se vino abajo entre alaridos de angustia; los comparsas vestidos de japoneses apenas tuvieron tiempo de desviar sus lanzas que apuntaban al supuesto santo, quien en mucho tiempo no pudo olvidar el tremendo golpe recibido. La concurrencia, asustada primero, después celebró con carcajadas y aplausos el lance.

El empresario del teatro Merced Morales se encontraba en -

apuros económicos y no había podido pagar a sus actores desde hacía una semana, por lo que los artistas se declararon en huelga una tarde ya con el público en la sala. La función, que estaba anunciada para las cuatro, dió principio a las seis una vez que el empresario prometió liquidar sus deudas al finalizar el espectáculo. Después del primer acto del drama, los actores se percataron que mientras trabajaban en el escenario el fullero empresario había huido con los pocos fondos recaudados. Los actores tomaron todo el vestuario que pudieron y cada cual se fue donde mejor le convino mientras el público esperaba la continuación de la obra. El director de la orquesta subió al foro a preguntar lo que ocurría, y al enterarse dio orden a los músicos de abandonar el foso e irse a sus casas. Entonces los espectadores, en el colmo de justa indignación, la emprendieron con el teatro al romper los aparatos del alumbrado y las sillas, y otros, más atrevidos, prendieron fuego al telón¹.

2.- Los teatros donde acudía la "gente de sociedad" que podía pagar espectáculos de mayor precio, incluso, con artistas de fama mundial. Por lo general en estos locales (El Gran Teatro Nacional, El Teatro Arbeu, El Teatro Principal), se montaban óperas, dramas o zarzuelas de autores conocidos internacionalmente.

Es importante recordar que en ese entonces casi todas las empresas teatrales se encontraban en manos de empresarios de

origen europeo (españoles, italianos, franceses, alemanes, etc.); y por tal razón a los dramaturgos de nuestro país les costaba mucho trabajo estrenar sus producciones. También sumaban mayoría típles cantantes o actores procedentes del viejo mundo.

Para darnos una idea más clara de la situación en que se encontraban nuestros actores y autores, enlistaremos someramente a las principales personas que se dedicaban a esta labor, mencionando el tipo de obras que les interesaban. Para ello nos basamos en los libros de Luis Reyes de la Maza referentes a la época del porfirismo.

En ese período los empresarios más constantes y conocidos fueron:

DE ESPAÑA

*Leopoldo Burón, actor ibero que se preocupó por dar a conocer en México el teatro clásico, tanto español como inglés. Persona inteligente que aprovechó todas las oportunidades para salir triunfante en sus espectáculos. Así presentaba -cuando sus obras tenían pocos seguidores- comedias de magia, piezas con magníficas decoraciones, etc.

Además de darnos la oportunidad de conocer textos dramáticos de Pedro Calderón de la Barca (*La Vida es Sueño*) y de Shakespeare (*Hamlet, Otelo*), nos "enseña una nueva técnica en la actuación -en 1880- que años antes el actor José Valero había luchado por implantar: nada de ademanes, de gritos y exageraciones, sino naturalidad absoluta. También este actor demuestra al público que el escenario debe ser totalmente ajeno a la sala; que los actores deben hacerse a la idea de que no hay perso--

nas que los observan, sino limitarse a vivir sus personajes - imaginando siempre la famosa "cuarta pared"...Pero la mejor - innovación de don Leopoldo, y con la que ganó mayor número de admiradores, fue suprimir que los actores a los que se les - aplaudía un mutis salieran de inmediato a agradecer los aplausos...el afortunado artista debía esperar a la conclusión del acto para salir y recibir aplausos; y si alguna frase era -- aplaudida en escena, el actor callaba mientras durase la reacción del público, para seguir de inmediato con la acción. De este modo ni los espectadores ni el actor se salen de situación y tanto la obra como los intérpretes pueden alcanzar mayor - buen éxito"²

*José Ortiz y Tapia, quien además de trabajar piezas españolas, monta algunas de autores mexicanos como *El autor de su desdicha* - (1880) de Alfredo Chavero Y *Eugenia* (1880) del periodista y - dramaturgo Alberto G. Bianchi.

*Julio G. Segarra, actor español que gustó por llevar a escena comedias de magia -ya que atraían mayor número de espectado-- res- y obras de escritores nacionales entre ellas: *El mundo de ahora* (1880), *El aviso en el puñal* (1880), ambas de Alfredo Chavero; *Esperanza* (1880) de José Peón Contreras; *La rubia y la morena* (1880) de Juan A. Mateos; *Como hay muchos* (1881) de Javier Santa María; *El ave blanca* (1881), *El ave negra* (1881), también obras de Juan A. Mateos; *El huracán de un beso* (1881) de Chavero; *Idilio de artista* - (1881) de Roberto Capellas Rivas; etc.

*José Cleofas Moreno, "empresario que consagró su vida entera a la zarzuela y no perdonó ardid ni truco publicitario alguno

ni se anduvo jamás con gazmoñerías de ningún género, montando siempre lo más picante del repertorio mundial..."³ Trajo artistas de gran renombre como las hermanas Moriones -Romualda y Genara-, españolas que más tarde fueron empresarias. También, encargó al pintor mexicano Jesús Herrera y Gutierrez las decoraciones de varias de sus piezas. Se casó con la hermosa Romualda y con ello aumentó su fama. Moreno muere en 1890. Entre las zarzuelas que trajo a nuestro país están: *Las dos huérfanas* (1881) con música de Ruperto Chopi; *La venus negra* (1881) con música del compositor mexicano Eduardo Gavira, *El santo del pasiego* (1882) de Luis de Eguilaz y *La sonámbula*, en la que debuta, en 1883, la soprano mexicana Rosa Palacios; quien estudió en Milán y había obtenido algunos triunfos como cantante profesional en Europa.

DE FRANCIA

*Mario Grau, con su compañía de ópera francesa trajo a México en 1881 las piezas: *Madame Favart* de Jacques Offenbach, *La hija del tambor mayor* de Jacques Offenbach, *La camargo* de Lecocq, *Babiole* de Rille, etc, etc.

Este empresario junto con su socio -Abbey- trajeron en 1887 a Adelina Patti, la soprano más famosa del mundo, con la que el pueblo mexicano se alborotó y pagó precios muy altos por oírla cantar. Poco tiempo después Abbey y Gau anunciaron la presentación de otro acontecimiento importante; ahora se trataba de la actriz dramática más célebre, Sarah Bernhardt; quien se presentó en el Teatro Nacional un mes después. *La dama de las camelias* fue la obra que se escogió para su representa

ción.

Tres años después, en 1890, regresó a México Adelina Patti - acompañada del tenor Francesco Tamagno y de la contralto Guerrina Fabri, personajes famosos que entusiasmaron a la "sociedad elegante" del porfirismo. Nuevamente las localidades se agotaron. Las óperas que se presentaron fueron: *Semíramis* de Rossini y *Otelo* de Verdi.

DE MEXICO

***Angela Peralta**, soprano de renombre mundial; quien decide encargarse de una compañía con la que sufrió constantes fracasos. En 1880 representa *Rigoletto* y *Aida* en el Teatro Nacional, óperas que por lo mal cantadas no agradaron al público. En 1883 muere en Mazatlán atacada por fiebre amarilla.

***Virginia Fabregas**, quien organizó su propia compañía y se presentó en noviembre de 1896 en el Teatro Arbeu como empresaria y primera actriz internacional. En 1892 trabajó para Leopoldo Burón y debutó con la obra *Divorciémonos*, que reúne lo dramático con lo cómico. Virginia Fabregas fue, a lo largo de la temporada de Burón, el principal atractivo.

Revisé varias fuentes para determinar la nacionalidad de Segismundo Cervi, sin resultado positivo, pero no por ello resulta menos importante, al contrario, fue un destacado empresario que formó su compañía con un buen número de actores mexicanos y trabajó con obras de nuestra nación; entre ellas tenemos a *Después de la muerte* (1885) de Manuel José Othón. Obra que obtuvo gran éxito y por la cual el público pedía la presencia de su agraciado autor. Así es como Cervi decidió enviar un tele

grama a Othón pidiéndole que viniera a la capital. "Los intelectuales y periodistas, así como un numeroso grupo de aficionados, lo esperaban en la estación. Cuando descendía del tren - el asombrado potosino, una banda de música entonó el Himno Nacional y al terminar se prodigaron al dramaturgo fuertes vivas y aplausos... Lógico es de suponer que Segismundo Cervi, - agradecido a Othón, siguió montando obras mexicanas, aunque ninguna llegó a equipararse siquiera en buen éxito a Después de la muerte"⁴.

Las piezas a las que se refiere Luis Reyes de la Maza Son: *Margarita* (1885) de Julio espínosa, *La mejor venganza* (1885) de Eduardo Noriega, *En el umbral de la dicha* (1885) de José Peón Contreras, etc.

A pesar del anterior enlistado podemos ver claramente que los que tenían mayor oportunidad de mostrar sus montajes eran los empresarios extranjeros; debido a que contaban con el dinero suficiente para sus trabajos, les daban la difusión necesaria y además traían de europa, piezas que anteriormente habían tenido éxito y "divas" de renombre mundial.

A los actores mexicanos, les resultaba difícil integrarse a una "compañía conocida" y ese era el medio más seguro para permanecer en temporadas más o menos fijas. En cuanto a los dramaturgos -también de México- diremos que tenían pocas posibilidades de observar representadas sus piezas. Cuando lo lograban -aunque sea por un día- se consideraba como buena suerte. A este respecto, Luis Reyes de la Maza nos dice que de 1880

a 1899 se representaron en los teatros de la capital aproximadamente mil ciento treinta obras entre dramas, comedias, óperas, operetas y zarzuelas, de las que apenas cien fueron producciones de autores nacionales.

A principios del siglo XX lo que apasionaba al público de la época era el llamado "teatro de revista o zarzuela" que se deriva del "género chico" español; tanto en su construcción dramática como en el estilo de representación teatral.

La gran mayoría de las obras eran copias exactas o adaptaciones de las piezas extranjeras. Los actores escenificaban a los personajes de la política española imitando en todo -su vestuario, sus caracterizaciones, sus gestos y ademanes- a los actores iberos que los habían creado. Este tipo de espectáculo tuvo muchos seguidores, debido a que era una diversión fácil y barata: era muy sencillo construirlas y el espectador quedaba encantado observando mujeres bellas y escenas chuscas. Además había canciones y bailes acompañados de una historia que apenas servía de pretexto a la representación.

Los mexicanos cuando lograban montar alguna de sus obras -intercalaban tímidamente algunas alusiones a funcionarios menores, aún con riesgo de ser encarcelados o simplemente de que fueran censurados sus trabajos. Así por ejemplo, a finales del siglo XIX Eduardo Macedo y Arbeu (1870-1942) en 1890 regocijó al público de la capital con su revista *Manicomio de cuerdos* en la que hace "traviesos comentarios" a las autoridades municipales de la Cd. de México; criticando sus "ideas modernistas". Otro intento de crítica lo encontramos en *La vecindad de la Puri-*

sima, del mismo autor, en la cual se apuntaban quejas a los gobernantes.

Para 1910 la situación que imperaba en el país da pie para que la revista aborde de lleno la relación entre el fenómeno social y su representación en escena. Los periódicos anunciaban los acontecimientos socio-políticos de la época y los autores del "género chico" se apoyaban en ellos para construir sus piezas; en las cuales exponían sus puntos de vista que, generalmente, eran transmitidos por un personaje simbólico que conducía la acción, llevando por norma una actitud escéptica en cuanto a la honestidad, la decisión y resolución de un político.

Es cierto que muchas de las veces las críticas que se hacían en escena fueron superficiales; en el sentido de que los mismos autores eran partidarios de algún gobernante o político nacional o sencillamente se avocaban únicamente a señalar las fallas de la Revolución como consecuencia de su clase pequeño burguesa que ve afectados sus intereses por las perspectivas sociales del movimiento. De hecho sólo así podemos comprender la aparición de obras que perjudican la imagen de personajes nacionales como la talla de Carrillo Puerto con una obra como *La República Bolchevique* o a Lázaro Cardenas con *El máximo comunista*.

La revista como su nombre lo indica pasa revista a los acontecimientos del día contando a manera de "gran chiste" la situación del país. Algunos ejemplos de temas con sus respectivas revistas son las siguientes (todas del período obregonis-

ta -de 1920 a 1924- época que se caracteriza por la gran cantidad de revistas políticas que se estrenaron casi a diario):

a)Relación México-Estados Unidos.-*No vayas a Dallas de Guz* -
Aguila y *Don Adolfo en New York* de Guz Aguila.

b)Plutarco Elías Calles candidato a la presidencia.- *El candidato en gira* de Humberto Galindo y *Payasos nacionales* de Guz -
Aguila.

c)Elecciones.-*La señora presidenta* de J. H. Montes de Oca, *El problema presidencial* de Juan de Moral y *El futuro gabinete* de Guillermo Ross y Juan de Moral.

El auge del "género chico" o "teatro de revista" disminuye en México desde 1940, año en que termina el gobierno de Lázaro Cardenas (1934-1940), quien alcanzó a consolidar algunos de los logros revolucionarios. Su política abiertamente revolucionaria orilla a los autores a enfrentarse con el público asistente, en el sentido que mientras para los escritores, por ejemplo, las huelgas resultaban un atentado hacia la iniciativa privada y el "bienestar social y el orden"; para el espectador (que en su mayoría eran asalariados), la huelga implicaba una manera de protegerse y alcanzar mejores posibilidades económicas-sociales. El punto de partida es la caótica situación del trabajo en México, es la época en que los trabajadores están comenzando a adquirir fuerza a través de los sindicatos, pero la situación de los autores no tiende a simpatizar con el nuevo movimiento; por tal razón, el impacto cómico y popular se ve disminuido por la falta de afinidad con el espectador. Conse--

cuencia de lo anterior, la mayoría de los revisteros repite -
viejos temas o recurre a la nostalgia de la vida social de -
los primeros años del siglo. Poco tiempo después, los espectácu -
los comenzaron a basar su éxito en alguna "estrella" de la -
canción o del baile y el tema político fue desplazado por el
sexual.

Paralelamente al teatro del "género chico", aparece otro -
que, para diferenciarlo del anterior, llamaremos "género gran- -
de". El segundo se preocupa por mostrar lo característico de -
la nación. La Revolución Mexicana provocó que los mexicanos to -
maran conciencia de las costumbres y la problemática del país.
Es entonces cuando se exploran "Un lenguaje y una psicología
característicos; esto es el arraigo de un nacionalismo"⁵.

Con la cita anterior de ninguna forma se quiere decir que
antes los escritores mexicanos no se preocuparon por la situa -
ción de la nación. Claro que había autores ilustres que habla -
ban de temas políticos, sólo que utilizaban como portavoz de -
sus ideas la novela, la poesía, el artículo periodístico, el en -
sayo, la conferencia, etc. y casi nunca la escena.

Dramaturgos prestigiados del siglo XIX son: Manuel Eduardo
de Gorostiza, Ignacio Rodríguez Galván, Fernando Calderón y Jo -
sé Peón Contreras.

¿A qué se debía que los escritores no elegían el teatro co -
mo medio de difusión? En primera, sabemos que los teatros esta -
ban principalmente en manos de extranjeros y que lo que --
atraía al público era la revista. En segundo plano, el oficio -
del dramaturgo no era valorado y se le tenía poca considera--

ción ya que se les ligaba al mundo alborotado y poco respetable de los "cómicos". Afortunadamente, el tema nacional logró atraer la simpatía del público: *En la hacienda* de Federico Carlos Kegel, se hace referencia a las injusticias de los hacendados contra sus peones. Dicha obra plantea elementos veraces que vivía nuestro pueblo en esa época. Es decir, se emplea el realismo y se ha dejado atrás el mundo fantástico del romanticismo que le precede.

Así también, Federico Gamboa tiene el propósito de llevar a la escena mexicana personajes y conflictos de la realidad que lo circunda. Otro ejemplo más es Ricardo Flores Magón, quien se encuentra dentro de las tendencias sociales, revolucionarias, con *Verdugos y víctimas* y *Tierra y libertad*.

Se dice que en la segunda década del presente siglo, la actriz argentina Camila Quiroga, realizó en México una temporada con obras de autores sudamericanos -entre ellos Florencio Sánchez, uruguayo- y que con ello logró estimular a los escritores y autores nacionales.

Así pues, en 1923 la Unión de Autores Dramáticos, fundada entonces, y después los Amigos del Teatro Mexicano organizaron pláticas sobre el teatro y lecturas de obras, hechas o traducidas por mexicanos. Ahí se conocieron obras de Ibsen y Pirandello. De esas reuniones surgió "El Grupo de los Siete Autores", integrado por José Joaquín Gamboa, Noriega Hope, Díez Barroso, Parada León, y los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García, que escribieron en colaboración sus comedias. Alberto G. Tinoco, -Secretario de la Sociedad de Autores, ayudó al grupo para pre-

parar una temporada de teatro mexicano. El repertorio se formó con obras escritas por los mismos integrantes del equipo y se dió oportunidad a otros dramaturgos, algunos ya conocidos como Jiménez Rueda, Medis Bolio Y María Luisa Ocampo.

La temporada de teatro mexicano se dió desde julio de 1925 hasta enero de 1926. Se estrenaron muchas obras y se dieron a conocer un buen número de autores nacionales, e incluso, hubo - algunas piezas que permanecieron en cartel varios meses. Hecho importante ya que en ese entonces -primeras décadas del siglo XX- sólo estrenaban alguna vez textos dramáticos mexicanos, en funciones de beneficio, y en representación única. Esa temporada de teatro continuó anualmente y se descubrieron nuevos valores como Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno. Además dieron a conocer dramaturgos europeos y americanos. "El Grupo de los Siete Autores" habló de varios de ellos (Cocteau, Pirandello, O'Neill, Wilde, etc.) en un manifiesto, antes de traducir - algunas de sus obras y presentarlas en temporadas posteriores.

El manifiesto, fechado con el año de 1926, decía lo siguiente: "Los espectáculos teatrales agonizan entre nosotros porque no están a la altura que exigiría el decoro del público."

Se describía allí la situación de aquéllos y se hablaba de los espectadores que preferían permanecer en su casa, "en vez de asistir a una representación mediocre, en un teatro mal acondicionado".

"Esta situación -agregaba el manifiesto- prevalece aquí, - desde hace varios años: son escasas las compañías extranjeras que nos visitan. En México sólo se conoce el teatro europeo an

terior a la guerra, y aun de éste son totalmente ignorados muchos autores de fama mundial".

...En el se decía que para mejorar los espectáculos teatrales, había que sacarlos de su estancamiento; archivar el repertorio de drama y comedia "ridículo e insulso"; expulsar a los mercaderes: los "cómicos estultos", los llamados "directores artísticos" y los empresarios que elegían "las obras más imbéciles". Se invitaba al público a que dejara de asistir a los teatros donde no se tomaba en cuenta su cultura... "6.

"El Grupo de los Siete Autores" fue muy importante ya que logró estimular a los autores y demás gente allegada al teatro a tomar conciencia de lo propio desde un enfoque realista. Ese teatro es mexicano porque plantea personajes nacionales enfrentados ante problemas del país. Desafortunadamente, las funciones que efectuó el equipo, fueron para el mismo público, se usaron los recursos, métodos y efectos que las compañías españolas utilizaban. Sólo disponían de los viejos locales, incómodos y malolientes, de los actores y de los escenógrafos sujetos al predominio del decadente teatro español, que se aferraba a los muros de papel, al apuntador y a "el primer actor"; el cual jugaba el papel de director para su lucimiento personal. Esas fueron las circunstancias que entorpecieron el magnífico trabajo que llevaba "El Grupo de los Siete Autores".

Más tarde, en 1928 surge el "Teatro Ulises" (integrado por Xavier Villaurrutia, Novo, Owen, Gorostiza y Antonieta Rivas Mercado); que además de preocuparse por la temática nacionalista,

tuvo un concepto distinto de lo que es el teatro. Para sus creadores "es el pequeño teatro experimental a donde se representaban obras nuevas por nuevos actores no profesionales"⁷.

El "Teatro Ulises" proponía trabajar obras no conocidas, escenografía que diera un ambiente real, al igual que una interpretación creíble.

Ellos también tradujeron textos dramáticos extranjeros.

Celestino Gorostiza y Xavier Villaurrutia se encargaron de ensayar la "nueva técnica de dirección"; aquélla que considera la pieza teatral como un todo y donde cada personaje tenga el lugar que merece; sin pretender el "lucimiento de alguna estrella".

Este grupo desaparece muy pronto pero no queda en el olvido, ya que Julio Bracho recibe su herencia. A Bracho le preocuparon principalmente los problemas de dirección y para ello, después de "Escolares del Teatro" (1931), organizó diversos grupos, moldeando nuevos actores. Introdujo la enseñanza teatral y posteriormente fundó el "Teatro de la Universidad" en 1936.

En 1932 aparece el "Teatro de Ahora" fundado por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro. El equipo pretendió que la escena fuera un vehículo para mostrar la historia. En este caso se trata de los problemas y personajes de la Revolución, con una tendencia social y política. El "Teatro de Ahora" no planteó problemas de técnica ni de estética teatral. Para él lo fundamental fue que la temática mostrara la realidad social mexicana. Mariano Azuela también fue partidario de ese punto de vis-

ta, y al igual que los autores ya mencionados, dedica sus obras a los campesinos, a esos hombres que luchan por su libertad y sus tierras.

En ese mismo año Celestino Gorostiza fundó el "Teatro - Orientación". Gorostiza, en sus temporadas trabajó con obras de dramaturgos extranjeros y nacionales. Se preocupó por la actuación convincente "y elevó el papel del director, le otorgó autoridad necesaria para someter las partes a la unidad, al movimiento, al ritmo, a la natural fluidez progresiva de la obra; convocó a un nuevo público, que trató de hacerlo suyo y de conservarlo por derecho de conquista; persiguió restituir a la puesta en escena su condición de equilibrio real, objetivo, sintético, y a la dirección, la escenografía, la actuación, su importancia como proyecciones que conspiran al juego misterioso de relaciones e interdependencias, cada una con su carga de verdades"⁸.

Vemos pues que para Gorostiza el teatro debe ser creíble y todos los elementos que forman una puesta en escena son complementarios. Todos deben crear un mundo coherente y concreto.

Hay dos autores que nacieron en el Orientación: Xavier Villaurrutia y Celestino Gorostiza. Ambos comenzaron su trabajo de escritores con la traducción de obras de buenos autores extranjeros; los cuales les permitieron entender la tarea de la composición dramática.

Desafortunadamente con el auge cinematográfico, mucha gente importante en el teatro decidió dedicarse al cine y otros tantos prefirieron los "teatros comerciales". Es entonces cuando

el "Teatro Orientación" comenzó a decaer. "La mayoría ha callado, ante el empuje de las nuevas promociones de dramaturgos - iconoclastas, o bien, víctimas del desajuste de experiencias ante empresarios, actores y público, sometidos al aislamiento, al desaliento, a la soledad, a la desorientación o en el mejor de los casos, sacrificados al automatismo y a los resabios de las compañías comerciales"⁹.

Sin embargo, gente preocupada por el teatro continuó trabajando y en 1943 se creó el "Teatro de México"; integrado por Concepción Sada, María Luisa Ocampo, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza y, como escenógrafos, Julio Castellanos y Julio Prieto. Esta nueva empresa recopiló y mostró, en tres temporadas, obras de dramaturgos ya reconocidos tanto nacionales como extranjeros. Entre ellos existen algunas escritoras mexicanas: Catalina D'Erzell, María Luisa Ocampo, Amalia Castillo Ledón, Julia Guzmán, Concepción Sada, Magdalena Mondragón, Luisa Josefina Hernández y María Luisa Algarra.

Surgen otros grupos entre los más importantes tenemos los siguientes: "El Proa Grupo" (1942) encabezado por José de J. Aceves; quien trabajaba en el Teatro del Caracol (inagurado en 1949); el "Teatro Pan-Americano"; y el "Moderno", que dirigió Fernando Wagner, José Attolini y Neftalí Beltrán.

Del "Proa Grupo" aparecieron importantes escritores como Luis G. Basurto (*Voz como sangre*, 1942), Edmundo Báez (*Ausentes*, 1942 y *El rencor de la tierra*, 1943), Wilberto Cantón (*Cuando zarpe el barco*, 1946), José Attolini (*Vertedero*, 1943, y *Kupra*, 1944), Clemente Soto Alvarez (*La vida de Pérez*, 1946), Luis Spota (*Ellos pueden*

esperar, 1947), y el mismo director del grupo compuso una pieza titulada *Primer sueño*, 1943; su primera y última obra.

El "Proa Grupo" se preocupó por la mejoría del teatro nacional; tanto en la calidad de escritos como en los montajes. Tuvo la conciencia y capacidad de laboratorio y para sus propósitos contó con un local definitivo: Teatro del Caracol.

Curiosamente Rodolfo Usigli, el más consistente y profesional, no surge de ningún grupo. Estrenó su primer trabajo en 1937, y a partir de entonces siguió la línea del realismo. Educado en Ibsen, Shaw y O'Neill, crea un teatro nacional; el cual sintetiza la realidad mexicana.

Para 1947 encontramos que la mayoría de los autores se preocupan por el nacionalismo. Es cierto que las obras de dichos escritores se diferencian por su calidad, su estilo, sus tendencias, pero tienen en común el tema: mostrar el mundo mexicano tal cual es de una forma accesible al público de la nación. En este período participan: Agustín Lazo con *La huella*, 1947 -pieza que se desarrolla en una hacienda mexicana durante los comienzos de la Revolución-; José Revueltas con *El cuadrante de la soledad*, 1950; Salvador Novo con *La culta dama*, 1951 -sátira de la alta sociedad de México-; Rafael Solana con *Las islas de oro*, 1952; Ignacio Retes (quien funda en 1946 el grupo experimental "La Linterna Mágica") debuta en 1953 con *El aria de la locura*; Federico Schroeder Inclán con *Hidalgo, Hoy invita la güera*, *Luces de carburo*, *Espaldas mojadas cruzan el Bravo*, *El duelo*, *La última noche con Laura*, *Una mujer para los sábados*, y *El deseo llega al anochecer*.

Es importante tomar en cuenta que los dramaturgos que corresponden a este lapso de tiempo (y a épocas más recientes), se han preparado en la Facultad de Filosofía y Letras, así tenemos, entre otros, a Luisa Josefina Hernández, quien se dió a conocer en 1951 con *Aguardiente de caña*, en 1953 estrenó *Los sordomudos* y en 1954 *Botica modelo*; Jorge Ibarquengoitia, con *Clotilde en su casa* o *El adulterio exquisito*, 1955; Héctor Mendoza con *Las cosas simples*, 1953; Sergio Magaña con *Los signos del zodiaco*, 1951 y *Moctezuma II*, 1953; Carlos Prieto con *Atentado al pudor*, 1952 *A medio camino*, 1954; Rafael Bernal con *Antonia*, *El idolo* y *La paz contigo*; Y Emilio Carballido, escritor que ha elaborado no pocas piezas: *La hebra de oro*, 1956, y en colaboración con Sergio Magaña escribió *El viaje de Nocesuada*, 1953; etc.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

- 1.-Reyes de la Maza Luis, El Teatro en México Durante el Porfiriismo (1880-1887), Tomo I, Imprenta Universitaria, México, 1964, págs. 54-55.
- 2.-Reyes de la Maza Luis, ...Opus cit. págs. 12-13.
- 3.-Reyes de la Maza Luis, ...Opus cit. pág. 19.
- 4.-Reyes de la Maza Luis, ...Opus cit. págs. 40-41.
- 5.-Cantón Wilberto, Teatro de la Revolución Mexicana, Editorial Aguilar, México, 1982. Introducción.
- 6.-Monterde Francisco, Teatro Mexicano Siglo XX, Tomo I, F.C.E, México, 1956, págs. XXV-XXVI.
- 7.-Magaña Esquivel Antonio, Teatro Mexicano Siglo XX, Tomo II, F.C.E. México, 1986, pág. IX.
- 8.-Magaña Esquivel Antonio, ...Opus cit. pág. XV.
- 9.-Magaña Esquivel Antonio, ...Opus cit. pág. XVII.

TEXTOS DRAMATICOS

C O N T E M A S

I N D I G E N A S

LA VENGANZA DE LA GLEBA
DE
FEDERICO GAMBOA

Escrita en 1904.

La obra está dividida en tres actos. La historia se desarrolla en una hacienda de México, propiedad de la familia Pedreguera.

Primer Acto:

Se sitúa en el patio de la hacienda; lugar desde donde se puede ver la troje llena de granos, la tienda, el portal de una casa habitación, una fuente y la capilla.

Es el atardecer y los peones regresan de su jornada de trabajo bajo de sol a sol, cargando al hombro sus instrumentos de labranza. Son hombres muy humildes y muy agotados por tanto trabajo. Se dirigen a la capilla.

Marcos es un indígena que arrea animales en el campo y al igual que los "siervos de la gleba" labora muchas horas al día. Loreto, su esposa, va a buscarlo y lo encuentra borracho. Hace días que pide copas en la tienda de raya. Está preocupado porque después de 18 años regresará el niño Javier -hijo de los patrones-, quien sedujo a Loreto y le dejó una criatura (Damián). Marcos amaba desde que era soltera a Loreto y al enterarse de su embarazo decide tomarla como compañera y reconocer a Damián como hijo suyo. Ellos también tienen un pequeño, pero muere a los tres años de edad.

Marcos, atormentado, bebe alcohol para tratar de olvidar el

rencor que siente hacia Javier. Se prepara una bienvenida a los patronos.

Segundo Acto:

La acción sucede en la sala de la hacienda, bien amueblada. Es de día. Aparece don Andrés Pedreguera revisando unos papeles de su escritorio y don Francisco -el administrador- a su lado. Don Andrés pregunta a su trabajador que quién es su nieto, Damián o Lucio. Don Francisco le dice que Lucio murió y por lo tanto, el hijo de Javier es el que vive. El amo, abliga a don Francisco de que convenza, a como de lugar, a Loreto y a Marcos para que digan que Damián es de la sangre de ambos.

Llega Blanca -hija de Javier y Beatriz- con Damián. Ella desea montar a caballo y su abuelo, complaciendo a su amada nieta, ordena que Damián la lleve. Queda solo don Andrés con Lupe, su mujer. La mujer exige a su marido que le diga la verdad sobre su nieto. Ese es el propósito por el que vino. Entonces, don Andrés manda a traer a don Francisco para que diga a su cónyuge lo convenido. Tienen una larga entrevista pero Lupe vuelve a quedar en duda. Mientras tanto, don Andrés va en busca de la pareja indígena. Ellos hablan con su ama, pero la situación no se aclara. Regresa asustado Damián y les dice que Blanca cayó del caballo.

Tercer Acto:

La acción vuelve a desarrollarse en el patio de la hacienda. Ocho meses después del acto primero. Es otoño y de día. La cosecha ya pasó. Don Francisco va apuntando las cifras que de la puerta de la troje va gritando un mayordomo conforme pesa

los costales de grano que los peones se llevan, a cuestras, rumbo a los carros que los han de conducir hasta el ferrocarril.

Don Francisco tiene una plática con Joaquín -dependiente - del despacho- sobre la situación de sus amos: don Andrés ha quedado paralítico de todo un lado de su cuerpo y Lupe se encuentra muy afligida. Joaquín con malevolencia comenta a don Francisco que entre Blanca y Damián hay mucha confianza, que cada día va creciendo y puede que cometan alguna barbaridad. Don Pancho sorprendido duda de lo que dice su compañero y defiende a los jóvenes. El mayordomo termina de pesar los sacos de maíz y don Francisco y Joaquín se van a vigilar el embarque del producto. Aparecen Blanca y Damián platicando sobre su noviazgo. El muchacho teme que su amada le sea negada como esposa; pero ella le dice que su abuelito los ayudará en todo. Regresan Joaquín y Francisco. El último comenta a Lupe que Loreto le ha prometido revelarles el secreto en la víspera en que ellos (los patronos) se vayan a México. Blanca queda sola con don Andrés y le confiesa que ama a Damián. Al abuelo le da un ataque y se desploma en los brazos de sus parientes no sin antes gritar que Blanca quiere a su hermano; derrumbando así las ilusiones de la muchacha. En esos momentos reciben un telegrama de Javier donde anuncia que ha triunfado con su caballo y que vendrá un día después.

En La Venganza de la Gleba la visión occidental aparece ejemplificada con los personajes que han vivido en la ciudad.

*Don Andrés Pedreguera, dueño de la hacienda y de los in-

dios que trabajan en ella, desprecia a los nativos y los considera como objetos que no piensan ni sienten. Niega rotundamente ser igual a Marcos o a cualquier peón. "Ni física ni moralmente se parecen", según sus propias palabras.

Don Andrés no puede aceptar que Damián sea nieto suyo porque es hijo de una india. Es racista y se preocupa por lo que dirán sus amistades de la "alta sociedad" si se enteraran de que su sangre se ha mezclado con una supuesta raza inferior.

*Joaquín, originario de la capital; lugar donde no terminó sus estudios. En la hacienda es el dependiente del despacho. Tiene una actitud parecida a la del amo frente a los indígenas; incluso se ofende si le hablan con confianza. Él considera que los campesinos "son animales que no entienden ni a tiros". Piensa que los nativos no pueden pedir más de lo que tienen porque no merecen mayor cosa: "...¿Qué más quieren?... Trabajan, y se les paga su trabajo, una vez al año, vienen misiones a bautizar y confirmar chiquillos, a confesar empecatados, a casar novios; cada domingo y cada día de fiesta, viene un cura a decirles su misa, a predicarles lo que pueden entender; se les da casa, es decir, lugar donde duerman y vivan bajo de techo; para los muchachos acaban de abrir una escuela...¿qué más pueden pedir?..."

Vemos pues que Joaquín tiene una ideología europea y no toma en cuenta que él se encuentra en la misma situación que los indios frente a don Andrés, puesto que es un trabajador más.

En cuanto a la visión que se obtiene de los indígenas, en--

contramos algunos aspectos expuestos someramente.

En La Venganza de la Gleba, Marcos es el único indígena que está descontento con el amo -hijo- pero no porque lo maltrate, lo explote y tenga una vida miserable sino porque abusó de la mujer que ama. El en ningún momento intenta cambiar su posición social, parecería que se encuentra conforme. Lo que le molesta es que no pudo ser el primer y único querer de Loreto. Naturalmente el odio, el desprecio, que siente hacia Javier no tiene razón de ser; en primera, porque Loreto -después su esposa- se enamoró del hijo del hacendado y no había nada que ligara la vida de ella con la de él. De esa manera Marcos no puede pensar que la indígena lo traicionara, ni que el rico abusara de su mujer porque no lo era.

Los elementos mencionados superficialmente son:

- 1.-LA VIVIENDA: Sólo se menciona que viven en un jacal, pero no lo describe el autor.
- 2.-LA ALIMENTACION: Seguramente el maíz es el producto que consumen; pues es lo que siembran.
- 3.-EL VESTIDO: Es ropa humilde, muy sencilla y de campo. Marcos es un vaquero y usa pantalón de cuero, viejo y sucio por el trabajo, zapatos amarillos, sombrero de palma usado. Loreto tiene rebozo, enaguas, se peina trenzas y usa arracadas de plata. En cuanto a los personajes que trabajan la tierra, no se sabe como cubren su cuerpo.
- 4.-LA ECONOMIA: Los indios trabajan muchas horas al día en el campo, ya sea sembrando o cuidando animales. Se les paga por su labor pero no se menciona si es con dinero o con productos; -

puesto que existe una tienda. Seguramente el autor se refiere a la "tienda de raya", ya que Marcos pide a Fructuoso -encargado del negocio- alcohol y se lo van apuntando en vales. En el texto no se aclara bien el punto, pero esas notas de cuentas, en la vida real iban endeudando más y más a los indígenas, hasta quedar vendidos por generaciones, y lo que debía el padre - el hijo lo tenía que pagar o, en todo caso, algún familiar del deudor.

5.-LA RELIGION: Los peones, después de sus extensas horas de labor, en lugar de irse a sus casas a descansar y reponer sus energías para el trabajo del siguiente día, acuden a la capilla con el propósito de encontrar consolación a sus penas a través de la palabra de Dios. En la obra no se especifica la verdadera razón de la existencia de las pequeñas iglesias o altares católicos; pero nosotros sabemos que era un medio de represión. Era el lugar donde los trabajadores podían "aceptar" de alguna manera su posición socio-económica, debido a que el sacerdote -partidario de la clase alta- los sermoneaba y les decía que entre más sufrieran más cerca del Señor estarían y que en la otra vida (después de la muerte) serían muy dichosos.

6.-LA EDUCACION: A través de los diálogos de Marcos y Loreto, vemos que entre los indígenas se considera a la mujer como la hembra que tiene a los hijos; a los cuales debe criar. Así mismo debe preparar los alimentos para sus niños y su marido; éste último al que obedecerá en todo. En pocas palabras, la mujer sólo debe dedicarse al hogar. Por el contrario, el hombre es el

señor de la casa, la mayor autoridad, el que trabaja y sustenta a la familia.

7.-EL MESTIZAJE: En el momento en que Javier abusa de Loreto - se mezclan sus sangres y nace Damián.

Con los puntos anteriores podemos darnos cuenta de que a Federico Gamboa no le interesó mostrar la situación real de los indígenas-peones de una hacienda de principios de siglo. - Más bien, su propósito es narrar el conflicto amoroso de una pareja separada por el parentesco, más que por la pobreza y la riqueza. Esto último juega un segundo plano, ya que si ese hubiese sido el problema de Blanca y Damián, la joven podría haber convencido a sus parientes para que se efectuara la boda.

Considero que Federico Gamboa toma en cuenta -consciente o inconscientemente- algo que va a suceder pocos años después: La Revolución Mexicana. Lucha que propone la igualdad entre los hombres. El mismo autor lo dice en boca de doña Guadalupe, en una escena con don Andrés: "...el sol, ...y el aire...no hacen diferencia entre los amos y los siervos, a unos y otros - los tratan lo mismo, al punto que un señor aristócrata e instruido como tú se ciega con la belleza del cuadro (Damián y Blanca sobre el caballo) y sólo atina a aplaudirlo, a envidiarlo, y no le ocurre censurar a la naturaleza, ni llamarla socialista, ni reírse de ella porque su obra infinita y eterna no tiene tiempo para ocuparse en las gradaciones en que nos ocupamos nosotros, por pequeños, por vanidosos, por imperfectos..."

La anterior cita nos da a entender que todo ser humano es igual, aunque su color y posición económica sean diferentes.

P A N U C O 1 3 7

D E

M A U R I C I O M A G D A L E N O

Escrita en 1931.

Obra dividida en tres tiempos.

Primer Tiempo:

La acción se desarrolla en el terreno de Rómulo Galván, en San Juan de la Vaca, en la ribera del Pánuco. Después de la Revolución Mexicana. Rómulo es un campesino que defiende su propiedad; ya está viejo y vive con su esposa (Candelaria), su hija (Raquel) y su yerno (Damián). La familia Galván se entera de que su rancho es rico en "oro negro" y por tal razón, la "Pánuco River Oil Company" desea adquirir a como de lugar dicho terreno. Don Casimiro Zamora, jefe de la región, visita a Rómulo y trata de convencerlo para que venda, diciéndole que con ello ayudará al país; puesto que la compañía extranjera beneficiará a México con la "civilización". El indígena se niega rotundamente; él ama el lugar, ahí creció, ha vivido con su familia y, así mismo, desea ver nacer allí a su nieto. Por otro lado, Raquel, joven casada con Damián, es deseada por "el perro"-jefe de "las guardias blancas"-. No hace mucho tiempo que "el perro" ha salido de la cárcel (pagando una condena por ladrón) e inmediatamente después es propuesto por don Casimiro para que dirija la tropa que defiende intereses extranjeros, no importando que asesine y abuse de la gente del pueblo.

Al final de este primer acto, llega Mister James Allen, pri-

cipal autoridad de la "Pánuco River Oil Company", al rancho de los Galván con la idea de que los indígenas no se negaran a venderle su propiedad. Tampoco él logra hacerlos cambiar de parecer y enfurecido ordena al ingeniero White que comience a trabajar.

Segundo Tiempo:

El terreno de Rómulo ha cambiado. Ahora se encuentran grandes tubos de hierro y una grúa. Es de noche. Rómulo y Candalaria preparan su equipaje porque han decidido marcharse al darse cuenta de que no podrán vivir en paz en ese lugar. Sólo esperan el regreso de Raquel y Damián. Durante ese tiempo de zozobra los indígenas comentan que no quieren irse de su tierra, donde tantos recuerdos tienen. Rómulo le dice a su esposa que le gustaría hacer como los del rancho de "El Camalote": comunidad de indios que al saber que su territorio iba a ser convertido en un pozo petrolero se quemaron junto con sus pertenencias. Llega Raquel con sus padres y está muy preocupada por la tardanza de su marido. Mientras tanto, Teófilo (compadre de Rómulo) va en busca de Damián y se entera de que el muchacho ha sido asesinado. El compadre va a avisar del suceso, pero unos campesinos se le adelantan con la noticia y cuando llega, los Galván ya saben que "el perro" mató al joven. "El perro" llega con sus "guardias blancas" y golpean a los nativos y llevan a Raquel al campamento del líder para que la haga suya.

Tercer Tiempo:

La casa de Rómulo ha desaparecido por completo, en su lugar aparecen postes telegráficos y telefónicos.

El terreno produce muchísimo petróleo y de un momento a otro celebraran el éxito del pozo 137. Hay muchas personas importantes que han ayudado a la creación del pozo petrolero y van a recibir una "gratificación" por sus servicios. Llega Mister James Allen y todo es alegría y emoción. En pleno brindis aparece Rómulo -todo sucio con aire entre locura y razón- dispuesto a dinamitar todo; pero resulta que la dinamita que lleva consigo está vacía. Se dan cuenta y Mister James lo manda a enterrar vivo.

A través de la trama podemos darnos cuenta de que Mauricio Magdaleno se preocupó por la problemática del indígena. En Pánuco 137 nos habla de unos indios que luchan por conservar su tierra; ya que de ella obtienen su alimento. El autor de la obra, por medio de los diálogos de los personajes nos hace conocer verdaderamente la forma de pensar del pueblo indígena y de los explotadores.

Es verdad que muestra someramente algunos elementos que caracterizan a los aborígenes, pero considero que se debe a que lo importante es dejar en claro la situación de los nativos ante la fuerza de los medios materiales con los que cuentan los "civilizados". En cuanto a esos puntos mostrados superficialmente tenemos los siguientes:

1.-LA VIVIENDA: Se dice que viven en una casa humilde, ruda y en el fondo una cerca de piedras. Hay en el patio frondosos plátanos de buena altura. La anterior descripción corresponde al exterior, pero del interior no sabemos que utensilios usan,

ni de qué material están hechos.

2.-EL VESTIDO:Rómulo y Teófilo visten pantalón de dril (tela fuerte de hilo o de algodón crudos),camisa y sombrero de palma.De las mujeres no se menciona su ropaje.

3.-LA ECONOMIA:En el primer tiempo hay una réplica de Rómulo donde dice que don Casimiro ha dejado de "exprimirlos con las cosechas" porque el petróleo le deja más.Con éste diálogo-que hay entre Teófilo,Candelaria y Rómulo- deducimos que su economía se basa en lo que siembran.No se aclara el punto pero tal vez Rómulo se refiera a que don Casimiro les compraba a muy - bajo precio sus productos o que,simplemente porque es el jefe de la región,les pedía un porcentaje de la cosecha.

4.-LA SUPERSTICION:También en el primer tiempo,Candelaria dice desolada:¿Qué habremos hecho para que haya llegado esa gente hasta acá? (los gringos). Considero que con la expresión - anterior,la indígena piensa que la llegada de los extranjeros es un castigo divino porque hicieron algo que molestó a Dios. Esta forma de pensar es una herencia de los indígenas prehispánicos que habitaban en México antes de la llegada de los conquistadores.Desde ese entonces se cree que las deidades proporcionan todo lo que de bienes (materiales o no) tiene este mundo;y por tal razón se les debe rendir culto para que esa - benevolencia siga persistiendo.En caso contrario,la deidad (o deidades) enfurecida (s) castigará (n) con enfermedades, - sequías o/y la muerte a los transgresores.

Así pues,los indígenas son vistos por Mauricio Magdaleno - como seres humildes,nobles, indefensos y dispuestos a luchar -

por sus pertenencias.

Por otro lado, el autor de Pánuco 137 hace visible en algunos personajes la visión occidental, sobre todo en la actitud de los gringos y de supuestas autoridades de la región. Así tenemos los que siguen: Mister James Allen; quien llega con el propósito de explotar las tierras y sacar todo el petróleo posible; eso significa mucho dinero y por ello ofrece a los indígenas el pago de sus terrenos, casa en Tampico con luz eléctrica y baño. Naturalmente, después sabemos que sus palabras se quedan en promesas. Para él los nativos son seres que se pueden manejar fácilmente por el dinero y cuando Rómulo le niega la venta de su propiedad se sorprende y molesto ordena a sus hombres que comiencen a trabajar sin tomar en cuenta las protestas del campesino. De igual manera piensa el ingeniero White; a quien también le beneficiará la explotación de San Juan de la Vaca. En cuanto a los mexicanos que se alían a los extranjeros podemos decir que son a los que Mauricio Magdaleno los presenta como gente traidora a su patria; debido a que matan y abusan en diversas formas de las personas de su mismo pueblo sólo por obtener dinero, además de que consideran que los gringos son "hombres superiores", "modelos de la raza", "seres que traen el progreso y la civilización". Entre ellos están "el perro", don Casimiro y el juez de letras. Ellos se venden por obtener beneficio propio, no para su país como lo afirman. Al final no les dan todo lo ofrecido pero con ello se conforman.

Donde se nota más claramente la visión occidental es en el tercer tiempo cuando llegan Helen y Francis -gringas traídas por Allen-; quienes preguntan por "el perro", ya que lo consideran como prototipo del mexicano: el salvaje valiente que mata con lanza y posee las hembras que desea.

En conclusión, Mauricio Magdaleno con Pánuco 137 nos plantea situaciones reales del pueblo mexicano:

***Explotación de la nación por extranjeros.**-En este caso los abusos son dirigidos contra la población más desprotegida del país: las comunidades de aborígenes. En un principio les quitan sus tierras y después los someten. A algunos les dan trabajo pero siempre reprimiéndolos y malpagándoles.

***La traición del mexicano hacia su mismo pueblo.**-Ya vimos que hay personajes que se la pasan alabando a los "güeros" por "civilizados" y creen que uniéndose a sus intereses podrán ser -o son- superiores a los de su propia comunidad.

***El dinero como dios que mueve todo el mundo.**-El autor de la obra pone en evidencia que los extranjeros tienen el capital y la tecnología necesaria para explotar nuevos recursos y con ello se enriquecen; sirviéndose de las mismas personas del pueblo a las que deslumbran con promesas y migajas de las exorbitantes ganancias que obtienen.

SAN MIGUEL DE LAS ESPINAS
DE
JUAN BUSTILLO ORO

Escrita en 1933.

Pieza teatral que consta de tres actos; los cuales se podrían tomar por separado, ya que cada uno de ellos tiene un título diferente y sus propios personajes.

Primer Acto: "El Constructor".-

Los campesinos de San Miguel (Clodomiro, María, Secundino, Cleofas, Guadalupe, etc.) se encuentran en problemas porque el amo de la hacienda (Duvivier) ha regresado y desea "civilizar" su propiedad. Su principal interés es construir una presa con el fin de que el terreno deje de ser seco y cubierto de órganos, nopales y cactus. También, introdujo el tren y el teléfono, instrumentos que, según sus propias palabras, son para beneficio del campesinado.

Para llevar a cabo sus propósitos, Duvivier les quita sus cosechas a los indígenas, quienes se oponen a la actitud del patrón. Duvivier trata de convencerlos diciéndoles que nada les faltará porque recibirán vales para cambiarlos en la tienda de raya.

Por otro lado, el Chale -indígena de San Antonio que antes les compraba a los de San Miguel el maíz a muy bajo precio- al ver afectados sus intereses, incita a sus antiguos vendedores para que no se dejen robar por el amo e incluso les consigue armas y parque para defenderse. Así pues, cuando Duvivier -

embarca el producto, los indios descarrilan el tren y matan al dueño del rancho, a Schmidt (ingeniero francés que le ayudaba) y a los demás que le obedecían.

Segundo Acto: "Rifles".-

La acción se desarrolla en el mismo lugar en que está situado el primer acto, sólo que ahora ya ha pasado el tiempo.

María, viuda de Clodomiro, ya es una mujer vieja, de cabello gris. Su hijo (Secundino) ha crecido y se ha casado con una nativa del lugar llamada Inés. Aunque el tiempo ha transcurrido sigue el mismo conflicto de la presa. Los campesinos ya son dueños de la tierra pero no pueden hacerla producir por falta de agua. Además hay problemas entre los de San Antonio y los de San Miguel; ya que ambos grupos pelean las margenes del río porque esos son los únicos terrenos propicios para sembrar.

Se sabe que con la Revolución los indígenas lograron que el gobierno de la ciudad les diera material, dinero y maquina para construir la presa, pero el Chale se apoderó de dichos elementos y con ellos mejoró su tierra y se convirtió en un hombre rico.

Al enterarse del conflicto que existe entre los dos poblados, los ingenieros que los representan (el ing. Arias de San Miguel y el ing. Brito de San Antonio) deciden unir a las dos regiones para que ya no peleen con el fin de persuadirlos para que dejen las armas y así tenerlos en sus manos. Estas autoridades junto con el diputado Angeles y el ingeniero Sánchez Coy quieren construir la presa para su beneficio. Los indios al darse cuenta de las intenciones de los "poderosos" se unen

y enfurecidos los toman prisioneros y los ahorcan; pero también son colgados muchos campesinos, entre ellos Secundino, por unos oficiales.

Tercer Acto: "La Presa Bravo".-

En este acto tiene mucha importancia el personaje de Rico, ingeniero que ha llevado a su cargo la construcción de la presa; la cual ya está casi terminada. El pueblo confía en él y todo va muy bien hasta la llegada del general Pascual Bravo y su gente. El general Bravo tenía interés en ayudar a Rico, pero las elecciones para presidente, en la ciudad, cambiaron sus intenciones. Bravo llega al pueblo con el pretexto de ver las obras y de festejar su cumpleaños; pero en realidad viene huyendo de sus enemigos. Espera noticias de sus aliados que se encuentran en la capital; quienes al final de cuentas lo traicionan. Con la llegada del general Prieto son asesinados todos los hombres y no sólo los relacionados en el complot para derrocar al actual Gobernador de la República Mexicana, además perecen el ingeniero Rico y el joven Landívar; personajes ajenos totalmente a la conspiración.

Al leer la trama de San Miguel de las Espinas podemos ver que cada acto podría analizarse como si fuera una pieza por separado, ya que tratan distintas situaciones, pero siempre enfocadas a un problema indígena; hecho que liga los tres tiempos dramáticos.

En este caso nos ocuparemos de la obra completa para mos-

trar la importancia que engloba. Como principio es necesario - tomar en cuenta que Bustillo Oro refleja a través de San Miguel de las Espinas la realidad del indio mexicano. Entre los aspectos que muestra tenemos:

1.-EL VESTIDO: Es ropa humilde de campo. Usan camisa y pantalón de manta o pantalón de montar y guayabera, en el caso de los hombres. Las mujeres visten sus faldas o vestidos largos.

2.-LA VIVIENDA: Habitan en jacales de adobe con techo de paja y como principales utensilios cuentan con metates y jarros de barro.

3.-LA EDUCACION: Bustillo Oro hace evidente las diferencias - que existen entre el hombre y la mujer indígena. Tanto en el primer acto como en el segundo, vemos que el varón se dedica a las labores rudas como son el trabajar en el campo y el arreglar los asuntos familiares y de la comunidad. En cuanto a las mujeres, diremos que no tienen voz ni voto en los problemas - que le rodean, ya que esa es labor del varón. Lo que a ella le corresponde es cuidar a los niños, respetar al marido y dedicarse a los quehaceres del hogar.

4.-LA ECONOMIA: Los nativos se dedican a sembrar la tierra, ya que es su principal fuente de trabajo. En el primer tiempo, el autor nos habla de que los aborígenes -antes de la llegada - del amo- venden su maíz al Chale a muy bajo precio y la venta ja es que les paga en efectivo. En cambio Duvivier, intenta dar les por el producto vales para que los cambien en la "tienda de raya"; los cuales les perjudicarían más. Así también, en el mismo acto, encontramos que María es criada del patrón y posi-

blemente de esa manera obtiene casa y alimento.

5.-LA RELIGION: Considero que tanto el coro de hombres como el coro de mujeres ejemplifican la superstición de los indígenas. Ellos se lamentan de que su tierra sea árida y que sólo de vez en cuando se pueda cosechar alimento de ella. Para los nativos, el desboque del río, la destrucción de jacales y la muerte de indígenas significan una ofrenda a Dios: el río mata a muchos hombres, mujeres y niños a cambio de dejar húmedas -por un tiempo- las tierras para poder sembrar.

Para concluir, es preciso dejar en claro que Bustillo Oro se preocupó por darnos una visión real del mundo indígena. Para él lo importante fue mostrar la forma de pensar y actuar del indio de nuestra nación. Así pues, en San Miguel de las Espinas hallamos un ejemplo del como actúan los indígenas ante el problema agrario y el abuso de las autoridades. Es cierto que los indios aparecen como personas supersticiosas, desconfiadas, sumisas y humildes, pero en ningún momento son cobardes cuando se les afecta directamente y es así como Bustillo Oro destruye a través del propio pueblo a los amos o "poderosos" de la región; quienes siempre se creen "superiores" en todos los sentidos. Estos últimos pecan de soberbia, son crueles, racistas y viven creyendo que en sus manos está el cambio del país y del mundo.

MI HIJO EL MEXICANO
DE
JUAN BUSTILLO ORO

Escrita en 1953.

La obra se sitúa poco después de la Revolución Mexicana.

Los tiempos primero y segundo pasan en la costa del Golfo de México, a la altura de Veracruz. El tercero se desarrolla en la costa de Cantábrico, en España.

Primer Tiempo:

Don Iñigo Peláez es un español que vino a América en busca de fortuna para regresar a su patria convertido en un hombre rico y respetado. Llega viudo con una niña (Rosario), pero en sus correrías ha tenido un hijo (Juan) con una indígena (Lupe) a la que rechaza y desprecia por su origen. También nos enteramos de que el rancho donde vive ha sido obtenido por medios dudosos y que Rosalío Solís (campesino de la hacienda) está dispuesto a quitarle la propiedad; ya que anteriormente pertenecía a los indígenas. Don Iñigo se encuentra muy preocupado porque su compadre dejará el gobierno del estado y ya no tendrá su protección; así mismo teme por su hija Rosario, joven codiciada por Rosalío.

Segundo Tiempo:

Don Iñigo ha decidido regresar, junto con su familia (Lupe, Juan y Rosario), a su tierra natal. Su compadre le manda una carta donde le avisa que ha dejado el estado y que ahora se encuentra en Puebla. Iñigo, desesperado, ordena a Lupe que prepara

re el equipaje y sólo esperan el regreso de Juan para embarcarse. Juan va en busca de armas para darselas a los campesinos de su padre para que defiendan su rancho. Llega mal herido y son sorprendidos por el líder de los rebeldes (Rosalío); - quien manda a sus hombres que lleven presos a sus opositores. Rosario decide saciar los apetitos sexuales de Rosalío para - salvar a su padre y hermano. Juan, al ser liberado, trata de salvar la honra de su hermana, pero fracasa en su intento al ser muerto por Rosalío.

Los peones fieles matan a Rosalío y Rosario queda embarazada.

Tercer Tiempo:

Don Iñigo regresa a España con su hija y Lupe creyendo que en dicho lugar encontrarán la tranquilidad y felicidad, pero no es así. Los tres desean volver a México; lugar donde tienen tantos recuerdos y que les ha robado el corazón.

Bustillo Oro, con Mi Hijo el Mexicano, nos plantea el conflicto de un hombre europeo que, movido por su ideología, rechaza a una indígena mexicana y a su propio hijo, creyéndolos inferiores a él. Después de luchar contra sus ideas se da cuenta de que en verdad amaba a su hijo. Iñigo en todo momento reprimía el cariño sincero que sentía por Juan y, al morir éste último, se atormenta al pensar que la causa de su muerte la provocó él, su propio padre. El extranjero rechaza el llamado de la sangre al ser empujado por la creencia de que "lo americano es atrasado e incivilizado"; así, durante los primeros tiem-

pos su actitud hacia Lupe es agresiva. Para él la indígena es una sirvienta que debe atenderlo como lo que es: el amo y señor. Ella no tiene voz ni voto en las decisiones "de pareja" - si así puede llamarsele al hecho de que la mujer viva con el padre de su hijo como una esclava- y sólo tiene el derecho de educar y cuidar a Juan; aunque viva con Rosario, su hijastra.

Juan, por otra parte, es el mestizo que lucha por ser aceptado como a un igual. Para él la actitud de Iñigo es ajena, no puede entender el por qué el "hombre blanco" lo desprecia. Juan odia a su progenitor porque en lugar de sembrar amor ha sembrado rencor en su corazón.

Considero que Bustillo Oro hace arrepentir a don Iñigo con el fin de mostrar que ninguna raza es mejor que otra y que eso lo sabe, más que nadie, el alma del ser humano.

En lo referente a la visión del indígena, encontramos aspectos veraces que, creo yo, son muy importantes. Así tenemos el segundo problema que se plantea en el texto: Don Iñigo ha despojado - junto con su compadre; quien representa la autoridad de su tierra a los verdaderos dueños, indígenas pobres que se ven forzados a obedecer al extranjero. Bustillo Oro vuelve a actuar en favor del mexicano y hace que el pueblo recupere su propiedad, obligando, al mismo tiempo, la huida del usurpador. Este punto, aunque no sea el conflicto principal que trató el autor, es un reflejo de lo que han sufrido la mayoría de nuestras comunidades indígenas; las cuales siempre luchan por recuperar la tierra que antes les sirviera para su sustento y vi-

vienda.

En conclusión, Bustillo Oro vuelve a exponer la situación - del indígena ante el "hombre civilizado", extranjero o no: el - indio es el ser humilde, maltratado física y moralmente; pero - dispuesto a enfrentarse contra sus agresores. En éste caso vemos, por ejemplo, a Juan - quien es mestizo y por lo tanto lleva sangre indígena - que defiende a su madre hasta del hombre que le dio la vida; de igual manera, los campesinos - representados por Rosalío Solís - toman la iniciativa de luchar contra el - "gachupín" para recuperar su propiedad.

M O C T E Z U M A I I
D E
S E R G I O M A G A Ñ A

Escrita en 1953.

La obra está compuesta por un prólogo y tres actos.

Primer Acto:

Teizalco, esposa de Moctezuma, atiende la educación de sus -
hijos, Tecuixpo y Axayácatl. La mujer del Emperador habla con -
el Ministro y Supremo Sacerdote sobre la situación del pueblo
mexica, difícil en sus aspectos socio-políticos, debido a los -
problemas de los "Señores" de otras comunidades. Aunado a lo -
anterior, el pueblo tenochca teme por su futuro ya que ha reci-
bido augurios que amenazan su bienestar. Llega un mensajero -
que trae noticias de la masacre en Cholula por Hernán Cortés
y sus soldados. Posteriormente, Ixtlixóchitl -príncipe de Tezco-
co- discute con su hermano Cacama sobre la posible usurpación
del gobierno de su territorio. Cuitláhuac interrumpe la discu-
sión cuando llega acompañado de los "Señores" de Coyoacán y -
Culhuacan dispuestos a comunicar la derrota de sus guerreros.
A todo esto, el Ministro contesta que los augurios ya habían -
anunciado las desgracias que caeran en la comunidad mexica. -
Llega Moctezuma y decide no hacerles caso a los presentes; los
cuales piden sangre para sus dioses. El Gran Sacerdote presio-
na a Moctezuma exigiéndole cumpla sus deberes religiosos sa-
crificando a los prisioneros ante el altar de Huitzilopochtli.

Teizalco también le pide a su esposo que sea fuerte y realice lo que su pueblo le pide.

Segundo Acto:

Inicia con la presencia de Tettlepanquetzal -Rey de Tacuba y joven enamorado de Tecuixpo- y su amada. Cantan y danzan hasta la llegada de Cuauhtémoc (guerrero que también quiere a la hija de Moctezuma); quien critica al Tlatoani de Tenochtitlán porque no cumple con sus obligaciones. Moctezuma regresa del templo donde se negará a realizar su penitencia y el Sumo Sacerdote lo increpa tratando de renovar su devoción. Llega un embajador maya (Chan) ante Moctezuma y ambos intercambian magníficos regalos. Chan avisa al Tlatoani que hay pueblos que se han rebelado a su poder sumándose a los españoles. Moctezuma le dice que los tenochcas se han aliado con los "Señores" de Coyoacán, Culhuacan, Iztapalapa y Tezcoco, entre otros, para defenderse de Cortés y sus aliados. La llegada de Ixtlixóchitl interrumpe la charla al pedirle a Moctezuma que le de el reinado de Tezcoco. Recibe una negativa y enfurecido amenaza con buscar "alianza con los pueblos más poderosos". Moctezuma decide hacer una asamblea para emboscar a Cortés y manda a reunir a los gobernadores de los pueblos tributarios.

Tercer Acto:

La situación es peligrosa. La nobleza intriga. Se gestan traiciones y llega el pánico. Cuauhtémoc trata de unir a los guerreros en torno a Moctezuma; pero ninguno quiere seguir recibiendo ordenes de él. Sólo el Señor de Tacuba lo acompaña. Ambos son los únicos guerreros fieles a Moctezuma. Los traido-

res pretenden que Cuauhtémoc se alie a ellos y al ver que no acepta le echan en cara las críticas que él hacía sobre el Emperador. Llega Moctezuma con el Supremo Sacerdote y se entera de que la mayor parte de su gente lo ha abandonado. Le dicen que se resigne, que no podrá hacer nada contra el dios que ha venido. Para convencerlo del poder del supuesto Quetzalcóatl le muestran varias pruebas, entre ellas un espejo donde se ve la imagen de la muerte, un crucifijo y una mujer mixteca atacada de viruela. Aterrado, Moctezuma intenta suicidarse para evadirse de su destino. El Señor de Tacuba le sorprende en su desesperación y se postra suplicándole le de muerte para acallar lo que sus ojos han visto. Moctezuma lo despide pero el joven guerrero le ruega acepte su lealtad. La ciudad está perdida. Moctezuma aleja del pueblo a su familia y ordena al Supremo Sacerdote lo corone. Así, con todos sus arreos reales, manda a llamar a los traidores para obligarlos a pactar con "los dioses blancos": Moctezuma al darse cuenta de que no podrá hacer nada contra los extranjeros y traidores, decide recibir a Cortés; significando esto la derrota de Tenochtitlán.

Sergio Magaña con Moctezuma II nos muestra al pueblo de Tenochtitlán como comunidad de seres humanos y no como muchas de las veces nos los pintan en películas, libros y otros medios de información. No son "seres divinos" que vivían en el edén sin tener dificultades entre ellos, donde no había clases sociales y todos vivían en paz; puesto que se conformaban con su destino y no pedían cambiarlo.

En Moctezuma II encontramos características veraces del tiempo de los indígenas prehispánicos -y de los actuales pueblos de aborígenes-;entre ellos los siguientes:

***División de clases sociales.-**

En la sociedad mexicana había una división de clases muy marcada. La mayor autoridad era el Tlatoani, supremo gobernante que era asesorado por un Consejo de Grandes Señores y guerreros. En este caso es el Sumo Sacerdote quien aconseja y guía a Moctezuma. Le hace ver sus "errores" y le indica lo que causará con sus desplantes. Aquí es preciso aclarar que el sacerdote de Magaña tiene una actitud completamente conservadora que contrasta con la manera de pensar de Moctezuma. El Tlatoani tiene una cultura más adelantada, ya que no cree necesario seguir derramando más sangre, no acepta los sacrificios, la fuerza bruta y, sobre todo, rechaza las supersticiones que durante siglos rigieron la vida de los antiguos mexicanos. Este último punto es el pecado más grave que los dioses le harán pagar con creces. Así pues, el Sumo Sacerdote al representar la voz de sus antepasados, considera como transgresor a Moctezuma por que éste ya no continúa con la tradición de su pueblo y esa falta es lo que provoca su condena.

Continuando con los estratos sociales, tenemos en la siguiente escala a los guerreros. Representados por los Señores de Culhuacan, Xochimilco, Coyoacán y Tlatelolco; personajes que juegan un papel muy importante en la obra, ya que son ellos los que traicionan a Moctezuma y provocan -a la vez- el triunfo de los extranjeros.

El último grado le corresponde a los esclavos; quienes sirven al Tlatoani, a su familia y a las demás personas privilegiadas (militares, sacerdotes). En Moctezuma II vemos que una esclava cuida al niño del Emperador y hace labores del hogar; otro le pone sus sandalias, le lava sus manos, etc. Todos ellos se presentan descalzos, por respeto, al Gran Señor.

***Educación.-**

En el texto dramático de Magaña encontramos claramente las actividades que corresponden a cada sexo. La mujer se dedica a las actividades del hogar como lo muestra Teizalco. Ella explica a su hija el cómo debe comportarse y se preocupa por su futuro; puesto que ha empezado a interesarle -como mujer- al sexo opuesto. En cambio, los jóvenes son entrenados para la guerra en la Tepuchcalli; donde además les enseñan las más importantes normas de conducta religiosa y pública.

***Religión y supersticiones.-**

Sergio Magaña nos da una serie de situaciones que ejemplifican lo supersticioso que eran los mexicas. En varias ocasiones hemos visto que los tenochcas pensaron que Cortés era Quetzalcóatl, dios maya que prometió volver. Así pues, la visita del extranjero significa que un mal va a suceder; aunado a esto hay augurios que aumentan el temor del pueblo de Moctezuma como son: el que el Tlatoani no quiera sacrificar a los prisioneros, el águila muerta, el espejo con la imagen de la muerte y la mujer infectada de viruela. Con respecto a ésta enfermedad, sabemos que, junto con el sarampión, era desconocida en el México antiguo y ambas provocaron innumerables muertes entre los

autóctonos del lugar.

Los aztecas fueron un pueblo sumamente religioso; el cual creía que todo lo existente -palpable o no- lo habían creado sus dioses. Por tal razón, daban ofrendas y sacrificios a sus deidades para recibir favores materiales y espirituales. El principal era Huitzilopochtli (dios de la guerra y el sol); a quien lo alimentaban con sangre humana para que, según la leyenda, pudiera hacer su recorrido diario y vencer a las fuerzas de la noche y la muerte. Ellos consideraban que, nos dice Alfonso Caso, "si el Sol no venciera en esta lucha diaria, si alguna vez fuera débil y no pudiera resistir la acometida de sus innumerables enemigos, los poderes nocturnos se apoderarían del mundo; estrellas y planetas bajarían a la tierra y, como en la trágica noche del fin de siglo, cuando el sol desaparecería, los astros nocturnos se convertirían en fieras espantables que devorarían a los hombres, y así se acabaría el mundo cuando fuera derrotado el Sol... Cada prisionero que el azteca toma y sacrifica al Sol, es una estrella que ha sido capturada. Su corazón debe ser ofrecido al águila divina, para alimentarlo y ayudarlo a seguir en el combate"¹.

Con la anterior cita podemos entender el por qué el sacerdote increpa a Moctezuma e intenta por todos los medios devolverle su devoción. El sabe que no sólo el Tlatoani será castigado sino toda la comunidad. Una cultura llena de esplendor, lujo y grandeza será derrumbada.

Los aspectos anteriormente tratados son presentados por Magaña de una forma sencilla y clara; de tal suerte, que nos

hace entender la importancia que tenían para los mexicas. Pero considero que ese no fue el principal motivo por el que el autor escribió la obra. Todo aquello sirvió de fondo para darnos un tema trascendental que ha sucedido y ha pasado en todas las comunidades existentes: La ambición del hombre por conseguir beneficio propio no importando que por ello traicione a sus hermanos de raza y/o a su patria.

Magaña nos dió de manera magistral, su visión de la historia de nuestros antepasados para ejemplificar éste problema que ha vivido el pueblo mexicano, con el propósito, en mi opinión, de que hagamos conciencia y no lo repitamos más. Es cierto que las comunidades prehispánicas no tenían el concepto de Patria o Nación como lo entendemos hoy en día (para ellos la Patria eran sólo sus pequeños reinos a los que defendían del opresor, el tirano rico que los explotaba y del que añoraban liberarse), pero el autor nos plantea que si esos pueblos indígenas hubiesen entendido que los extranjeros eran hombres, y no dioses que venían a gobernarlos -igual o peor que los aztecas-, hubiesen podido oponerse con relativo éxito a los españoles.

En resumidas cuentas, Cortés se aprovecha de las supersticiones, de sus armas de fuego, de sus animales adiestrados para la guerra y, sobre todo, de la discordia y desunión de los diversos "Señoríos prehispánicos".

Es evidente, que resultaba imposible que los "pueblos tributarios" se unieran a quien los había oprimido anteriormente y contra el que tenían resentimientos. Esa misma situa-

ción la remarca Sergio Magaña con Moctezuma II donde refleja la grandeza y el esplendor de el pueblo mexicana y su decadencia al arribo de los españoles: "El cielo azul, de tantos siglos, puro y alto, se empaña ante la llegada de los "conquistadores"-en el más estricto sentido de la palabra: porque adquieren a fuerza de armas y ganan, sagazmente, la voluntad de varios"².

Moctezuma, personaje de la obra, es un hombre inteligente, refinado, sensible y a la vez rebelde y transgresor porque -como ya vimos con anterioridad- no desea derramar más sangre, no quiere sacrificar a los prisioneros, ha cambiado a sus servidores-campesinos por hijos de nobles, no por soberbia sino para humillar a la nobleza. Y, además, niega la veracidad de los presagios. Para él todo lo que indican los oráculos son simples supersticiones. Este cambio de "costumbres e ideas", aunadas al rencor que los pueblos conquistados le tenían, provoca su derrota y el fin del pueblo mexicana. Los Señores de comunidades subordinadas se alían a Cortés porque ven en él un medio de liberación, una oportunidad de doblegar a Moctezuma, pensando, seguramente, que después de destruir a su opresor se separarían del español de igual manera. Saben que el hombre blanco es superior porque trae armas poderosas y ha derrotado a grandes guerreros. En contraste a lo anterior, vemos que el personaje de Cuauhtémoc va dando poco a poco la idea de lo que es la Patria: lucha por su tierra, se identifica con ella y le dedica su vida entera. Así, lo vemos criticando a Moctezuma (como hombre y no como Emperador) porque no cumple con sus deberes;

pero también, al sentir que Tenochtitlan está en peligro, decide apoyar a Moctezuma para que el Tlatoani conserve su poder y con ello la tranquilidad de todos los mexicas.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

1.-León Portilla Miguel, De Teotihuacán a los Aztecas, U.N.A.M. México, 1983. Apartado: EL AGUILA Y EL NOPAL, de Alfonso Caso.--
Página 234.

2.-Magaña Sergio, Moctezuma II, Editores Unidos Mexicanos, México, 1985. Prólogo: SERGIO MAGAÑA O LA OTRA HISTORIA, por Dionicio Morales. Página 23.

LA MALINCHE O LA LEÑA ESTA VERDE
DE
CELESTINO GOROSTIZA

Escrita en 1958.

La obra se desarrolla en México entre 1519 y 1521.

Acto Primero:

Hernán Cortés llega a Cempoala, región mexicana que toma en nombre del rey Carlos V y a la que bautiza como La Villa Rica de la Vera Cruz. Después de celebrar una misa, Cortés desea hablar con los indígenas del lugar y para ello pide a la Malinche que traduzca sus palabras. Esta mujer es originaria de Coatzacoalcos y es vendida como esclava en distintas ocasiones; por tal razón ha tenido la necesidad de aprender varias lenguas. Cortés hace creer a los nativos que viven en el pecado ya que -según él- adoran ídolos que pertenecen al demonio. Los extranjeros se aprovechan de que los cempoaltecas los ven como "dioses" y comienzan a cambiarles el oro por "chucherías". Llegan unos embajadores aztecas para darle algunos presentes a Cortés como prueba de amistad y con el fin de que los "hombres blancos" no lleguen al palacio de Moctezuma. Los europeos, al ver que existe mucho oro en la ciudad mexicana, deciden arribar a Tenochtitlán para satisfacer su codicia. Por otro lado, la Malinche al considerar a Cortés como "ser divino" le promete fidelidad y apoyo en sus propósitos. Así pues, le da aviso de que algo ocurre entre sus hombres: sólo Puertocarretero y Alvarado le son fieles y los demás intentan abandonarlo

en su empresa. Para solucionar el problema, el europeo manda a redactar un documento donde se le reconoce como Capitán General y Justicia Mayor. Todos los soldados traidores se ven obligados a aceptar porque de lo contrario serán castigados con la horca. También ordena que dismantelen sus navíos para que nadie huya.

Acto Segundo:

Cortés llega a Cholula con sus hombres, la Malinche y unos guerreros tlaxcaltecas. Son recibidos por tamemes (esclavos) porque el cacique está enfermo y los sacerdotes hacen sacrificios. La mujer indígena indignada por esa falta de respeto ordena a los esclavos que digan a los representantes del lugar que Cortés no aceptará quedarse en ningún lado que ellos mismos no le ofrezcan. La Malinche pone en aviso al español de que los cholulenses se preparan para la guerra. "El hombre blanco" rápidamente aconseja a sus soldados para el ataque. Tiempo después llega Otomitl (Tlatoani de Cholula) quien ofrece su respeto a los extranjeros y les promete que serán recibidos como merecen, siempre y cuando alejen a los tlaxcaltecas que han venido con ellos. Cortés le contesta -por medio de la Malinche- que lo perdonen ya que él no sabía que eran sus enemigos, que los hará regresar. Naturalmente, sólo intenta que Otomitl se confíe al creer que al quedar solos los españoles será más fácil destruirlos. Coscateotzin (esposa del Tlatoani de Cholula) habla con la Malinche al pensar que la joven está al lado de Cortés por obligación -fue comprada como esclava- y le propone que ayude a los mexicas diciéndoles cómo destruir

los cañones y caballos de los europeos a cambio de su libertad: la ayudará a escapar y la casará con su hijo, heredero del trono. La Malinche le hace creer que está de acuerdo y se entera de que le preparan una emboscada a su amado. El como castigo decide hacer una matanza. Cuauhtémoc, así como en el primer acto, vuelve a visitar a la Malinche para reprimirla por su proceder. Ella como respuesta, le dice que en sus manos no está la salvación de Tenochtitlán, que los dioses ya han predicho su fin. En ese mismo diálogo nos enteramos de que la indígena espera un bebé de Cortés.

Acto Tercero:

Ahora la acción sucede en la residencia de Cortés, en Coyoacán. La acción comienza con la Malinche arrullando a su criatura. Posteriormente llega Cuauhtémoc (Emperador de los aztecas) para pedirle a Cortés la devolución de las mujeres que los soldados se robaron. Cortés acepta y pide a Alvarado que acompañe al Tlatoani. Queda Cortés con la Malinche y hablan de su futuro. La indígena increpa al "blanco" porque no sabe que lugar ocupará ella ahora con la visita de la legítima esposa del ibero. El se quedará con doña Catalina y ofrece a la nativa, como solución, el reinado de Coatzacoalcos o de la región que desease, así como el apoyo para casarse con el hombre que quisiese. Momentos después aparece doña Catalina, quien piensa que la Malinche es una más de la servidumbre. La indígena lleva a descansar a la extranjera para evitar que se entere de la relación que tiene con su marido. Cortés se entera de que ha llegado -para gobernar- don Cristobal de Tapia, junto con

el licenciado Luis Ponce de León, quien habrá de enjuiciarlo. - Por otro lado, sus hombres lo acusan de haber causado muchos delitos de sangre y robar el magnífico tesoro de Moctezuma. -- Cortés, temiendo por su vida, acepta que sus soldados torturen a Cuauhtémoc. Doña Catalina muere y Cortés trata de culpar a la Malinche. La pareja se da cuenta que su papel en la vida ha terminado. El será castigado por desobedecer a sus superiores y por sacrificar a mucha gente inocente, y ella por entregar a sus hermanos de raza. Sólo abrigan la esperanza de ser comprendidos y perdonados por la nueva raza que viene, la mestiza.

En La Malinche o la Leña está verde Celestino Gorostiza - nos muestra varios sucesos de la conquista en México y de la situación de Cortés ante su soberano, el rey Carlos V, y los - hombres que lo acompañan.

Durante los tres actos que componen la pieza dramática, podemos abstraer distintos elementos de los que nos hablan los libros de historia; claro está que es a través de la visión - del dramaturgo. Así por ejemplo se propone una interpretación de la relación Malinche-Cortés; en donde la mujer indígena con fía ciegamente en el extraño por dos razones: lo considera un "ser divino" y se enamora de él. Ella, mujer hermosa, sensible, inteligente, resentida con su familia y su vida anterior se - alia al "hombre blanco" porque le brinda atención, ternura y - respeto. Ya no es tratada como un objeto de cambio, un alguien sin importancia. Por su parte, Cortés no comparte el mismo sentimiento. Para él la nativa es un medio que facilita la seguri

dad y eficacia de su empresa."La Malinche -nos dice Magaña- era pieza clave del ajedrez para dominar el tablero de pueblos nuevos del todo desorganizados, llenos de oro y pletóricos de señoríos rivales, desunidos, y por lo mismo fáciles de atrape"¹.

Otros aspectos que nos plantea Gorostiza son los siguientes:

***Visión occidental.**-En distintas ocasiones hemos visto que la adoración de ídolos prehispánicos significaba para los europeos una muestra de que los aborígenes tenían pacto con el demonio, ocultando sus verdaderas intenciones diciendo que ellos habían llegado para hacer "entrar en razón" a los mexicanos. A este respecto, Gorostiza vuelve a repetir que los extranjeros al arribar a nuevas tierras se creen con el derecho de tomar en posesión las regiones descubiertas, junto con sus habitantes. No es cierto que Cortés y sus hombres vienen con el propósito de ayudar al prójimo, de implantarles la "verdadera religión"; realmente son movidos por la ambición de obtener riquezas y, por ello, son capaces de acabar con comunidades enteras o, incluso, de traicionar a sus compatriotas; así, en la Malinche, vemos que los mismos soldados de Cortés intentan acabar con él en diversos momentos porque de alguna manera afecta a sus intereses. Los más claros ejemplos los encontramos cuando los hombres de Cortés mandan a uno de los suyos a apuñalarlo o cuando lo acusan de haberse quedado con el tesoro de Moctezuma. Así pues, es evidente que para los españoles el -

oro significa "el poder"; cosa que la Malinche no entiende, debido a que ella tiene una ideología basada en la cultura donde el oro no sirve más que para ornamento: "¿Por qué les interesa tanto? -pregunta la Malinche a su amado- A nosotros también nos gusta, porque con él se hacen muy bonitas joyas. Pero nos basta con una o dos. ¿Para qué nos serviría tener más, si no podemos ponérselas todas a un tiempo?". A este respecto es preciso aclarar que los nativos tienen en más estima a las "chucherías", que cambian por el metal precioso, porque no se fabrican en Tenochtitlán y, por lo tanto, son objetos desconocidos que tienen mayor valor.

Continuando con la ideología del español, encontramos que representan al mundo occidental donde se piensa que su raza es superior y a la que se debe tomar como "modelo". Si bien es cierto, que ellos tenían avances tecnológicos con los que superaban a los indígenas en ese aspecto, como son las armas de fuego, sus armaduras, etc. Pero no por eso se puede hablar de que su cultura sea mejor que la otra, simplemente son diferentes.

*Religión.- En la obra de Gorostiza podemos ver que los indios basan su existencia en la creencia de que sus dioses son los que disponen el destino de cada individuo y son ellos mismos los que los premian o castigan por sus obras en la vida. En éste aspecto encontramos una similitud con la religión católica de los españoles, ya que también ellos consideran que sus actos en la tierra serán pagados con la gloria, si fueron buenos, o con el infierno, si cometieron alguna atrocidad.

En el personaje la Malinche encontramos los dos tipos de religión: en un principio, piensa que Cortés es una divinidad y después lo sigue en sus propósitos porque se enamora de él. Ese amor la hace traicionar a sus hermanos de raza y no hace caso a Cuauhtémoc cuando le hace ver que los españoles sólo quieren esclavizarlos. Ella se aferra a seguir al extranjero, lo ayuda en todo y se "hace su mujer". A partir de ese momento comienza a adoptar costumbres europeas y algunas cosas de la nueva religión, como el bautizo; pero nunca se olvida de que su traición deberá pagarla. Así pues, cuando llega doña Catalina comprende que el amor que sentía por Cortés se ha acabado, que no podrá compartir el trono con él y, mucho menos, continuará viviendo al lado de su amante porque sería un acto "pecaminoso y abominable", católicamente. Ella resignada acepta su fin, puesto que así lo designaron sus dioses.

Algo parecido sucede con Cortés, quien llega a América en busca de riqueza y poder, no para ayudar a la gente de las nuevas tierras, a quienes desprecia y maltrata cuando se interponen en sus proyectos. Mata muchos indios, desobedece a sus autoridades convirtiéndose en un delincuente, amenaza a sus hombres para que continúen con la empresa y llega a colgar a unos inocentes. Al final queda solo y será juzgado como castigo por su maldad.

Ya que hablamos de aspectos que se encuentran en ambas culturas, mencionaremos que en los dos bandos aparece la traición del ser humano. Por el lado de los españoles, hallamos que los soldados de Cortés en varias ocasiones tratan de matarlo. En

cuanto al mundo indígena, muchos señoríos se aliaron al "hombre blanco" para acabar con Moctezuma. Querían liberarse - - - de los tributos, de la explotación y los sacrificios del tirano. Sólo Cuauhtémoc es el guerrero que lucha por defender su poder, no porque tenga la idea de recibir dones del Tlatoani - azteca sino para mantener a su pueblo en libertad.

Para concluir, es necesario dejar en claro que Gorostiza - nos habla de varios sucesos históricos (el por qué la Malinche funge como traidora; Cortés, su ambición y los problemas - que tiene con el gobernador de Cuba, con el rey Carlos V y doña Catalina; la lucha de los aztecas por impedir que Cortés - llegue a Tenochtitlán; la matanza de Cholula; el derrumbe del - Imperio de Moctezuma; y la tortura a Cuauhtémoc); los cuales - son utilizados como fondo para plantear un problema existente aún en nuestros días, que se puede sintetizar con la siguiente pregunta: ¿Qué es ser mexicano? La Malinche nos responde con la siguiente frase, al referirse a su hijo. - "No es de plata, como su padre, ni de cobre como yo. Es de la mezcla que hace duras y resistentes a los metales".

La Malinche y Cortés al dar vida a un nuevo ser crean una raza desconocida en ese entonces, la mestiza. Considero que con esta idea el autor nos hace un llamado de atención para cambiar nuestra actitud ante los indígenas que existen todavía - en nuestro país; considerados por muchos de nosotros - los mestizos - como "inferiores e incultos". Sí, tenemos una actitud semejante a los europeos que conquistaron a los aborígenes del antiguo México. Debemos aceptar que somos descendientes de -

ellos y que también de ellos hemos heredado muchas costumbres ancestrales. "Los indígenas nos recuerdan nuestra verdadera - condición y nos dan dignidad". Como hemos escuchado en voz de Luis de Tavira.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

- 1.-Magaña Sergio, Cortés y la Malinche, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985. Página 143.

L A P A Z F I C T I C I A

D E

L U I S A J O S E F I N A H E R N A N D E Z

Escrita en 1960.

Acto I:

Los indios yaquis -preocupados por el problema de sus tierras- hablan con José María Leiva (el Gran Cajeme) para saber cómo defenderán las propiedades que han querido quitarles. Su jefe les aconseja que juntos cuiden de ellas para que nadie se las robe. Así es como los indígenas siembran su tierra para alimentarse y vender parte de lo producido para comprar armas. Loreto Medina manda a matar a Leiva pero su intento se frustra, debido a que el Gran Cajeme ha salido al monte. Leiva reclama justicia pidiendo que le entreguen a Medina; pero el gobernador de Sonora oculta al culpable y Leiva sale enfurecido. Después de varias luchas entre los soldados y los yaquis, los federales se dan cuenta de que los indígenas son hombres valientes, fuertes e inteligentes, muy difíciles de vencer.

Acto II:

Los yaquis agradecen a su jefe el haberles aconsejado abandonar el fuerte, porque de otra forma hubiesen sido tomados como prisioneros por los soldados del estado. Al ver que la situación empeora, los indios se internan en la Sierra de Buatachive para protegerse. Son atacados y resisten mucho tiempo; pero se les acaba su alimento, hay enfermos de viruela, heridos, niños y mujeres que en poco tiempo más morirán de hambre. Por

tal situación, los hombres yaquis deciden que los imposibilitados para la guerra se entreguen al enemigo y quizá alguno de ellos tendrá un futuro mejor. Por otra parte, los varones se esconden en el monte desde donde defenderán sus tierras. Así lo hacen. Más tarde, Leiva se ve obligado a ir a la capital por armas, es hecho prisionero y es fusilado no sin antes recorrer su pueblo como muestra de castigo a los futuros "rebeldes".

La Paz Ficticia es una obra escrita con propósitos didácticos -para ser representada en primarias y secundarias- que habla con claridad y precisión sobre el problema de los yaquis y mayos antes de la Revolución Mexicana, su lucha por la tierra y la vida heroica de su jefe, José María Leiva.

"El personaje de José María Leiva -nos dice Luisa Josefina Hernández-, o sea, Gran Cajeme, es histórico; la trayectoria de su vida ha sido seguida con estricta exactitud en cuanto a fechas, nombres, lugares de batallas, sucesos característicos de ellas, etc. Son exactos inclusive detalles como la existencia del primer maestro de Leiva y el hecho de que pasara los últimos días de su vida, ya en la cárcel, enseñando a escribir a un niño..."¹.

Al principio del texto dramático se da un panorama general de la situación socio-económica de los distintos estratos sociales que componían el gobierno de Porfirio Díaz, así tenemos que:

a) La pareja vestida a la moda de 1880 representa a las personas conformes con la administración y manejo del poder del presidente de la República. Su propósito es vivir entre bailes, refinamientos y trajes lúcidos. Tienen la firme convicción de que no nacieron para trabajar la tierra; puesto que para ello están los indígenas. Es la clase acomodada que piensa que los indios sólo sirven para servir por humildes e ignorantes. Parecen personajes lindos, simpáticos, pero son voraces, crueles con todo aquel que se interpone en su interés de perpetuar su situación social.

b) Los personajes que llevan los carteles de Cananea y Río Blanco ejemplifican al proletariado de la época, quienes luchan por el **derecho de huelga**.

Luisa Josefina Hernández no aclara el punto -debido a que, considero yo, sirve de fondo al tema principal: los yaquis-, pero sabemos que en Cananea "había descontento entre los trabajadores de la empresa norteamericana que explotaba las minas de cobre: The Cananea Consolidated Copper Company, por bajos salarios y malos tratos. La huelga comenzó el primero de julio de 1906..."².

Los dirigentes de esta huelga (Manuel M. Diéguez y Esteban B. Calderón) lucharon por obtener una jornada de ocho horas y un salario mínimo para que el trabajador pudiera satisfacer en lo más elemental las necesidades de su familia.

Meses después, "el día 7 de enero en Río Blanco no entraron a la fábrica. Se presentaron frente a las puertas para impedir que alguno entrara. Los dependientes de la tienda de raya se -

hicieron de palabras con un grupo de obreros. Hubo insultos y un disparo dirigido a un obrero que cayó muerto. La muchedumbre se arrojó sobre la tienda y, después de saquearla, la incendió. A la mañana siguiente, frente a los escombros de la tienda de raya fueron fusilados Rafael Moreno y Manuel Juárez, Presidente y Secretario del "Círculo de Obreros Libres". Así mismo los dirigentes del "Club Liberal Cananea" (Manuel M. Diéguez y Esteban B. Calderón) fueron aprehendidos y sentenciados a 15 años de prisión en el Castillo de San Juan de Ulúa"³.

Con las anteriores citas podemos darnos cuenta de que los trabajadores se encontraban en peor situación que en la actualidad, debido a que eran mal pagados, maltratados, no tenían libertad política ni libertad de pensamiento, no existía ninguna legislación que los protegiera, las huelgas estaban prohibidas y se castigaba a quienes pedían aumento de salario o reducción de la jornada de trabajo. En nuestros días aún sigue siendo explotado el trabajador asalariado, pero por lo menos no se le golpea, tiene derecho a protestar y cambiar de patrón, tiene un sueldo mínimo y prestaciones que lo hacen estar en mejor situación que las personas de principios de siglo.

c) Por último se menciona el conflicto de los yaquis y es el tema al que dedica su obra dramática la autora.

En La Paz Ficticia hallamos la ideología tanto de los hombres "civilizados" como la de los indios. Los primeros, por su parte, ven al indígena como un objeto del que se valen para enriquecerse cada vez más. Los despojan de sus tierras para ven-

derlas a extranjeros y a ellos los esclavizan en sus fincas - sujetándolos a través del endeudamiento en la tienda de raya. No los tratan como seres humanos sino como animales de trabajo que deben servir al amo sin descanso alguno.

Por otro lado, Luisa Josefina Hernández describe a los indígenas como seres inteligentes, fuertes, valientes y nobles, capaces de morir por defender sus derechos. Lo único que piden es no ser despojados de sus propiedades; de las cuales obtienen - casa y alimento. En ninguna forma son egoístas, todo lo que hacen es para beneficiar a su comunidad, quieren paz y bienestar. El mismo Leiva nos lo dice en sus parlamentos. Un ejemplo es - el siguiente: "Yo pasaría hambre hasta que brotara la primera mazorca y luego la dividiría, aunque le tocara un grano a cada hombre".

Para la escritora, el yaqui es una muestra de lo que es una persona que tiene conciencia de lo que es el ser mexicano. José María Leiva es su más claro ejemplo. Este hombre da todo - por su pueblo y crítica severamente a los que representan al gobierno porque aprovechan el poder para destruir a su propio país. Con la siguiente réplica se puede sintetizar su ideal - con respecto a México: "Pensaba que la Patria era un gran trozo de tierra que se bastaba a sí mismo, trabajado y gozado por los que nacieron en ella; pensaba que sólo ellos, los que la - trabajan, los que la cuidan, tienen derecho a llamarse mexicanos. No los que la venden, los que disfrutan sin trabajar y viven del trabajo de otros. Creo que estos son los traidores y - creo que algún día cercano serán juzgados".

Vemos pues, que en La Paz Ficticia se muestra claramente la visión occidental y la actitud de explotación que tiene la clase acomodada hacia el indígena. En su defensa, Luisa Josefina Hernández realza la figura del yaqui, describiendo la valentía, la dignidad y la honradez de su pueblo. En ningún momento se dan por vencidos, hacen hasta lo imposible por resistir a los ataques del enemigo y no pierden su hidalguía aún sabiendo que, tal vez, serán esclavos en las haciendas henequeneras de Yucatán, lugar donde muchos de ellos morirán por exceso de trabajo, golpes corporales y falta de alimentos.

NOTAS DE PIE DE PAGINA

1.-Cantón Wilberto, Teatro de la Revolución Mexicana, Ed. Aguilar, México, 1982. Obra: LA PAZ FICTICIA, de Luisa Josefina Hernández. Nota Final, página 84.

2.-Silva Herzog Jesús, Breve Historia de la Revolución Mexicana. Tomo I. Fondo de Cultura Económica, México, 1960, página 45.

3.-Silva Herzog Jesús, ...Opus cit. Páginas 47-48.

C U A U H T E M O C
D E
S A L V A D O R N O V O

Escrita en 1962.

Acto Único:

En Tenochtitlán época prehispánica. Moctezuma pide consejo a Cuauhtémoc ante el grave problema que se le presenta. El joven guerrero le aconseja destruir a los españoles por medio de la alianza de todos los pueblos indígenas, que se encuentran divididos. Cuauhtémoc visita a Ixtolinque, Señor de Coyoacán, para pedirle que se una a Moctezuma pero éste no acepta. Moctezuma es asesinado y Tecuichpo llora ante Cuauhtémoc la muerte del Tlatoani de Tenochtitlán, su padre, y la de su esposo, Cuitláhuac. Cuauhtémoc la consuela al decirle que vengará a sus muertos. Cuauhtémoc -después de fallecer Cuitláhuac- sube al trono y arduamente defiende a su pueblo del ataque de los extranjeros. El pueblo azteca es derrotado y Cuauhtémoc es torturado para que confiese dónde está el grandioso tesoro de Moctezuma.

Cuauhtémoc es una obra en la que se utiliza la "representación en el teatro", ya que en un principio aparece un actor, vestido de indio, que explica que se escenificará la vida de Cuauhtémoc. Al final, él mismo cierra la pieza teatral explicando el triunfo del héroe mexicana. Es importante dejar en claro que este método utilizado por Novo es un recurso teatral muy

válido, ya usado desde años atrás por otros dramaturgos, que no le resta valor al contenido de la pieza. Es sólo una forma de expresar lo que desea.

Salvador Novo menciona distintos sucesos que ocurrieron antes y después de la Conquista; claro está que desde su punto de vista. Así por ejemplo se habla de la superstición del indígena, del cómo creía que los españoles eran dioses; el interés del extraño por el oro y por implantar una nueva religión en el pueblo descubierto; la lucha de los nativos por defender sus tierras y la grandeza y derrota de su pueblo.

El autor realza la figura de Cuauhtémoc. Para él es un guerrero valiente, inteligente y noble que se interesa por el bienestar de su comunidad, entendiendo por ella no sólo el territorio de Tenochtitlán sino la unión, no forzada, de todos los señoríos existentes en el antiguo México. Novo muestra en Cuauhtémoc al ideal del hombre mexicano; quien tiene una conciencia clara de lo que es la Patria. Ya hemos analizado este punto en Moctezuma II, de Sergio Magaña, y nos ha quedado claro que los aborígenes prehispánicos no compartían el concepto de Nación como lo creemos hoy en día; el cual nació con los iniciadores de la Independencia Mexicana (Morelos, Hidalgo, etc.). Los nativos se interesaban por defender sus señoríos, ya que cada uno de ellos era la Patria de los que lo habitaban. Tenían su propia organización, sus representantes y sus intereses. Sólo se preocupaban porque su territorio no fuese invadido y afectado por otros. Por tal razón, los Tlatoanis que daban tributo a Moctezuma se unieron a los europeos con el fin de -

que los liberaran del tirano y explotador Tlatoani tenochca.

El escritor de Cuauhtémoc, al igual que muchos autores más, compara la forma de pensar de los indígenas y la de los españoles. En cuanto a los indios, Cuauhtémoc representa su bondad, fuerza, inteligencia y grandeza. Los extranjeros, por su parte, consideran a los aztecas como salvajes, tontos, caníbales y endemoniados, a quienes no se les debe tratar como personas: Cortés y sus soldados aprovechan todo lo que está en sus manos - para someter a los nativos, robarles sus propiedades y, sobre todo, el oro que les pertenece. Así vemos que matan a miles de cempoaltecas; deciden establecer el derecho que les de posesión legítima de todo lo que se tributa a Moctezuma y, roban hasta el último pedazo de oro que hay en Tenochtitlán, llegando a la baja de torturar a Cuauhtémoc con el deseo de obtener más riquezas.

Por otro lado, Ixtolinque ejemplifica a los indios que pactan con Cortés. Este personaje se siente orgulloso porque ha cambiado de costumbres y ha sido bautizado (con el nombre de don Juan de Guzmán). No se arrepiente de servir a un Emperador desconocido, a Carlos V. Según él, al aceptar al nuevo gobernador, "conservará el señorío de sus tierras, sin tributarle más al Rey de México". En ningún momento reflexiona en que tan sólo ha cambiado de explotador y que, desafortunadamente, es peor que el anterior. En la misma situación se encuentra la Malinche; mujer que también sirve, incondicionalmente, al extranjero. Ella es la encargada de persuadir a Cuauhtémoc para que éste acate la ley de Carlos V a cambio de perdonarle la guerra que

dió a los europeos y gobierne a su pueblo como antes. Naturalmente, Cuauhtémoc no acepta y es castigado.

Para concluir, considero importante agregar que Salvador - Novo, en la escena VIII, hace mostrar a los aztecas -con evidencias palpables- que los españoles no son dioses, rompiendo, de ésta manera, con la idea de que los indígenas siempre fueron -supersticiosos y que en gran parte fue el motivo que los llevó a la perdición. Las réplicas que tratan el asunto son las siguientes:

"(Entran dos caballeros Tigres. Traen dos cabezas de españoles y dos de caballos ensartadas en picas. Se detienen al ver a Tecuichpo).

Cuauhtémoc.-Entra, Tecuichpo. No pongas tus ojos en esta basura.

(Tecuichpo sale, cubriéndose los ojos. A los Caballeros) Bien. Éstos son pues los inmortales, los dioses blancos; ;que mueca grotesca se dibuja en sus caras pálidas;

Caballeros.-Hemos enviado otras cabezas, y pies, y manos, y cabezas de ciervos, a Huexotzingo, y a Xochimilco, y a otros pueblos que les creían intocables. Empiezan a dudar algunos -otros nos prometen ayuda y alianza".

El mismo Novo aclara en boca del personaje-actor, quien representa a Cuauhtémoc, que las cosas tal vez no hayan sido como las plantea en su obra; pero que posiblemente tampoco sean como las cuentan los historiadores. El solamente da su inter--

pretación: "Puesto que vamos a volver a vivirlas; a darles nuestra vida, es como si volvieran a suceder; y en eso sí tenemos derecho a hacerlas de otro modo - como deban ser: como nos gustaría que fueran, como nos gustaría que sean; como serán cada vez que las representemos".

E L M A I Z E N L A C A S A

D E

R A F A E L B E R N A L

Escrita en 1967.

Cuadro I:

Amanecer del día 15 de marzo de 1949. La escena sucede en un jacal del Estado de México.

Aurelio prepara el maíz para sembrar y Carmen, su esposa, le expresa su temor porque la futura cosecha sea buena; pues puede despertar la codicia de Lindoro (el amo) y sus hombres. Aurelio sale con su maíz dispuesto a trabajar para que sus productos sean los mejores del lugar. Llega Inocente, mujer de Pedro y nuera de Aurelio, a pedir un poco de sal y con su visita Carmen se entera de que Pedro posee una pistola para defenderse de Lindoro; por lo tanto, asustada, pide a Inocente el arma por temor a que la utilice su hijo. No quiere que se derrame sangre en su casa. Lorenza reclama a su madre el ser pobres y pide que su padre se alie a los hombres de Lindoro para que su situación económica mejore. Momentos después, Madaleno, -- secuaz de Lindoro, les hace una visita para pedirles una cuota más. Pedro increpa a Madaleno y le dice que no está de acuerdo con la forma en que los explota. Madaleno lo amenaza y Aurelio le promete corregir a su hijo y pagar el dinero pedido.

Cuadro II:

Son las tres de la tarde del 10 de junio de 1949.

Lorenza llega del campo, seguida por Tiburcio, quien la inte

rroga con respecto al amor que le tiene. La joven lo rechaza. Momentos después, aparece Madaleno y ordena a Tiburcio que busque a Aurelio para que hable con él. Lorenza pide a Madaleno - que se la lleve puesto que el embarazo pronto se le notará. - Llega Aurelio y Madaleno le hace saber que hubo junta de comisariado y acordaron dar otra cuota para el ingeniero que va a medir las parcelas. El indígena se niega a dar el dinero y el explotador lo amenaza diciéndole que si no cumple con su parte le quitarán su propiedad. Para pagar la cantidad requerida, Aurelio decide ir a trabajar la tierra de Lindoro aún sabiendo que será por un sueldo muy bajo. Pedro se entera de que han pedido otra "cooperación" y cuenta a su padre y a Amado, compadre de Aurelio, que varios muchachos han decidido denunciar a los extorsionadores. Aurelio trata de convencer a su hijo para que no vaya y deje las cosas como están, por la criatura que - espera Inocente.

Cuadro III:

Son las cinco de la tarde del 18 de junio de 1949.

Carmen golpea a Lorenza porque la joven vuelve a repetir - que su padre es un cobarde, ya que no se une a Madaleno y a -- Lindoro. Madaleno se encuentra con Lorenza y ésta le pide nuevamente se la lleve con él. Entra Aurelio y Madaleno le avisa que deberá dejar su tierra, puesto que Pedro ha denunciado al comisariado y a Lindoro. Lorenza aconseja a su padre que visite a los "agredidos" y les diga que él no tiene nada que ver con lo que hizo su hijo para que sólo castiguen al muchacho. El viejo no acepta. Pedro se entera del suceso y habla con su

padre sobre un plan que tienen los campesinos: matarán esa noche a los explotadores con cuchillos y machetes. Lorenza se enteró del intento y sale corriendo.

Cuadro IV:

El mismo día cerca de las nueve de la noche.

Aurelio, Carmen e Inocente esperan preocupados el regreso de Pedro. Aparecen Amado y otros indígenas con la noticia de que su plan fue descubierto y han matado a su familiar. Al saber que su marido ha sido asesinado, Inocente exige a Aurelio que vengue la muerte del joven y, al ver que su suegro no responde, reclama a los amigos de Pedro porque no se atreven a castigar al culpable. Todos ellos huyen al oír que alguien viene, pues tienen miedo a ser sancionados por sublevarse. Llega Madaleno con Lorenza y la arroja a sus padres por traidora. Ahí los indígenas se enteran de que su hija ha deshonrado su casa al "acostarse" con el explotador y entregado a su hermano. Inocente, resentida, pide que castiguen a Lorenza con la muerte; pero la última se defiende alegando que lo hizo por amor a Madaleno.

Cuadro V:

Ese mismo día a las doce de la noche.

Los nativos velan a Pedro. Aurelio platica a Amado que mandará a pedir dinero a su hija Inés, quien trabaja en la ciudad, para enterrar al muerto. Simultáneamente, se preocupan porque Inocente no se encuentra en la casa. Lorenza pide a sus padres que la dejen ir a vivir con Inés, pero su madre se lo niega argumentando que su otra hija es honrada. Más tarde, llega un jo--

ven avisando que han matado a Madaleno con una pistola. En esos momentos se dan cuenta de que el arma pertenecía a Pedro. Regresa Inocente y les confiesa que ella vengó a su marido. La mujer piensa entregarse a las autoridades pero Aurelio se lo impide porque ella debe cuidar a la criatura que lleva en su vientre. Aurelio despacha a su familia: a Lorenza la manda con su hermana y a Inocente con su madrina, como lo dispuso Pedro. Sólo Carmen decide esperar con él la llegada de Lindoro y el resto de sus hombres.

El Maíz en la Casa es una obra que plantea el conflicto al que se enfrentan los indígenas cuando son explotados y desalojados de sus tierras. En el caso de Aurelio y Carmen encontramos a los nativos que, cansados de tantas muertes, prefieren hacer todo lo que los "extorsionadores" les mandan. Saben que si reniegan de las ordenes de los malvados, éstos pueden quitarles sus pertenencias y hasta matarlos. Es por ello que se espantan al saber que Pedro tiene una pistola para defenderse y que encara a Madaleno. Pedro, es el indígena dispuesto a luchar por sus derechos, lo que le importa es que los dejen vivir en paz, que no les exijan dinero ni les quiten el producto de su trabajo.

Así pues, podemos ver a los indios desde dos puntos de vista: a) Los que por temor aceptan las injusticias de los "amos" y, b) los que, cansados de aguantar los malos tratos y tropelías, deciden acabar con los estafadores.

Rafael Bernal nos muestra otros detalles que caracterizan

el mundo de los indígenas como son los que siguen:

1.-CASA Y VESTIDO:La vivienda en que habitan los protagonistas es un jacal de adobe en el que hay un comal,un trastero,- un banco de madera,un montón de mazorcas,un altar con papel china y estampas de santos.En otro rincón están instrumentos de labranza y el piso es de tierra apisonada y el techo de paja.Por la puerta que da al exterior se ve un pedazo de patio con un capulín y el principio de una tierra labrada.

En cuanto al vestido,encontramos que también es humilde y sencillo.Aurelio usa calzón blanco,camisa,huaraches y sombrero;Pedro viste pantalón de mezclilla,camisa blanca y huaraches.Las mujeres (Carmen,Lorenza e Inocente) utilizan blusa,falda larga,rebozo y andan descalzas.

2.-LA ECONOMIA:La principal base de su economía es la agricultura,razón por la cual se ocupan en mejorar su tierra con el propósito de obtener buenas cosechas.Así tenemos por ejemplo que la propiedad de Aurelio es puro tepetate y durante años trabaja con Pedro abonandola y sembrando árboles frutales con la intención de que su terreno sea productivo.Lo logran,pero con ello despiertan la codicia de Lindoro y sus hombres.

También se habla de que cuando no les alcanza lo producido para alimentarse se ven obligados a trabajar como peones las parcelas de los amos,con bajos salarios,o a irse a la capital o a Estados Unidos como obreros asalariados.

3.-LA RELIGION:Por algunos diálogos nos damos cuenta de que son católicos,además de que tienen un altar con santos.

La réplica siguiente que hace Carmen a Madaleno,en el cua-

dro II, nos explica algo sobre el asunto:

"Carmen.-Aurelio siempre ha sido mayordomo en las fiestas. Y -
necesitaba centavos pal adorno y las copas!"

Nosotros sabemos que mayordomos se les llama a las personas que se hacen cargo del santo del lugar, durante un tiempo determinado. Le hacen fiestas y ofrendas sabiendo que con ello recibirán paz espiritual y bienestar. Así por ejemplo, en la película de Eduardo Maldonado, Xochimilco, el mayordomo se responsabiliza en ofrecerle todo lo necesario al Niño pa, durante un año, porque es un honor alabar al dios de esa manera.

Con las líneas anteriores podemos entender el por qué Aurelio ofrece lo que puede a sus imágenes católicas. No se aclara el punto pero creo que se debe a que con loar de esa forma a sus santos considera que su situación económica mejorará, que tal vez sus cosechas serán buenas y, posiblemente, que Madaleno los dejará de molestar.

4.-LA EDUCACION: La mujer indígena es sumisa, respeta a su marido y lo obedece en todo. Ella se dedica a las labores del hogar y ayuda, en ocasiones, a su cónyuge en el campo. El varón es la autoridad de la casa y tiene la obligación de vestir y alimentar a su familia.

La idea del honor es muy importante entre los indígenas, sobre todo en lo referente al sexo femenino: Lorenza es repudiada por su familia porque los ha "deshonrado" al "entregarse" a Madaleno. Carmen considera que ya "se ha perdido" y que desde ese momento es "una cualquiera"; por tal razón, en un principio, no acepta que la muchacha se vaya a la capital con Inés,

quien corre el riesgo de ser pervertida.

De igual manera, por honor Aurelio tendrá que trabajar las tierras de Lindoro porque ya lo prometió y, Pedro denunciará a los extorsionadores, pues está inconforme con sus atropellamientos.

5.-MALOS TRATOS Y REPRESION: En párrafos anteriores hemos anotado que en El Maíz en la Casa Madaleno y Lindoro representan "el poder", del que se aprovechan para beneficiarse económicamente. Lindoro no aparece en escena pero, por varios personajes, sabemos que es un hombre cruel que despoja a los indígenas de sus tierras, les quita sus cosechas y les exige dinero como concepto de cooperaciones o cuotas. Madaleno es su guardaespaldas y es el que se enfrenta a los nativos para pedirles lo que su amo necesita. Ambos señores tienen una ideología occidentalizada, ya que consideran que los indios son objetos que se pueden manejar como lo deseen. Y en caso de que se subleven son capaces de matarlos. También se puede ver que Madaleno abusa sexualmente de Lorenza y después, cansado de ella, la entrega a sus padres.

Para concluir, considero necesario apuntar que en la obra de Rafael Bernal hallamos una crítica severa a las llamadas "autoridades" que se valen de su influencia para quitarles sus bienes a los desposeídos.

Desde un principio de la obra se anota que la tierra de Aurelio puede ser hurtada por los amos debido a que produce buenas siembras, además se habla de que ya han matado a muchos nativos por no dejarse robar sus propiedades y por desobede-

cer a Lindoro. Así mismo, se comenta que la familia de él -sin trabajar- viste ropas finas y elegantes.

Vemos pues que la relación explotador-explotado es evidente: Los "señores" abusan en diversas formas de los humildes para obtener beneficios propios, siendo hipócritas y prometiéndoles tierras y libertad, como lo dice Amado en el cuadro II:

"...Y luego nos contaron que nos iban a dar las tierritas para trabajarlas. Y ay nos traían de un lado pal otro, que a manifestar pal diputado, que a manifestar pal gobernador y luego que ya nos daban la tierra, y luego pos que siempre no, y luego pos que siempre sí. P'cabar en esto, en que quedáramos como piones del diputado y Lindoro de su administrador. Salud (Echa un trago largo)".

C O N C L U S I O N E S

Durante el desarrollo de la presente investigación hemos visto que tanto el cine como el teatro nacional se refieren a los indígenas en diversas épocas de nuestra historia. Pero ¿Cómo los presenta cada una de éstas disciplinas? ¿En qué coinciden? ¿Qué elementos los diferencian?

Vamos por partes.

Cine. -La mayoría de las películas tratadas plantean al mundo indígena con una visión occidental en donde se presenta a los "civilizados" como hombres malvados, sin escrúpulos que someten y explotan al indio sacándolo de su paraíso terrenal; es decir que los cineastas se basan en la teoría de Rosseau al pensar que el nativo es un ser feliz, conforme con todo lo que le rodea y que no tiene ambiciones ni sentimientos. Naturalmente esa idea es errónea ya que el indígena es un ser humano como cualquier otro, tiene defectos, virtudes, necesidades, anhelos, etc. Sólo que se diferencian de los "urbanizados" por su cultura, su ideología, sus costumbres, su físico, su lengua y, otros aspectos más; pero esas discrepancias en ninguna forma significan que unos sean mejor o peor que los otros. Simplemente son diferentes y debemos aceptar y respetar las formas de pensar y de actuar de ambas partes.

Es necesario remarcar que la cinematografía mexicana, por lo general, muestra someramente a todo lo relacionado con el aborígen. Es evidente que el propósito de los realizadores es idealizar al indígena sin preocuparse por ello en otorgarle

la dignidad que posee o en mostrar su verdadera problemática. Sí, es cierto que en casi todas las cintas se trata el tema de la explotación y se ve al indio con desprecio; pero, a pesar de ello, no es llevado con la veracidad que merece, salvo en contadas ocasiones como ocurre en Tarahumara, donde Alcoriza expone el conflicto de los rarámuris al ser despojados de su territorio, detallando con precisión sus sentimientos y actitudes. Otros ejemplos son Xochimilco, de Eduardo Maldonado, donde los mismos nativos de la región exponen las dificultades a las que se enfrentan en su vida diaria y, Raíces, cinta de Benito Alazraki, en donde se hace un acercamiento a la pobreza del indio, sus creencias religiosas y la visión que tienen de él los extranjeros.

En el resto de las películas analizadas hallamos que el indígena es colocado en un ambiente fantasioso donde todo es armonía porque es representado como un ser lleno de nobleza y fuerza física. Dándonos así la ilusión de lo que fueron y son los aborígenes. En esos filmes aparecen muchos elementos que caracterizan al nativo (la religión, la alimentación, la vivienda, el vestido, la economía, su organización, etc. etc.), pero son enseñados superficialmente. Muchas de las veces no sabemos el ¿por qué? o ¿para qué? hacen tal cosa. Esas incógnitas provocan que nosotros como espectadores y mexicanos veamos a los indígenas como objetos de curiosidad y por lo tanto como seres lejanos, difíciles de alcanzar. Resulta sencillo decirlo pero el no conocerlos tal cual son, nos provoca una falta de identidad porque no los aceptamos como hermanos de raza y los

criticamos por las apariencias. Quizá muchos los consideren como flojos, anticuados en su forma de vestir y vivir, alcohólicos, etc., pero ¿saben realmente por qué son así? Sinceramente creo que no porque de otra forma se darían cuenta de lo que pasa por sus mentes y comprenderían sus actitudes. Además, seguramente empezarían por interesarse en conocer su cultura o por lo menos los aceptarían como seres humanos que son. A este respecto, es necesario mencionar que hay cintas en las que ya no aparecen extranjeros que someten a los naturales sino que son los mismos mestizos los que les ocasionan muchos males:

En Río Escondido, don Regino es un ser completamente malvado que llega hasta matar un niño porque le roba agua de su pozo; en María Candelaria, el ser que detesta a los indios es don Damián, quien hace todo lo posible por separar a María Candelaria de Lorenzo Rafael; en Raíces, en el cuento Las Vacas, don Remigio es un hombre malévolo que no acepta los productos que un matrimonio otomí le cambia por alimento, aún sabiendo que están muriendo de hambre; en Tizoc, don Enrique no baja de "indio patarrajada" a Tizoc y, en Tarahumara, las autoridades civiles de la región no se tientan el corazón al despojar de las tierras fértiles a los rarámuris.

Otro punto importante que aparece en las películas es que los "blancos" -extranjeros o no- nunca aceptan la unión de un indio con una "civilizada" -por considerarlo "inferior"- pero ellos sí creen tener el derecho de "acostarse" con una india cuando lo deseen:

En Janitzio, Eréndira ruega a Miguel, patrón que les compra

el pescado, que deje libre a su amado (Zirahuén) que está preso. El acepta a cambio de llevársela una semana a Pátzcuaro; en El Indio, don Gonzalo, extranjero que quiere el oro que hay en la comunidad india, desea a la futura mujer de un nativo e intenta poseerla, pero es asesinado por un indígena; en La Noche de los Mayas, Miguel, chiclero que va a trabajar a la selva yucateca, logra "hacer suya" a la princesa de la comunidad (Lol); en María Candelaria, el tendero don Damián pretende que María Candelaria "se le entregue" a cambio de una deuda; en Raíces, en el cuento La Potranca, un antropólogo se obsesiona por Xanath, jovencita que le huye en todo momento; en Tizoc, por el contrario, es un indio que quiere casarse con una mujer "blanca" y se lo impiden.

Hay filmes en donde los indígenas también no aceptan la mezcla de razas y creo que se debe a que ellos han sido maltratados en todos los aspectos por la supuesta "raza superior". Así tenemos a Janitzio y La Noche de los Mayas; donde las mujeres indias mueren por haber tenido "relaciones íntimas" con los "blancos". Más que racismo, considero que los cineastas lo ponen como una especie de venganza hacia el hombre explotador que ha ocasionado la total desintegración de pueblos indios, o por lo menos grandes conflictos a tierras de naturales como lo es la marginación.

Teatro. -Al igual que en el cine, en las piezas teatrales se localiza la visión occidental que tienen tanto extranjeros como mestizos al referirse a los pueblos indígenas. Sobre todo, es evidente la relación explotador-explotado, fuer-

te-débil, rico-pobre, que interactúa en ambos polos. En todo momento encontramos que el ser "civilizado" cree tener el derecho de someter al indígena porque lo considera inferior a él; así mismo, piensa que su cultura es el modelo que se debe seguir para lograr el "estado ideal", al que pertenece. Como ejemplo tenemos a Pánuco 137, donde los norteamericanos, dueños de la "Pánuco River Oil Company", aprovechan su poder, su tecnología y, sobre todo, su dinero para comprar a los mestizos del lugar, con el propósito de que por medio de ellos despojen de sus propiedades a los indígenas. Así es como "el perro" se une a ellos y, aún siendo mexicano, considera que los güeros son superiores a los nativos, y a él mismo, en todos los aspectos, en San Miguel de las Espinas, Bustillo Oro también nos muestra a Duvivier, dueño de la hacienda, quien explota a sus campesinos para que se beneficie él y sus secuaces. Lo mismo sucede en La Paz Ficticia y El Maíz en la Casa, obras en las que las autoridades llegan hasta el asesinato por robarles sus terrenos a los nativos.

Ya vimos que en los filmes se habla de que la mujer nativa es tomada por los "blancos" como objeto sexual en cualquier lugar y momento que lo deseen. Se aprovechan de las indias y cuando consiguen su objetivo las desprecian y abandonan como si fueran cosas sin valor. De igual manera aparece esa actitud en las obras teatrales: En La Venganza de la Gleba, Javier, hijo del patrón, seduce a Loreto y la deja con una criatura a quien nunca da su apellido. En Pánuco 137, "el perro" desea a Raquel, esposa de Damián, a la cual viola después de asesinar a su ma-

rido; en Mi Hijo el Mexicano, un viudo español, don Iñigo, tiene una aventura con Lupe, a la que desprecia y hace su sirvienta; y, por último, en El Maíz en la Casa podemos ver que Lorenza, - también indígena, se entrega por amor a Madaleno; pero éste sólo la deseaba y por tal razón la regresa a sus padres.

En cuanto a los textos de teatro que tratan el tema de los indígenas prehispánicos (Moctezuma II, La Malinche, Cuauhtémoc) es importante destacar que todos ellos coinciden en tratar a Cuauhtémoc como el mexicano ideal, ya que lo muestran como el único guerrero que por iniciativa propia pretende convencer a todos los señoríos existentes en el México antiguo para - aliarse y juntos poder enfrentarse a los españoles. Los tres - autores (Magaña, Gorostiza, Novo) le dan a su personaje una - idea muy clara de lo que es la Patria. Ya sabemos que en aquella época no se entendía el concepto de ese vocablo como lo - entendemos en nuestros días; pero los escritores aprovechan al héroe mexicana para hacernos ver que si se hubiesen unido los - indios, como hermanos de raza, la historia sería distinta; además, considero que con ello tienen el propósito de que nosotros, los mestizos, entendamos que los indígenas son nuestros - antecesores y que tenemos que respetarlos y aceptarlos como - son; ya que son ellos los que le dan al país una historia y - una cultura que lo enaltece.

Cine-Teatro. -

Para concluir, quiero aclarar que las piezas teatrales son más realistas porque dedican su tema a los problemas esenciales que afectan a los pueblos de aborígenes aún en la actuali

dad: la explotación, la marginación y la falta de identidad. Casi todas ellas muestran el abuso de las "autoridades" y el conflicto agrario al que se enfrentan al ser o querer ser despojados de sus tierras. Nos detallan su forma de pensar y la manera en que defienden sus derechos y propiedades. Aquí los vemos sufrir y luchar por mejorar su situación socio-económica. Ya no es la actitud que tienen por ejemplo en María Candelaria, La Noche de los Mayas, La Perla o La Casta Divina, etc., donde son conformistas con lo que les rodea sin preocuparse por un futuro mejor.

La falta de identidad que existe en nuestro país es mostrado más abiertamente en las obras de teatro que en las de cine, utilizando personajes que ejemplifican la traición y el desprecio que sienten algunos mexicanos por sus compatriotas. Los más claros ejemplos están en Moctezuma II, Cuauhtémoc, La Malinche y Pánuco 137; piezas que nos hacen pensar que todos somos hermanos y que debemos ayudarnos mutuamente.

Vemos pues que, en los casos citados en el presente trabajo, el teatro muestra con mayor veracidad la realidad del indio; tal vez porque el cine al ser un medio de difusión en manos de la burguesía no puede mostrar hechos que afecten los intereses políticos y económicos de la gente en el poder.

Así también, podemos pensar que los realizadores ven en la cinematografía una fuente de trabajo en la que se tiene un fin comercial. Así, estando de por medio mucho dinero, es lógico que los autores deseen recuperar lo invertido y buenas ganancias, preocupándose por llamar la atención y tener éxito econó

mico, aunque por ello se sacrifique la veracidad de los hechos mostrados. El teatro, por el contrario, es un arte que no es accesible a todo el público; en primera, porque no todos tienen la capacidad de entenderlo y, en segunda, porque su costo de entrada es más elevado. Todos sabemos que el cine tiene más espectadores que el teatro, debido a que una misma película es exhibida en diferentes salas al mismo tiempo a un precio menor. Por dichas razones considero que los autores teatrales escriben sus obras, pensando en el mensaje que transmitirán a sus lectores más que en un fin pecunario.

Basta ver las películas del "Indio" Fernández para ver que el mundo del indígena es mostrado superfluamente. Al referirnos a cada una de las cintas de Emilio Fernández, tratadas en este trabajo, mencionamos que fueron consideradas como "muestra viva" de México. Películas que logran imponer una falsa imagen del indio, no sólo nacional sino también internacionalmente. Fernández presenta al nativo como ser noble, puro, bello, sin entrar en detalles de su realidad, y todo se queda estereotipado en calzones de manta, sombrero y huaraches, falda larga y rebozo. Son planteados como "seres divinos" porque son bondadosos, sin rasgos de malicia y con actitudes conformistas. En igual situación aparece Tizoc, donde lo presentan como "angelito", lleno de bondad.

Es evidente que algunos cineastas aprovechan el tema del indígena como "escenografía colorística", donde se le da un aire de curiosidad a sus ritos y vestimentas llamativas; sin

profundizar en el por qué se resisten a sus tradiciones o en las causas por las que continúan en la marginalidad.

Después de haber estudiado veintidós obras que tratan el tema del indio, podemos ver que juntas nos dan una visión acercada a la realidad, pero que todavía les falta ya que no se puede hablar de toda una cultura en unos cuantos trabajos; además, sabemos que cada autor da su punto de vista y muchas de las veces da a conocer al espectador o lector su ideal de lo que le gustaría que fuera o hubiese sido el indígena o, simplemente, refleja la idea (completa o no) que tiene de ellos. Lo importante es que a través de estas piezas pudimos comprender que los grupos indios tienen su propia ideología y cultura, aspectos que los diferencian de los que estamos "urbanizados". También se pudo obtener la noción de que debemos aceptarlos y procurar entenderlos para poder rescatar las costumbres que puedan ayudarnos a mejorar como seres humanos (como es el caso del tequio, trabajo comunal, que buena falta nos hace en estos tiempos) y, sobre todo, se hace visible la idea de que es necesario alejar de nuestra mente la creencia de que son "seres despreciables".

Es hora de entender que las comunidades indígenas son agrupaciones marginadas económica, social y culturalmente, situación que ha permitido a través del tiempo mantenerlas prácticamente invariables. El lugar hostil en que habitan, el marcado monolingüismo en el uso del diálecto indio como lengua básica en las relaciones familiares y sociales, el analfabetismo por la casi nula enseñanza escolar, la falta de comunicación por

carretera y la falta de servicios públicos son factores que han contribuido a perpetuar la situación social.

Por lo anterior, la mayoría de los indios carecen y han carecido de conocimientos técnicos que les permitan un mayor acceso a fuentes de trabajo. Las escasas relaciones económicas fuera de la comunidad, se reducen al peonaje, el comercio en forma ambulante, el obraje en fábricas, incluso la prostitución. Naturalmente esa situación de escasos ingresos tiene que completarse con el trabajo realizado en la misma comunidad, donde se sigue practicando principalmente la agricultura con tecnología simple, el cuidado de algunos animales domésticos, la pesca, la alfarería, la manufactura de vestidos, rebozos, cobijas, etc., actividades que dependen de la geografía en que se desarrollan.

Es necesario entender que su marginación, ante todo, se debe a la pobreza, al "dios dinero" que mueve al mundo. Aquí bien quedaría cambiar el refrán: "Dime con quién andas y te diré quien eres" por "Dime cuánto tienes y sabré quien eres". Bien sabemos que cuando una persona cuenta con dinero suficiente puede darse los lujos y gustos que desee sin preocuparse por su color, su físico o su origen.

La presente investigación tiene como propósito dar a conocer el prototipo que se tiene del indígena en nuestro país y ayudar de alguna forma a hacer notar que esa idea es incompleta y muchas de las veces falsa. Considero que si se logra el objetivo y por ello me atrevo a invitar a los lectores a reconocer al indígena como a un igual y si no se les puede ayudar

a salir de su humildad, que por lo menos no se les engañe para sacar beneficios propios ¿Cuántas veces los hemos visto acarreados para mítines políticos donde se les prometen mejoras para sus poblados, pero al final de cuentas no se les da nada?

Considero que esa situación sólo va a cambiar cuando aceptemos que son nuestras raíces; que por nuestra sangre debe haber una identidad total.

Parece ser que solamente en mundiales, terremotos, incendios, olimpiadas, etc. somos mexicanos y en otros días somos menos nacionales porque buscamos la manera de extranjerizarnos, ya sea con el nombre, la ropa que usamos, lo que comemos, bebemos, fumamos, oímos, visitamos, etc. despreciando lo autóctono.

Espero que este trabajo sea un granito de arena más que ayude a recapacitar nuestra forma de pensar no sólo con respecto a los indígenas sino a todos los compatriotas, independientemente de su situación socio-económica, y en algún futuro no lejano colabore a que el teatro y el cine nacional reflejen la verdadera problemática de nuestro pueblo.

BIBLIOGRAFIA

Biblioteca Hispanica, *El Cine, su Técnica y su Historia*, Editorial - Ramón Sopena, Barcelona, 1984. Páginas: 492-499.

Caso, Alfonso, *Definición de Indio y lo Indio*, Instituto Indigenista Interamericano. Sobre el Retiro de América Indígena, Vol. VIII, México, D.F. N° 4, 1948.

Cortés, Hernán, *Cartas de Relación de la Conquista de México*, Colección Austral, México, 1961, 4ª Edición.

Cuéllar Salinas, Raúl Sergio; Colmenares M., Ismael; Delgado González, Arturo; Gallo T., Miguel Angel; Gutiérrez Romero, Luis, *Del Arbol de la Noche Triste al Cerro de las Campanas (Lecturas de Historia de México)*, Tomo I, Editorial Pueblo Nuevo, México, 1974.

Cuéllar Salinas, Raúl Sergio; Colmenares M., Ismael; Delgado González, Arturo; Gallo T., Miguel Angel; Gutiérrez Romero, Luis, *Del Arbol de la Noche Triste al Cerro de las Campanas (Lecturas de Historia de México)*, Tomo II, Editorial Pueblo Nuevo, México, 1980.

De los Reyes, Aurelio, *Cine y Sociedad en México (1896-1930)*, Vol. I, U.N.A.M. 1983.

De María Y Campos, Armando, *El Teatro de Género Chico en la Revolución Mexicana*, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios - Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1956.

Engels, Federico, *El origen de la Familia, la Propiedad Privada y el Estado*, Editorial Progreso, Moscú, URSS. 4ª Edición, 1891.

Escarcega Rodríguez, Francisco, *El Teatro de Revista y la Política Nacional, 1910-1940*. México, 1988. (Tesis).

García, Gustavo, *El Cine Mudo Mexicano*, SEP. Martín Casillas Editores, México, 1982. Colección Memoria y Olvido: Imágenes de México.

García Riera, Emilio, *Emilio Fernández (1904-1986)*, Universidad de - Guadalajara, R.T.C., Cineteca Nacional de México, 1987.

García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano, Epoca Sonora (1926-1940)*, Ediciones Era, México, 1969.

González Navarro, Moisés, *La Pobreza en México*, El Colegio de México, A.C., México, 1985.

González Navarro, Moisés, *Raza y Tierra, La Guerra de Castas y el Henequén*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Nueva Serie 10, México, 1970.

González Ramos, Gildardo, *Los Coras*, I.N.I., México, 1972.

Hacia un Video Indio, Archivo Etnográfico Audiovisual, I.N.I. México, 1990.

López y Fuentes, Gregorio, *El Indio*. Novela mexicana, Editorial Porrúa, S.A., México, 1974.

Pozas, Ricardo Y H. de Pozas Isabel, *Los Indios en las Clases Sociales de México*, Editorial Siglo XXI, México, 1971.

Reyes de la Maza, Luis, *El Cine Sonoro en México*, Instituto de Investigaciones estéticas de la U.N.A.M., México, 1973.

Reyes de la Maza, Luis, *El Teatro en México Durante el Porfirismo, - (1880-1887)*, Tomo I, Instituto de Investigaciones Estéticas de - la U.N.A.M., México, 1964.

Reyes de la Maza, Luis, *El Teatro en México Durante el Porfirismo, - (1888-1899)*, Tomo II, Instituto de Investigaciones Estéticas de la U.N.A.M., México, 1965.

Rojas González, Francisco, *El Diosero*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Rousseau, Jean Jacques, *Discurso Sobre el Origen de la Desigualdad Entre los Hombres*, Editorial Aguilar, España, 1973. Traducción de José - López y López.

Silva Herzog, Jesús, *Breve Historia de la Revolución Mexicana*, Tomo I, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

Silva Herzog, Jesús, *Breve historia de la Revolución mexicana*, Tomo II, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

Silva Herzog, Jesús, *Trayectoria Ideológica de la Revolución Mexicana y Otros Ensayos*, Biblioteca Joven, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Stavenhagen, Rodolfo, *Problemas Etnicos y Campesinos*, Ensayos, I.N.I., México, 1979.

Viñas Luna, Moisés, *Historia del Cine Mexicano*, U.N.A.M.-U.N.E.S.C.O. Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Actividades - Cinematográficas, México, 1987.

PELICULAS

Alazraki, Benito, *Raíces*, 1953.

Alcoriza, Luis, *Tarahumara*, 1964.

Colín, Juan Carlos, *El Oficio de Tejer*, I.N.I.

E. Alvarez, Angel, *Alma Tlaxcalteca*, 1930.

Fernández, Emilio, *María Candelaria*, 1943.

Fernández, Emilio, *La Perla*, 1945.

Fernández, Emilio, *Río Escondido*, 1947.

Maldonado, Eduardo, *Xochimilco*, 1986.

Mandoki, Luis, *Papaloapan*, I.N.I.

Navarro, Carlos, *Janitzio*, 1934.

Pastor, Julián, *La Casta Divina*, 1976.

Ramos, Juan Manuel, *Tepeyac*, 1917.

Rivero, Antonio, *Los Pames de Santa María Acapulco*, I.N.I.

Rodríguez, Ismael, *Tizoc*, 1956.

Urueta, Chano, *La Noche de los Mayas*, 1939.

Vargas de la Maza, Armando, *El Indio*, 1938.

OBRAS DE TEATRO

Bernal, Rafael, *El Maíz en la Casa*, 1967.

Bustillo Oro, Juan, *Mi Hijo el Mexicano*, 1953.

Bustillo Oro, Juan, *San Miguel de las Espinas*, 1933.

Gamboa, Federico, *La Venganza de la Gleba*, 1904.

Gorostiza, Celestino, *La Malinche*, 1958.

Hernández, Luisa Josefina, *La Paz Ficticia*, 1960.

Magaña, Sergio, *Moctezuma II*, 1953.

Mauricio Magdaleno, *Pánuco 137*, 1931.

Novo, Salvador, *Cuauhtémoc*, 1962.

A L G U N O S D A T O S

I N F O R M A T I V O S

S O B R E L O S

C I N E A S T A S Y D R A M A T U R G O S

C I T A D O S E N L A

P R E S E N T E

I N V E S T I G A C I O N

B E N I T O A L A Z R A K I

Nace en México, D.F., el 27 de octubre de 1921. Estudia primaria y secundaria en París, Francia. Cursa las carreras de Derecho y Filosofía y Letras en la U.N.A.M.

En 1946 produce *Enamorada*, de Emilio Fernández; película que obtiene nueve Arieles. Dirige también 16 documentales para la compañía Teleproducciones.

Realiza su primer largometraje en 1953, *Raíces*, que obtiene el premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes, en 1954.

En 1962 se establece en España. Filma la segunda versión de *Los Amantes* con Fanny Cano y *Las Tres Perfectas Casadas*, con Saby Kamalich, Mauricio Garcés e Irán Eory.

De 1962 a 1971 trabaja en Televisión Española como productor, director y escritor, realizando 116 programas, incluyendo dos series completas: *Tauromaquia* y *Madrid*.

En 1972 regresa a México y es nombrado Director Creativo del Canal 13. Y para 1976 es designado subdirector de Televisión Rural de R.T.C. Dos años después recibe el cargo de director general de la productora estatal CONACINE.

Filmografía:

1953 *Raíces*

1956 *Los Amantes*

A dónde van nuestros hijos

1957 *Mercado de Niños*

1958 *El Vestido de Novia*

- 1958 *Café Colón*
Infierno de Almas
La Tijera de Oro
Poker de reinas
- 1959 *Tin Tan y Las Modelos*
Pistolas Invencibles
El Toro Negro
La Ley de las Pistolas
Peligros de Juventud
Las Hermanas Carambazo
- 1960 *Muñecos Infernales*
Con Quién Andan Nuestros Locos
De Hombre a Hombre
Amor a Balazo Limpio
- 1961 *Santo Contra los Zombies*
El Tigre Negro
Espiritismo
Frankenstein, el Vampiro y Compañía
Los Pistoleros
- 1962 *A Ritmo de Twist*
- 1970 *Los Jóvenes Amantes (Adoro)*
- 1971 *Las Tres Perfectas Casadas*
- 1976 *Balúm Canán*
- 1978 *El Fantasma del Lago*
- 1987 *El Rey de los Taxistas*

L U I S A L C O R I Z A

Nace en Badajoz el 5 de septiembre de 1921, en el seno de una familia dedicada al teatro. Su padre era el director de la compañía y su madre la primera actriz. La guerra de España (1936) le obliga a seguir a sus padres al exilio.

En México inicia su carrera como actor profesional de teatro y cine, llega a hacer papeles estelares, pero abandona esta actividad para dedicarse a escribir. Sus primeros guiones para cine los escribe en colaboración con el entonces famoso director Norman Foster, de Estados Unidos.

Ha escrito más de 100 obras que han sido llevadas a la pantalla. En 1949 empieza a trabajar con Luis Buñuel, y juntos escriben libretos de filmes que fueron premiados en los más importantes festivales del mundo, entre los que destacan *Los Olvidados*, *El*, *El Bruto* y *El Angel Exterminador*.

Como director realiza entre otras importantes películas: *Los Jóvenes* (1960), *Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962), *Mecánica Nacional* (1971), *El Muro del Silencio* (1971), *A Paso de Cojo* (1978), *Día de Difuntos* (1988).

Filmografía:

1960 *Los Jóvenes*

1961 *Tlayucan*

1962 *Tiburoneros*

1963 *Amor y Sexo (Safo 63)*

1964 *El Gángster*

Tarahumara (Cada Vez Más Lejos)

- 1968 *La Puerta*
El Oficio Más Antiguo del Mundo
- 1969 *Paraíso*
- 1971 *Mecánica Nacional*
El Muro del Silencio
- 1972 *Fe, Esperanza y Caridad*
- 1974 *Presagio*
- 1975 *Las Fuerzas Vivas*
- 1978 *A Paso de Cojo*
- 1979 *Semana Santa en Acapulco*
- 1981 *Han Violado a Una Mujer*
- 1983 *El Amor es un Juego Extraño*
- 1984 *Terror y Encajes Negros*
- 1986 *Lo Que Importa es Vivir*
- 1988 *Día de Difuntos*

En 1976 trabajó para la televisión con *Mecánica Nacional*, serie de 26 episodios, basada en los personajes de la película del mismo nombre. Aquí participó como guionista y director de T.V.

Como actor laboró en:

- 1940 *La Torre de los Suplicios*, de Raphael J. Sevilla
- 1942 *La Virgen Morena*, de Gabriel Soria
- 1943 *Los Miserables*, de Fernando A. Rivero
- El Rayo del Sur*, de Miguel Contreras Torres
- San Francisco de Asís*, de Alberto Gout
- Nana*, de Celestino Gorostiza

- 1944 *Rosa de las Nieves*, de Vicente Oroná
Sierra Morena, de Francisco Elías
- 1945 *María Magdalena*, de Miguel Contreras Torres
Reina de Reinas, de Miguel Contreras Torres
- 1947 *La Casa de la Troya*, de Carlos Orellana
- 1948 *Flor de Caña*, de Carlos Orellana
- 1949 *La Liga de las Muchachas*, de Fernando Cortés
Tú, Sólo Tú, de Miguel M. Delgado

A N G E L E. A L V A R E Z

Únicamente nos dejó una realización: *Alma Tlaxcalteca*, 1930.

R A F A E L B E R N A L

Nació en la ciudad de México, en 1915. Estudió allí y en -
 Montreal, Canadá. Terminó el Bachillerato de Letras en la UNAM.

Se dedicó al periodismo, al radio y a la televisión; debe recordarse que en T.V. fue un pionero: su pieza *La Carta* fue la primera obra de autor nacional teledifundida en México. Escribió varias novelas, bibliografías, cuentos y ensayos literarios y sociales.

Obras teatrales:

- 1947 *El Cadáver del Señor García*
- 1950 *La Carta*
- 1950 *Antonia*
- 1952 *Soledad*

1953 *El Idolo*

1955 *La Paz Contigo o El Martirio del Padre Pro*

Nancy, Brown

1967 *El Maíz en la Casa*

El Agua y el Mar (Inédita)

Corrido en Tres Actos (Inédita)

El Asilo (Inédita)

Cassandra (Inédita)

Egisto (Inédita)

En cine hizo el argumento y la adaptación de *Juan Sin Miedo*, de Juan José Segura.

J U A N B U S T I L L O O R O

Nació en la ciudad de México, el día 2 de junio de 1904. Sus primeros estudios los hace en la Escuela Antonio Alzate, pasando de ahí a la escuela Nacional Preparatoria y luego a la Facultad de Leyes de la Universidad Nacional, en donde recibe el título de abogado. En 1932 funda, junto con Mauricio Magdaleno, el Teatro de Ahora. Su entrada al cine sonoro empieza en 1933 con la obra *Tiburón*, una adaptación de Volpone; adapta también *El Compadre Mendoza* y varias más, en donde tiene como colaborador a Antonio Helú, y ya como director lo felicitan por la película *Dos Monjes*, en 1934, con la cual entra de lleno a la industria.

Se retira de la vida cinematográfica en 1965. La Cineteca Nacional le edita en 1984 su libro *Vida Cinematográfica*; en el -

cual platica sus experiencias en el cine.

Obras teatrales:

1921 *Kaleidoscopio*

1930 *La Honradez es un Estorbo*

1931 *Masas*

Justicia S.A.

1932 *El Periquillo Sarniento*, en colab. con Mauricio Magdaleno

El Corrido de la Revolución, en colab. con Mauricio Magdaleno

El Pájaro Carpintero, en colab. con Mauricio Magdaleno

Los Que Vuelven

1933 *Un Perito en Viudas*

San Miguel de las Espinas

1936 *Una Lección Para Maridos*

1953 *Mi Hijo el Mexicano*

Filmografía:

1927 *Yo Soy Tu Padre*

1934 *Dos Monjes*

1935 *Monja, Casada, Virgen y Mártir*

El Misterio del Rostro Pálido

1936 *Malditas Sean las Mujeres*

El Rosal Bendito

Nostradamus

1937 *Amapola del Camino*

La Honradez es un Estorbo

Huapango

1938 *La Tía de las Muchachas*

Cada Loco con su Tema

- 1939 *Caballo a Caballo*
En Tiempos de Don Porfirio
- 1940 *Ahi Está el Detalle*
Al Son de la Marimba
- 1941 *Cuando los Hijos se Van*
Mil Estudiantes y Una Muchacha
- 1942 *El Angel Negro*
- 1943 *El Sombrero de Tres Picos*
México de Mis Recuerdos
- 1944 *Cuando Quiere Un Mexicano*
- 1945 *Canaima*
Lo Que Va de Ayer a Hoy
No Basta Ser Charro
- 1946 *En Tiempos de la Inquisición*
Los Maderos de San Juan
- 1947 *Dos de la Vida Airada*
Fijate Que Suave
- 1948 *Las Mañanitas*
Sólo Veracruz es Bello
Cuando los Padres se Quedan Solos
- 1949 *El Colmillo de Buda*
Las Tandas del Principal
Vino el Remolino y Nos Alevantó
- 1950 *El Hombre Sin Rostro*
La Loca de la Casa
Casa de Vecindad
- 1951 *Acá las Tortas*

- 1951 *La Huella de Unos Labios*
- 1952 *Por Ellas Aunque Mal Paguen*
Esos de Pénjamo
- 1953 *Retorno a la Juventud*
Siete Mujeres
- 1954 *La Sobrina del Señor Cura*
La Mujer Ajena
Las Engañadas
Padre Contra Hijo
El Asesino X
- 1955 *El Medallón del Crimen*
Del Brazo y Por la Calle
- 1956 *Las Aventuras de Pito Pérez*
Los Hijos de Rancho Grande
- 1957 *Cada Hijo Una Cruz*
Donde las Dan las Toman
- 1959 *El Último Mexicano*
- 1963 *México de Mis Recuerdos*
- 1964 *Así Amaron Nuestros Padres*
- 1965 *Cuando los Valses Venían de Viena y los Niños de París*

E M I L I O F E R N A N D E Z

Emilio Fernández Romo nace el 26 de marzo de 1904, en un -
pueblo llamado Del Hondo, municipio de Sabinas, estado de -
Coahuila. Su madre, Sara Romo, era una india kikapoo y su padre,
el coronel coahuilense Emilio Fernández Garza. Fue el único -

hijo de la pareja.

El "Indio" Fernández participó en la lucha armada revolucionaria, siendo partidario de la causa delahuertista. Con la derrota de Adolfo de la Huerta tuvo que abandonar el país dirigiéndose hacia el vecino país del norte.

En Hollywood trabajó como extra y bailarín en películas - como *Volando a Río (Flyng Down To Río)*, en la que Dolores del Río protagonizaba el personaje principal.

Cuando regresó a México, también ocupó papeles secundarios, realizó algunos estelares y comenzó su trabajo de director:

1934 *Corazón Bandolero*, de Raphael J. Sevilla. Papel secundario.

Cruz Diablo, de Fernando de Fuentes. Papel secundario.

Tribu, de Miguel Contreras Torres. Papel secundario.

Janitzio, de Carlos Navarro; donde hace su primer estelar.

1935 *Martin Garatuza*, de Gabriel Soria. Papel secundario.

María Elena, de Raphael J. Sevilla. Papel secundario.

Celos, de Arcady Boytler. Actuó.

1936 *Mariguana*, de José Bohr. Papel secundario.

Las Mujeres Mandan, de Fernando de Fuentes. Papel secund.

Allá en el Rancho Grande, de Fernando de Fuentes. Papel sec.

El Superloco, de Juan José Segura. Papel secundario.

El Impostor, de David Kirkland. Papel secundario.

Las Cuatro Milpas, de Ramón Pereda. Papel secundario.

Almas Rebeldes, de Alejandro Galindo. Papel secundario.

1937 *Adiós Nicanor*, de Rafael E. Portas. Filme en el que, además de interpretar el primer papel (Nicanor), escribió el argumento de la cinta.

- 1938 *El Fanfarrón o Aquí Llegó el Valentón*, de Fernando A. Rivero.
El "Indio" adaptó con Fernando A. Rivero un argumento - de Adolfo León Osorio para la película *Juan Sin Miedo*, de Juan José Segura.
Ese mismo año volvió a adaptar, esta vez, junto con Gilberto Martínez Solares, director de la cinta, el cuento - de Jorge Ferretis ("*El Alcalde Lagos*") en que se basó el - melodrama *El Señor Alcalde*.
- 1939 *Con los Dorados de Villa*. Filme en el que hizo un quinto papel y fue argumentista de la película junto con su productor y director Raúl de Anda.
En *Hombre del Aire*, adaptó junto con Gilberto Martínez Solares (director del Filme) el argumento de Roberto P. - Mijares usado en esa película.
Los de Abajo. Trabajó como actor secundario.
- 1940 *El Charro Negro*. Actuó un tercer papel en ésta cinta que - dió fama y dinero a su productor, director, argumentista y protagonista Raúl de Anda.
El Zorro de Jalisco, de José Benavides. Papel secundario.
En *Rancho Grande*, de Rolando Aguilar, Emilio Fernández la - hace de villano.
- 1941 Viaja a Cuba y conoce a Gladys Fernández -cubanita de - 16 años-, hija de José Pablo Fernández Domínguez, coronel del "Ejército Libertador" y se casó con ella. Nace su hija Adela Fernández el 6 de diciembre de 1942.
En ese mismo año comienza su trabajo como director, sien - do su primera película *La Isla de la Pasión*. estrenada el -

6 de agosto en el Palacio Chino. Las otras cintas que filmó son las siguientes:

1942 *Soy Puro Mexicano*. Estrenada el 13 de noviembre de 1942 en el Palacio Chino.

1943 *Flor Silvestre*. Estrenada el 24 de abril de 1943 en el Palacio Chino.

Maria candelaria. Estrenada el 20 de enero en el Palacio Ch.

1944 *Las Abandonadas*. Estrenada el 18 de mayo en el cine Chapultepec, en 1945.

Bugambilia. Estrenada el 2 de noviembre de 1945 en el cine Chapultepec.

1945 *Pepita Jiménez*. Basada en una novela del español Juan Valera. Estrenada el 22 de febrero de 1946 en el cine Metropolitan.

La Perla. Basada en una obra de John Steinbeck. Estrenada en el cine México, el 2 de septiembre de 1947.

1946 *Enamorada*. Estrenada, antes de *La Perla*, en 1946 en el cine Alameda.

1947 *Río Escondido*. Estrenada el 12 de febrero de 1948 en el cine Orfeón.

1948 *Maclovia*. Estrenada el 30 de septiembre de 1948 en los cines México y Alameda.

Salón México. Estrenada el 25 de febrero de 1949 en el cine Orfeón.

Pueblerina. Estrenada el 6 de julio de 1949 en el cine Alameda.

1949 *La Malquerida*. Basada en la obra teatral que lleva el mismo título del español Jacinto Benavente. Estrenada el 16 de septiembre de 1949, en el cine Orfeón.

Duelo en las Montañas. Estrenada el 18 de febrero de 1950 - en el cine Orfeón.

Del Odio Nace el Amor. Estrenada el 14 de noviembre de 1951 en el cine Metropolitán.

1950 *Un Día de Vida*. Estrenada el 23 de noviembre de 1950 en el cine Chapultepec.

Victimas del Pecado. Estrenada el 26 de febrero de 1951 en el cine Orfeón.

Islas Marias. Estrenada el 10 de agosto de 1951 en el cine Orfeón.

Siempre Tuya. Estrenada el 18 de enero de 1952 en el Palacio Chino.

1951 *La Bien Amada*. Estrenada el 13 de septiembre de 1951 en el cine Chapultepec.

Acapulco. Estrenada el 18 de enero de 1952 en el Orfeón.

El Mar y Tú. Estrenada el 7 de marzo en el Palacio Chino.

1952 *Cuando Levanta la Niebla*. Estrenada el 25 de diciembre de 1952 en el Chapultepec.

1953 *La Red*. Estrenada el 20 de mayo de 1953 en el Alameda.

Reportaje. Estrenada el 12 de noviembre de 1953 en el cine Chapultepec.

El Rapto. Estrenada el 23 de abril de 1954 en el Orfeón.

La Rosa Blanca o Momentos de la Vida de Martí. Película enteramente financiada por Cuba. En la que participaron más de

50 técnicos y 44 actores cubanos. Fue filmada en Cuba y en México. Se estrenó el 25 de marzo de 1955 en el Palacio Chino.

1954 *La Rebelión de los Colgados*. Argumento basado en una novela - de B. Traven, adaptada por él mismo con el pseudónimo de John Bright. Dirigida por Emilio Fernández y por el alemán Alfredo B. Crevenna. Estrenada el 4 de noviembre de 1954 en el Chapultepec.

Nosotros Dos. Filmada en España. En México se estrenó el 11 de julio de 1957 en el cine Mariscal.

1955 *La Tierra de Fuego se Apaga*. Emilio Fernández regresó de España para emprender a fines de 1954 un nuevo viaje que lo llevaría a Argentina. Ahí filmó ésta cinta. La película - fue estrenada 13 años después en México y sólo gracias a las contrataciones que tramitó Emilio García Riera -según sus propias palabras- en Buenos Aires por cuenta de Televisa, compañía de Manuel Barbachano Ponce; así la cinta pudo pasar por televisión mexicana. No tuvo un estreno formal en México.

1956 *Una Cita de Amor*. Filmada en México, basada en *El Niño de la Bota*, novela española de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891). Estrenada el 5 de junio de 1958 en el Alameda.

El Impostor. Es una adaptación de la obra teatral *El Gesticulador*, del mexicano Rodolfo Usigli. *El Impostor* tuvo problemas de censura y se estrenó hasta el 28 de julio de 1960 en el cine Olimpia.

De 1957 a 1960 Fernández no realizó ninguna película.

1957 Muere su medio hermano Rogelio y su querido amigo Diego Rivera.

1958 en *La Cucaracha*, de Ismael Rodríguez, el "Indio" Fernández representó el papel del coronel villista Antonio Zeta; donde trabajó con María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Antonio Aguilar y Flor Silvestre.

1961 Vuelve a iniciar su trabajo como director con *Pueblito*. Estrenada el 2 de agosto de 1962 en los cines Alameda y Ariel.

1962 Viajó a Guatemala, donde dirige la cinta *Paloma Herida* para el productor guatemalteco del cine mexicano Manuel Zeceña Diéguez. Estrenada el 17 de octubre de 1963 en el Metropolitán.

De 1963 a 1964 hubo otro receso en el que el "Indio" no dirigió; pero sí actuó para diversos directores: *El Revólver Sangriento*, de Miguel M. Delgado, 1963; *La Noche de la Iguana*, de John Huston, 1963; *Los Hermanos de la Muerte*, de Rafael Baledón, 1964; *Yo, El Valiente*, de Alfonso Corone Blake, 1964; *La Recta Final*, de Carlos Enrique Taboada, 1964; *Un Callejón Sin Salida*, de Rafael Baledón, 1964; *Duelo de Pistoleros*, de Miguel M. Delgado, 1965; *La Conquista de El Dorado*, de Rafael Portillo, 1965; *Un Tipo Dificil de Matar*, de Rafael Portillo, 1965; y tuvo un estelar en *Los Malvados*, de Corone Blake, 1965.

1966 *Un Dorado de Pancho Villa*. Estrenada el 14 de septiembre de 1967 en los cines Alameda y Estrella.

1968 *El Crepúsculo de Un Dios*. Estrenada el 30 de octubre de 1969 en doce salas, después de un preestreno, el 4 de junio de

1969 en los cines Roble, Francisco Villa, Emiliano Zapata y Santos Degollado.

Vuelve a actuar en: *El Yaqui*, de Arturo Martínez, 1968; *Dueño en el Dorado*, de René Cardona, 1968; *Un Toro se Llama*, de Miguel Ángel Mendoza, 1968; *La Sangre Enemiga*, de Rogelio A. - González, 1969; *Indio*, de Rodolfo de Anda, 1971; y en *El Rincón de las Virgenes*, de Alberto Isaac, 1972.

1973 *La Choca*. Estrenada el 5 de septiembre de 1974 en el cine ma México.

1975 *Zona Roja*. Estrenada el 19 de febrero de 1976 en los cines Polanco, Galaxia, México, Tlalpan, Soledad, Villa Coapa y Tauro.

1976 El 30 de mayo, Emilio Fernández asesinó a Javier Aldacoa Robles en Torreón. Se había dado a la fuga pero fue detenido en Guatemala, cuando pensaba volar en avión a - Panamá. Lo regresaron a Torreón donde fue juzgado y se - le encontró culpable. Gracias a una fianza pudo salir libre el 10 de diciembre de 1976.

1977 *México Norte*. Estrenada el 22 de marzo de 1979, en ocho salas de la capital: Briseño, Mitla, Nacional, Tlalpan, Bahía, Corregidora, Santos Degollado y Janitzio.

1978 Se suicida Jacaranda, hija de Emilio Fernández y de Columba Domínguez.

Filma su última película, *Erótica*; la cual se estrena el - 23 de agosto de 1979 en los cines Dolores del Río, Libra, Tepeyac, Leo, Sara García y Popotla. Un poco antes de terminar la filmación de ésta cinta, el "Indio" fue aprehen

dido de nuevo, el 11 de julio, y enviado del reclusorio Oriente de la ciudad de México a Torreón. Se le condenó a cuatro años seis meses de prisión en Coahuila, acusado de haber dado muerte a Javier Aldacoa.

En sus últimos años sólo actuó para diferentes directores: *Las Cabareteras*, de Icaro Cisneros, 1980; *Una Gallina Muy Ponedora*, de Rafael Portillo, 1980; *Ahora Mis Pistolas Hablan*, de Fernando Orozco, 1980; *Tras el Horizonte Azul*, de Raúl Fernández, 1982; *Mercenarios de la Muerte*, de Gregorio Casal, 1983; *Las Amantes del Señor de la Noche*, de Isela Vega, 1983; *Bajo el Volcán*, de John Huston, 1983; *Lola la Trailera*, de Raúl Fernández, 1983; *El Secuestro de Lola o Lola la Trailera 2*, de Raúl Fernández, 1986; *Arriba Michoacán*, de Francisco Guerrero, 1986; y *Cuando Corrió el Alazán*, de Juan José Pérez Padilla, 1986.

También trabajó para Televisa, en la telenovela *La Traición*, producida por Ernesto Alonso y dirigida por Raúl Araiza.

1983 Muere una amiga de él, muy querida, Dolores del Río.

1986 El 1º de julio muere su compañero Mauricio Magdaleno y el 6 de agosto del mismo año fallece él.

F E D E R I C O G A M B O A

Nació en la ciudad de México, en 1864. Desde 1888 ingresó al cuerpo diplomático; representó a México como embajador en varios países y ocupó el cargo de Secretario de Relaciones Exteriores durante la tiranía de Victoriano Huerta. Escribió, además de obras de teatro, novelas, de las cuales la más cono-

cida es *Santa* (1903). También publicó ensayos y un libro de memorias. Murió en la misma ciudad de México en 1939.

Obras teatrales:

1894 *Divertirse*

1894 *La Última Campaña*

1904 *La Venganza de la Gleba*

1907 *A Buena Cuenta*

1927 *Entre Hermanos*

Obras de Gamboa llevadas al cine:

1931 *Santa*, de Antonio Moreno

1936 *Suprema Ley*, de Rafael E. Portas

1937 *La Llaga*, de Ramón Peón

1943 *Santa*, segunda versión, de Norman Foster

1944 *Entre Hermanos*, de Ramón Peón

C E L E S T I N O G O R O S T I Z A

Nació en Villahermosa, Tabasco, el 31 de enero de 1904. Cursó estudios superiores en el Instituto de Ciencias de Aguascalientes, en el Colegio Francés de la ciudad de México y en la Escuela Nacional Preparatoria. No tuvo ningún título universitario. Sirvió diversos cargos en la Secretaría de Educación Pública, entre otros el de Secretario del Conservatorio Nacional y jefe del Departamento de Bellas Artes. Fue autor y director de obras teatrales. Participó con Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Julio Jiménez Rueda, Roberto

Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano y Julio Castellanos, en la creación del "Teatro Ulises", en 1928. Luego, en 1932, fundó el "Teatro Orientación". Tradujo a O'Neill, Jean-Victor Pellerin, Marcel Achard, Lenormand, y dio a conocer sus primeras piezas originales. Tiempo después, fundó la Academia Cinematográfica y escribió argumentos y adaptaciones y aún se le encomendó la dirección de varios filmes. Fue Vicepresidente de la Unión Nacional de Autores, secretario del Sindicato de Directores - Cinematográficos y del de Autores y Adaptadores, jefe del Departamento de Teatro del INBA, director general de éste Instituto y catedrático de Actuación.

Obras teatrales:

- 1930 *El Nuevo Paraíso*
- 1933 *La Escuela del Amor*
- 1934 *Ser o No Ser*
- 1938 *Escombros del Sueño*
- 1952 *El Color de Nuestra Piel*
- 1955 *Columna Social*
- 1958 *La Malinche o La Leña Está Verde*

Filmografía:

Dirigió y realizó la adaptación de las siguientes cintas:

- 1943 *Nana*, basada en la obra de Emilio Zolá
- 1945 *Sinfonía de Una Vida*, basada de una pieza de Max Aub
- Ave del Paso*, basada en la obra de María Gesa

Hizo los argumentos para las películas:

- 1938 *Refugiados en Madrid*, de Alejandro Galindo

- 1943 *La Guerra de los Pasteles*, de Emilio Gómez Muriel
 1950 *Las Mujeres de Mi General*, de Ismael Rodríguez
 1951 *Paraiso Robado*, de Julio Bracho

L U I S A J O S E F I N A H E R N A N D E Z

Nació en Campeche, en 1928. Se graduó como maestra de Filosofía y Letras, especializada en Arte Dramático, en 1955, en la U.N.A.M. Ha sido becaria del Centro Mexicano de Escritores y de la Fundación Rockefeller. Ha ejercido la crítica teatral. Actualmente, es profesora de Composición Dramática en la Facultad de Filosofía y Letras.

Obras teatrales:

- 1950 *El Ambiente Jurídico*
 1951 *Aguardiente de Caña*
 Agonía
 1952 *Afuera Llueve*
 1953 *Los Sordomudos*
 1954 *La Corona del Ángel*
 Botica Modelo
 La Llave del Cielo
 1955 *Los Frutos Caídos*
 1957 *Los Duendes*
 1958 *Los Huespedes Reales*
 1959 *Arpas Blancas... Conejos Dorados*
 1960 *La Paz ficticia*

1962 *La Calle de la Gran Ocasión*

1963 *Historia de un Anillo*

Clemencia

1971 *Danza del Urogallo Múltiple*

S E R G I O M A C A Ñ A

Nació el 24 de septiembre de 1924 en Michoacán. Se inicia en la literatura escribiendo una novela, Los Suplicantes, 1942, y un libro de cuentos, El Angel Roto, 1946. En 1953 gana el premio literario del periódico El Nacional con la novela El Molino - del Aire. Ha ejercido la crítica teatral en periódicos y revistas.

Obras dramáticas:

1950 *El Suplicante*. En colaboración con E. Carballido.

1951 *Los Signos del Zodiaco*

1952 *El Reloj y la Cuna*

1953 *El Viaje de Nocesida*. En colaboración con E. Carballido

Moctezuma II

1958 *El Pequeño Caso de Jorge Livido*

1960 *El Anillo de Oro*

Canción que Nunca se Acaba

Rentas Congeladas

1965 *Los Motivos del Lobo*

1966 *Ensayando a Moliere*

1967 *Los Argonautas*

- 1970 *El Mundo que Tú Heredas*
 1972 *El que Vino a Hacer la Guerra o El Niño de Madera*
 1979 *La Dama de las Camelias*
 1980 *Santisima*
 1982 (?) *Pasarela*
 1983 (?) *La Gallina de los Huevos de Oro*
 1984 (?) *Ana la Americana*
 La Ultima Diana
 Rabinal Achi

E D U A R D O M A L D O N A D O

Cineasta que ha dirigido varias películas y que ha aportado al Instituto Nacional Indigenista los siguientes documentales: *Laguna de Dos Tiempos* y *Xochimilco*. Ambos trabajos dirigidos y editados por él mismo.

M A U R I C I O M A G D A L E N O

Nació en Villa del Refugio, Zacatecas, el 13 de mayo de 1906. Cursó sus primeros estudios en escuelas públicas de Aguascalientes. Posteriormente, al trasladarse con su familia a la ciudad de México, asiste a San Idelfonso para estudiar la preparatoria. Después ingresó a la Escuela de Altos Estudios (hoy Facultad de Filosofía y Letras).

En 1932 funda junto con Bustillo Oro el "Teatro de Ahora", teniendo como propósito darle al teatro un aspecto social.

Fue profesor de Historia y Literatura Española y desempeñó - varios puestos públicos destacados: En 1944 es miembro fundador de la Sección de Autores y Adaptadores Cinematográficos, creada por Adolfo Fernández Bustamante y Antonio Helú, fue colaborador del Universal durante 20 años y es nombrado miembro del Consejo Consultivo por Cosme Hinojosa, Regente de la ciudad, entre otros.

Se le considera como uno de los mejores novelistas de la Revolución Mexicana. También tuvo brillante actuación como - periodista y argumentista de cine. Muere el 1º de julio de - 1986.

Obras teatrales:

1931 *Pánuco 137*

1932 *Emiliano Zapata*

Trópico

El Periquillo Sarniento. En colaboración con Bustillo Oro.

El Corrido de la Revolución. En colaboración con Bustillo Oro.

El Pájaro Carpintero. En colaboración con Bustillo Oro.

1935 *El Santo Samán*

1936 *Ramiro Sandoval*

Filmografía:

Dirección

1944 *El Intruso*

Su Gran Ilusión

1946 *La Fuerza de la Sangre*

La Herencia de la Llorona

Argumento

- 1933 *El Compadre Mendoza*, de Fernando de Fuentes
- 1943 *María Candelaria*, de Emilio Fernández
- 1944 *El Intruso*, de él mismo
- Su Gran Ilusión*, de él mismo
- Bugambilia*, de Emilio Fernández
- 1945 *María Magdalena*, de Miguel Contreras Torres
- Bodas Trágicas*, de Gilberto Martínez Solares
- 1946 *La Fuerza de la Sangre*, de él mismo
- La Herencia de la Llorona*, de él mismo
- 1948 *Maclovia*, de Emilio Fernández
- Pueblerina*, de Emilio Fernández
- 1949 *La Malquerida*, de Emilio Fernández
- 1950 *Un Día de Vida*, de Emilio Fernández
- Víctimas del Pecado*, de Emilio Fernández
- Pata de Palo*, de Emilio Gómez Muriel
- Por la Puerta Falsa*, de Fernando de Fuentes
- Islas Mariás*, de Emilio Fernández
- Siempre Tuya*, de Emilio Fernández
- 1951 *La Bien Amada*, de Emilio Fernández
- 1952 *Cuando los Hijos Pecan*, de Joselito Rodríguez
- La Segunda Mujer*, de José Díaz Morales
- La Ley Fuga*, de Emilio Gómez Muriel
- 1953 *Reportaje*, de Emilio Fernández
- El Rapto*, de Emilio Fernández
- La Rosa Blanca*, de Emilio Fernández
- 1961 *Pueblito*, de Emilio Fernández

C A R L O S N A V A R R O

Hay libros en los que se dice que trabajó en Hollywood; pero no especifican el tipo de actividad que efectuó. En México debuta con *Janitzio*, 1934.

S A L V A D O R N O V O

Nació en México, D.F., en 1904. Fue poeta, crítico, comediógrafo, director teatral y periodista. En 1928 fundó el Teatro Ulises, junto con Villaurrutia, Owen, Gorostiza, Antonieta Rivas Mercado, entre otros. Dió clases de Historia del Teatro en el Conservatorio Nacional, y de Técnica de Actuación en la Escuela de Arte Dramático del INBA. De 1947 a 1952 sirvió el cargo de jefe del Departamento de Teatro del propio Instituto. En 1953, fundó su propio teatro que llamó La Capilla. A partir de 1952 fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. En 1965 el Presidente de la República Mexicana, Lic. Gustavo Díaz Ordaz, lo nombró Cronista de la Ciudad de México.

Obras teatrales:

1937 *El Tercer Fausto*

1947 *Don Quijote*. Adaptación para teatro de la obra de Cervantes.

Astucia. Adaptación para teatro infantil de la novela del mismo título de Luis Gonzaga Inclán.

1951 *La Culta Dama*

1951 *El Joven II*

1956 *A Ocho Columnas*

Diálogos (El Joven II, Adán y Eva, El Tercer Fausto, La Güera y La Estrella, Sor Juana y Pita, Malinche y Carlota, Cuauhtémoc y Eutalia)

1961 *Yocasta o Casi*

1962 *Ha Vuelto Ulises*

Cuauhtémoc

1963 *In Pipiltzintzin o La Guerra de las Gordas*

In Ticicitézcattl o El Espejo Encantado

Hace el argumento de *El Signo de la Muerte*, 1939, de Chano Urueta y realiza la adaptación de su obra teatral *La Culla Dama* para una película que lleva el mismo nombre, en 1956, dirigida por Rogelio González.

J U L I A N P A S T O R

Estudios

Hasta 1960:Preparatoria en la Academia Hispano-Mexicana

De 1961 a 1964:Un año de Ingeniería (U.N.A.M.) y tres años -
en Arquitectura (U.N.A.M.).

De 1956 a 1961:Estudios de dibujo,diseño,pintura y escenografía con Robin Bond.

En 1964:Curso básico de cine en la escuela de cine de la U.S.C.

En 1967 y 1968:Estudios de arte dramático con Seki Sano, Juan José Gurrola y Héctor Mendoza.

Como actor

En teatro: De 1962 a 1974, trece obras, entre otras:

Los Poseidos, de Dostoyevski

Bajo el Bosque Blanco, de Dylan Thomas

Oh Papá, Pobre Papá, etc., de Arthur Kopit

La Tragedia de las Tragedias y otras bajo la dirección de J. J. -
Gurrola.

Los Asesinos Ciegos, de Héctor Mendoza

Segundo Asalto, de José de Jesús Martínez

El Balcón, de Jean Genet, en 1987.

En televisión: De 1965 a 1972, cinco telenovelas y varios tele
teatros.

En cine: DE 1964 a 1985, cuarenta y seis películas, entre ellas:

En Este Pueblo No Hay Ladrones

Una Señora Estupenda

Los Recuerdos del Porvenir

Santa

El Jardín de la Tía Isabel

Aquellos Años

El Lugar Sin Límites

Actas de Marusia

La Gran Fiesta

etc.etc.

Como director de teatro

1971 *Una Sola América*, de G. Fulgueira

1984 *Lou Andreas Salomé*, de Enrique Ruíz García

Desde 1987 a la fecha: Director y escritor del espectáculo -

Velada Literario-musical

1988 *Raptóla, Viotóla y Matóla*, de Alejandro Licona

1989 *Que Comedias que Adivinas*, de varios autores

Como director de televisión

1978 Telenovela *Ardiente Secreto*, sobre una adaptación de Jane Eyre de Charlotte Bronte.

1980 a 1982: 42 programas de televisión infantil de media hora cada uno, Series: *La Muela del Juicio*

Como Jugando

Historias de Niños y Niñas

Los Intrépidos

1982 Tres programas de la serie *Museos y Monumentos*

1983 Cuarenta y cinco capítulos de media hora cada uno de la teleserie: *El que Sabe....Sabe*

1985 Cuatro programas de la serie: *En las Ciencias y en las Artes*

1986 Once capítulos de la serie: *Las Buenas Costumbres*

1987 Una videopelícula: *Pasa en las Mejores Familias*, de Sergio Galindo.

1989 Seis capítulos de *Hora Marcada*

1990 Tres programas de una hora de *Nuevo Encuentro*

Como director de largometraje

1970 *La Justicia Tiene Doce Años*, de G. Fulgueira

1974 *La Venida del Rey Olmos*, de Eduardo Luján

1975 *El Esperado Amor Desesperado*, de Emilio Carballido

1976 *La Casta Divina*, de Eduardo Luján

1977 *Los Pequeños Privilegios*, de J. Pastor

- 1977 *El Vuelo de la Cigüeña*, de F. Galiana
 1978 *Estas Ruinas que Ves*, de Jorge Ibarguengoitia
 1978 *Morir de Madrugada*, de F. Galiana
 1981 *El Héroe Desconocido*, de M. Aléman
 1984 *Orinoco*, de Emilio Carballido
 1986 *Coqueluche*, de R. Romero
 1987 *Los Machos y las Hembras*, de Alejandro Licona
 Pasa en las Mejores Familias, de Sergio Galindo
 1990 *Mujer de Cabaret*, de Alejandro Licona
 1991 *Comodas Mensualidades*, de Angeles Necochea

J U A N . M A N U E L R A M O S

Se conserva hasta nuestros días su única película *Tepeyac*, dirigida en 1917. No se tiene más información sobre este director.

I S M A E L R O D R I G U E Z

Nació el 19 de octubre de 1917 en la ciudad de México. A los doce años trabajó como actor en cintas experimentales en los Angeles California. En 1931 colabora con sus hermanos mayores y son pioneros del sonido en la industria cinematográfica mexicana, sonorizando *Santa*. Estudia fotografía y practica en el laboratorio de Jorge Stahl padre, se convierte en el primer asistente de sonido. En 1939 funda la corporación Películas Rodríguez, S.A. en asociación con José y Roberto -sus

hermanos-. Pocos años después escribe, produce y dirige su primer largometraje y a la edad de 22 años es el director más joven del mundo en ese tiempo.

Por su labor y trayectoria en el ambiente cinematográfico ha sido condecorado con medallas de oro por las asociaciones de productores, distribuidores y exhibidores, las agrupaciones de actores, y escritores y adaptadores de México, los sindicatos técnicos de la industria, la prensa cinematográfica y la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica. En 1983 recibió el Premio Salvador Toscano, de la Cineteca Nacional.

Filmografía

Dirección

- 1942 *¡Qué Lindo es Michoacán!*
 1944 *Amores de Ayer*
 Escándalo de Estrellas
 1945 *Cuando Lloran los Valientes*
 Qué Verde Era Mi Padre
 1946 *Los Tres García*
 Vuelven los García
 Ya Tengo a Mi Hijo
 1947 *Chachita la de Triana*
 Nosotros los Pobres
 1948 *Los Tres Huastecos*
 Ustedes los Ricos
 1949 *La Oveja Negra*
 No Desearás la Mujer de Tu Hijo

- 1950 *Sobre las Olas*
Las Mujeres de Mi General
- 1951 *A Toda Máquina (A.T.M.)*
¿Qué Te Ha Dado Esa Mujer?
Mátenme Porque Me Muero
- 1952 *Del Rancho a la Televisión*
Dos Tipos de Cuidado
Pepe el Toro
- 1953 *Romance de Fieras*
Borrasca en las Almas
- 1954 *Maldita Ciudad*
Los Paquetes de Paquita
El Monstruo de la Montaña Hueca
Cupido Pierde a Paquita
- 1956 *Tizoc*
Tierra de Hombres
- 1957 *Así Era Pancho Villa*
- 1958 *Pancho Villa y la Valentina*
Cuando ¡Viva Villa! es la Muerte
La Cucaracha
- 1959 *La Ciudad Sagrada*
- 1961 *Los Hermanos del Hierro*
Animas Trujano
- 1963 *Así Era Pedro Infante (Había Una Vez Un Carpintero)*
El Hombre de Papel
- 1964 *El Niño y el Muro*
- 1966 *Autopsia de Un Fantasma*

- 1968 *Cuernos Debajo de la Cama*
 1969 *Faltas a la Moral*
 Trampa Para Una Niña
 El Ogro
 1971 *Mi Niño Tizoc*
 1972 *Nosotros los Feos*
 1975 *Somos del Otro Laredo*
 1978 *Ratero*
 1979 *El Secuestro de los Cien Millones*
 1980 *Blanca Nieves y Sus Siete Amantes*
 1981 *Burdel*
 1883 *Corrupción (Truculencia en Humor Negro)*
 1986 *Yerba Sangrienta*
 1988 *Dos Tipas de Cuidado*

C H A N O U R U E T A

Nació el 24 de febrero de 1895, en Chihuahua. Durante la Revolución trabajó para Villa, Zapata, Carranza y Obregón, sin recibir sueldo.

Chano Urueta gustaba viajar por todo el mundo. Conoció Europa, Asia, toda América y el norte de África y tuvo oportunidad de estudiar en distintas universidades de América y Europa. Según él, obtuvo cuatro títulos (abogado, ingeniero mecánico electricista, teólogo y cineasta), pero el único que consideró importante fue el de cineasta, puesto que a él se dedicó con gusto y voluntad.

En los Angeles California conoció a Emilio Fernández. Vivieron juntos y como estaban muy interesados en el arte cinematográfico, comenzaron a entrar en el ambiente como extras.

La Figura de Serguei Eisenstein fue muy importante para él. Trabajó a su lado como ayudante y luego como su asistente, obteniendo así las bases que le permitieron más adelante dedicarse a la realización.

En México, debuta como director con *Profanación* para la que además escribe el argumento, elabora la adaptación y la edición. A partir de entonces dirigió muchos filmes, algunos de ellos son:

1933 *Profanación*

Enemigos

1934 *El Escándalo*

Una Mujer en Venta

Clemencia

1937 *Jalisco Nunca Pierde*

Canción del Alma

Mi Candidato

1938 *Hombres de Mar*

María

1939 *El Signo de la Muerte*

La Noche de los Mayas

Los de Abajo

Que Viene Mi Marido

1941 *La Liga de las Canciones*

El Conde de Montecristo

- 1942 *El Misterioso Señor Marquina*
- 1943 *No Matarás*
Ave Sin Nido
El Camino de los Gatos
- 1944 *El Corsario Negro*
El Recuerdo de Aquella Noche
El Deseo
- 1945 *El Camino de Sacramento*
El Puente del Castigo
- 1946 *La Noche y Tú*
El Superhombre
Mujer
- 1947 *La Carne Manda*
La Feria de Jalisco
De Pecado en Pecado
- 1948 *La Santa del Barrio*
Si Adelita Se Fuera Con Otro
La Norteña de Mis Amores
Se la Llevó el Remington
En los Altos de Jalisco
Yo Maté a Juan Charrasqueado
Dos Almas en el Mundo
Ahi Viene Vidal Tenorio
El Gran Campeón
- 1949 *No Me Quieras Tanto*
Rayito de Luna

- 1949 *El Abandonado*
Ventarrón
La Gota de Sangre
- 1950 *Mi Preferida*
El Desalmado
Al Son del Mambo
Peregrina
- 1951 *Manos de Seda*
La Estatua de Carne
Del Can-can al Mambo
Mi Campeón
- 1952 *La Bestia Magnífica*
Cuarto Cerrado
Música, Mujeres y Amor
- 1953 *Quiéreme Porque Me Muero*
El Monstruo Resucitado
¿Por Qué Ya No Me Quieres?
- 1954 *Se Solicitan Modelos*
La Bruja
La Desconocida
El Vendedor de Muñecas
La Rival
- 1955 *El Túnel Seis*
El Seductor
La Ilegítima
Serenata en México
- 1956 *El Ratón*

- 1958 *Cuando Se Quiere, Se Quiere*
No Soy Monedita de Oro
Del Suelo No Paso
- 1959 *Venganza Apache*
Una Bala Es Mi Testigo
Bala Perdida
Luciano Romero
Guantes de Oro
- 1960 *Revólver en Guardia*
El Hombre de la Ametralladora
Tres Romeos y Una Julieta
El Espejo de la Bruja
- 1961 *El Barón del Terror*
La Cabeza Viviente
- 1962 *Pilotos de la Muerte*
- 1963 *Lupe Balazos*
Yo Soy Charro Dondequiera
- 1964 *Cinco Asesinos Esperan*
El Robo al Tren Correo
- 1965 *Especialistas En Chamacas*
Alma Grande, El Yaqui Justiciero
Los Gavilanes Negros

A R M A N D O V A R G A S D E L A M A Z A

El Indio, 1938, fue el único filme dirigido por el realizador y sólo hizo otra aportación al cine: el argumento de *Sor Juana Inés de la Cruz*, 1935, de Ramón Peón. En ésta cinta participaron como actores Andrea Palma, Alfredo del Diestro, Emma Roldán, Mimi Derba, Ricardo Cartí, Consuelo Segarra, Joaquín Coss, Joaquín Grajales y Gonzalo de la Parra.