

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Historia

EL INDIO IMAGINARIO:
REPRESENTACIONES INDÍGENAS EN EL CINE Y LA CULTURA EN MÉXICO
DE EISENSTEIN A RAÍCES

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN HISTORIA
P R E S E N T A
ANA DANIELA NAHMAD RODRÍGUEZ

ASESOR: MTRO. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

MÉXICO, D.F. JUNIO DE 2005



* ESTA TESINA SE HIZO CON EL APOYO DE UNA BECA
DEL LABORATORIO AUDIOVISUAL DE INVESTIGACIÓN SOCIAL,
PROYECTO MORA-CONACYT.

m. 345704



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.

1. El presente es un momento de la vida que se vive en el momento presente.

A Dani, por el presente que construimos

Agradecimientos

Esta investigación tiene en su interior muchos fragmentos de todas las personas que de alguna manera estuvieron cerca de mí durante su elaboración.

Al primero que quiero agradecer es a Dani, ya que su presencia revolucionó completamente mi vida y este trabajo no sería lo que es si él no hubiera estado junto a mí en todas las risas y los llantos que han significado el crecer.

Sarita, Yola, Benedicto y Salomón: gracias abuelos por todo lo que me han dado en la vida, principalmente por las enseñanzas y las certezas.

Gracias a mis padres Norma y Daniel, por darme la vida.

Leonardo, amigo incondicional, gracias por la lectura atenta de este trabajo, por las sabias sugerencias y por las necesarias correcciones, pero principalmente por haberme acompañado desde hace tanto tiempo.

Otro especial agradecimiento se lo ofrezco a todas las personas que cotidianamente construyen la UNAM, institución que me ha dado muchas de las mejores cosas de mi vida. Entre las que se encuentran Álvaro Vázquez Mantecón, Alberto Betancourt, Federico Navarrete e Isis Saavedra, quienes enriquecieron esta investigación.

También agradezco profundamente a Lourdes Roca y a Fernando Aguayo por todo el apoyo que he recibido dentro del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social y, espontáneamente, a Paris García y a Carlos Hernández.

Finalmente, gracias a todos los amigos y familiares que se ha encontrado junto a mí en esta etapa, apoyándome, reconfortándome y ayudándome a sonreír, en especial Paz y Alejandra, así como, mis tres hermanos: Natalia, Felipe y Bruno.

Introducción

En las últimas décadas del siglo XX surgieron nuevas formas de observar a los indígenas desde el arte y la cultura que se han enriqueciendo con las crisis políticas y sociales. Ha sido determinante la construcción de representaciones visuales propias de los distintos grupos indígenas del país. Esas representaciones también tienen mucho que ver con las crisis del Estado posrevolucionario y con la crítica de algunos sectores culturales hacia su política de integración. Uno de los medios que han contribuido a la transformación de las representaciones de los indígenas ha sido el cine y, en especial, el video, este último ha sido utilizado para sintetizar las aspiraciones al reconocimiento de la pluralidad, cuestionando profundamente ciertos estereotipos.

A partir del cine mexicano de finales del siglo XX, y de sus representaciones indígenas, es de donde surge el problema que esta investigación buscará en el pasado. En la nueva estética cinematográfica encontramos producciones donde aparece el significativo esfuerzo por reconocer la compleja pluralidad del mundo indígena. Sin embargo, dichas representaciones aún conviven con otras cargadas de desprecio y minimización de su condición. Dentro del cine las imágenes de los indígenas y sobre ellos se encuentran en un proceso importante de redefinición, dependiente, en gran medida, del proceso social y sus transformaciones; así como, por la enorme revolución tecnológica implementada por el video.

En los inicios del siglo XX se comenzó a conformar la representación cinematográfica de los indios que hoy se encuentra en decadencia, una representación monolítica que tuvo que ver con las reformulaciones que el nacionalismo posrevolucionario hizo de “lo mexicano”. Pero, ¿cómo surgió esta institucionalización de la imagen de los indios?

La intención de plantearme esta investigación es conocer cómo y bajo qué condiciones sociales se representó a los indígenas en el cine durante las décadas de los treinta a los cincuenta –

momento en que la industrialización de la cinematografía alcanzó su etapa más productiva y se vinculó con más fuerza a las políticas culturales del Estado—, cuáles eran las características de las imágenes y cómo circulaban e interactuaban con otras construcciones culturales. Sin embargo, por razones de extensión y tiempo, así como, por el mismo formato del trabajo, me he remitido casi por completo al cine, que de suyo es un terreno basto, sin poder abarcar otros ámbitos de la cultura en dichos años.

El cine constituye una fuente primordial para estudiar las *representaciones colectivas del mundo social*.¹ A lo largo de esta investigación el término *representación* se entenderá bajo la designación que Roger Chartier le otorga en *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, donde afirma que las representaciones colectivas del mundo social son las diferentes formas a través de las cuales las comunidades, partiendo de sus diferencias sociales y culturales, perciben y comprenden su sociedad y su propia historia. El cine comunica dichas representaciones transformándolas y transformando, a su vez, a la sociedad que determina su producción. El cine nos “comunica con el ensueño”² nos transporta a un mundo ideal, cargado de representaciones, producto de prácticas concretas, donde la sociedad se evidencia; las sombras y las luces nos transmiten los más profundos deseos y temores, es entonces, cuando las prácticas cotidianas se tornan asombrosas. En el cine, la sociedad se observa como otra, el espectador admira representaciones que penetran en sus más profundos deseos, transformados a la par. Juego circular de modificaciones mutuas: realidad social-representación: representación-realidad social, que conforman las fuentes de las que me valdré para hacer una historia social de las imágenes del indio generadas desde el cine.

Para la investigación rastree, en un principio, todas las cintas en las que se hicieron construcciones sobre lo indígena, ya fueran filmes de corte indigenista o simplemente aquellos en donde aparecieron representados como personajes secundarios. Revisé un corpus de 26 películas

¹ A lo largo de esta investigación el término *representación* se ha utilizado como “la construcción exterior de lo representado” y no como “la acción de representarse”. Recordemos que la sustantivación de ciertas palabras por medio del sufijo *-ción* (que deriva del latín *tionem* y que denota acción) refiere tanto a la acción como a la aplicación de dicha acción. *Representación* refiere así a la acción de generar representaciones tanto como al hecho de ser representado, así como *visión*, que refiere al hecho de ver y de ser visto. Ver Jesús Peña, *La derivación en español: verbos derivados y sustantivos verbales*.

² Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, p. 16

que dio consistencia y densidad al proceso cinematográfico de poco más de dos décadas. Luego traté de trazar algunas generalidades y características de la representación cinematográfica del indígena en dichos años. Establecí la serie de películas consultando la *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera. La búsqueda de todas las maneras de representar a los indios dentro del marco cronológico elegido extendía los límites de la investigación de una manera enorme; poco a poco, fui cerrando el margen de investigación y delimitando el corpus de estudio. El primer filtro fue el examen de las cintas donde los personajes indígenas ocupaban papeles secundarios, eliminándolas casi por completo. Seleccioné los filmes donde los personajes indígenas formaban parte fundamental de la trama, no sólo como protagonistas, sino también; como catalizadores de las acciones, tratando de apuntalar mi radio de acción. Otra depuración resultó al analizar las cintas donde aparecían tehuanas, encontrándome con una representación despojada de todo contenido étnico y completamente estereotipada, esto me ayudó a afianzar la idea de la alteración de las identidades indígenas en pro de la homogeneización cinematográfica; sin embargo, como no poseían ninguna característica indígena dentro de las cintas, las tehuanas salieron también de la serie.³ El concepto de “indigenismo cinematográfico” acotó el corpus resultante; no obstante en el análisis final se incluyeron cintas que no necesariamente pertenecían a esta corriente cinematográfica; pero que discutían con ella, por ejemplo *El signo de la muerte* (1939).

Muchos elementos dan sentido y complejidad a este estudio, antes de entrar a analizarlos someramente, es necesario poner de manifiesto nociones importantes para la comprensión de esta investigación. En primera instancia están los límites materiales a los que me he enfrentado al realizar una investigación con fuentes principalmente cinematográficas. El más inmediato y significativo obstáculo para el entendimiento o comprensión del cine, radicó en la percepción descontextualizada de las películas, es decir, la limitación que significó el trabajar con un

³ La cintas que analicé sobre tehuanas fueron *La Zandunga* (1937) en la que el estelar era de Lupe Vélez y *Rincón Brujo* (1947) protagonizada por Gloria Marín. Desde luego estas películas no fueron oaxaqueñas de origen, aunque de alguna manera estuvieron ambientadas en algún lugar del Istmo y en las que se trató de exaltar las particularidades de dicha región. La mejor caracterizada fue *La Zandunga*, no obstante: ¿Qué podía tener Vélez de indígena?, a fin de cuentas, a los realizadores no les interesó que ella pareciera una india y ni que la representara. Existe una diferencia sustancial entre las características regionales de los filmes y la composición étnica de los personajes, en esta tesis el problema de la región en el cine y sus formas de representarla es marginal, ya que lo que llamó mi interés fue la forma de representar a los indígenas y si sus características éticas se omiten en algunas películas la información resulta tangencial y se tiene que analizar de otras maneras. Por cuestiones operativas y por el simple hecho de que las Tehuanas no eran indígenas según las concepciones de los realizadores dejé a un lado dichos filmes.

documento fílmico en un soporte de vídeo o DVD –en el peor de los casos–, con las implicaciones de acceso y de modificación que tienen las cintas al variar de soporte. Este obstáculo, infranqueable por las condiciones mismas de la investigación, modificó en gran medida la percepción de lo investigado, pues el cine, al cambiar de soporte, pierde mucho de la esencia proyectada al distorsionarse su imagen y sonido.

Hay otro problema que se debe librar y que no sólo se encuentra en los límites específicos de este estudio, sino en general en las investigaciones que sobre historia del cine se realizan, y es caer en la seducción de construir una narración lineal y progresiva de la historia del cine y de las representaciones que dentro de este medio se producen. Por ello he renunciado a construir una narración meramente cronológica de las representaciones indígenas, no sólo por estar en contra de una historia progresiva, sino por que las mismas fuentes no lo permiten. Aunque en un primer momento expondré la cronología y el lugar específico que tienen las cintas dentro del contexto cinematográfico, el trabajo quedará integrado con el análisis de los aspectos de la representación más importantes y puntuales en cuanto a la imagen.

Me he propuesto realizar una historia problema de las representaciones que sobre los indios se hicieron en la pantalla grande teniendo en cuenta que se analizará un periodo de tiempo extenso y que no se interpretarán las representaciones progresivamente, aunque ellas se encuentren relacionadas por temas comunes y formas particulares. Es importante justificar, también, el extenso periodo de tiempo y la gran serie de películas que se analiza. Si bien esta forma de construcción elimina algunas de las particularidades que podrían apreciarse en un trabajo monográfico, nos permite, en cambio, trabajar con tendencias, similitudes y diferencias, para, así, poder comprender el fenómeno como un proceso que monográficamente costaría más trabajo entender.

Con lo investigado he encontrado constantes dentro de la producción de representaciones, que serían imposibles de explicar si hubiera elegido una narración cronológica para expresar el resultado de la investigación, por ello me parece más pertinente establecer una narración que hable de problemas y no sólo de fechas, aunque, éstas últimas sean fundamentales para entender la serie y

el periodo en su conjunto, así como, las influencias de los creadores de modos particulares de representar.

La imagen es la médula de mi investigación, es el punto de partida pero no su fin, éste se encuentra, como el título lo expresa en la representación indígena, representación a la que sólo podré acceder mediante el análisis minucioso de la imagen. El cine no es simplemente imágenes en movimiento, sino un entramado complejo entre la imagen y el uso estructural del sonido, con todo lo que implica esto dentro de los filmes; así como un elemento crucial del proceso social y la época a la que pertenece.

Si utilizo el cine como fuente primordial de mi estudio es porque constituye un elemento esencial de la cultura y la vida de la sociedad del siglo XX y como producto cultural es un gran referente para la época estudiada entonces, como anota Monsiváis: “La revisión de esta artesanía industrial desemboca en hipótesis y certidumbres sobre el verdadero estado cultural de un país y las genuinas disposiciones formativas de una sociedad.”⁴

Las imágenes, utilizadas en la investigación social e histórica, por sí solas sólo se convierten en imágenes de sí mismas y no dicen nada del grupo social que las produjo; por ello me interesa estudiarlas en su densidad histórica y ligadas a los elementos no visuales que pueden suministrarles un sentido social y cultural determinado. Es crucial estudiar las imágenes, son mi fuente principal, sin embargo no las estudiaré aisladas, pues no están separas del sonido, ni de todos los elementos “no filmicos” que pueden ayudar a entenderlas e interpretarlas. El mayor reto se encuentra en darle su justo lugar a la imagen en movimiento, sin devaluarla, pero tampoco dejando que “hable por sí misma” (ninguna fuente histórica habla por sí misma, el historiador tiene que despertarla e interrogarla para que dialogue con nosotros sobre el pasado), las imágenes descontextualizadas y aisladas pueden dejar de hablarnos de su historia, de su pasado y convertirse, simplemente, en imágenes de sí mismas.

Las reflexiones anteriores sólo son atisbos de un problema más amplio que circunda este estudio y que tiene que ver con las implicaciones teóricas de la imagen como fuente para la historia,

⁴ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *Historia general de México*, Versión 2000, p. 1049.

con los propios problemas teóricos y metodológicos que de suyo tiene que resolver la historia del cine, como: la relación entre producción, distribución y consumo; el problema de la influencia o la interacción del público con la producción; o las propias características de esta industria relacionada con el entretenimiento y con un sinfín de factores sociales que rodean los filmes. Problemas que no resolveré en este trabajo por ser muy amplios y discutidos, pero que de algún modo tocan el objeto de estudio y lo determinan. Antes de continuar es importante poner en claro que ésta no es una historia del cine, en el amplio sentido de la disciplina, es ante todo una historia social de la cultura mexicana, que tiene como fuente principal al cine.

I. El cine mexicano y su representación indígena

Cine y nacionalismo

El proceso revolucionario mexicano de principios del siglo XX, entre otros factores, fue producto de las grandes contradicciones sociales existentes en México desde tiempo atrás, que habían sido acalladas constantemente; éstas se expresaban esencialmente en la inequidad y la pobreza bajo las que sobrevivía un gran sector de la población; no obstante, las contradicciones también se encontraba en otros aspectos de la vida social. Con la crisis revolucionaria se evidenciaron al máximo la inmensa pluralidad de la nación, las abismales diferencias regionales y culturales, así como la exclusión histórica de ciertos grupos sociales. Uno de los grandes cuestionamientos en la etapa de consolidación de la Revolución mexicana surgió ante la ineludible presencia del México indígena y la subsiguiente responsabilidad que asumieron de los ideólogos del nuevo Estado para comprenderlo y tratar de “asimilarlo” como parte constitutiva de “la patria”.

Con la crisis revolucionaria emergió un ambiente fecundo para la redefinición de “lo nacional”, donde se ponía en funcionamiento, por parte de ciertos sectores, una nueva polémica en torno a “lo propio”, a la “identidad de los mexicanos”. En dicha polémica la figura del indígena fue central y se realizaron grandes debates en torno al papel que debería jugar el indio dentro de la identidad nacional y el espacio que ocuparía en la historia y en el presente.

El nacionalismo, como artefacto cultural⁵, comenzó a prefigurarse desde el siglo XVIII, como lo han consignado algunos autores,⁶ sin embargo, no sería sino hasta el siglo XIX, cuando dicho fenómeno comenzaría a practicarse de una manera más cotidiana y a tomar densidad teórica. Desde dichas prefiguraciones nacionalistas, cuando era un deseo informe antes que una práctica cultural generalizada, el pasado indígena fue apropiado por parte de los criollos que imaginaban su nueva

⁵ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, p. 21

⁶ Benedict Anderson y David Brading

comunidad. Esta apropiación del mundo indígena fue una tradición que se consolidaría a partir del siglo XIX, que traspasaría los umbrales del XX y las coyunturas revolucionarias. Así el pasado indígena fue parte fundamental y fundacional en la construcción de la “imagería nacional”⁷ criolla y posteriormente de la mexicana.

Antes de continuar, me parece importante aclarar como se está entendiendo el nacionalismo en esta investigación. Primero como una producción cultural imaginada por una determinada comunidad; el nacionalismo es el producto de la imaginación política de un cierto sector o grupo social, que mediante la masificación de las representaciones logra imponer y hacer interior su propuesta a otros sectores sociales. Desde luego el nacionalismo es histórico y de acuerdo con la época y la región toma matices propios, sin embargo posee características generales que permiten que sea utilizado como concepto, algunas de esas características son: la noción que tiene de su soberanía, así como, de sus límites (que representan las otras naciones) y de su propia imagen de comunidad horizontal, a pesar las contradicciones sociales a su interior. El nacionalismo se presenta en varias facetas dentro de las sociedades de acuerdo a su historicidad, en su forma más general y acabada es un sistema cultural, pero también es una ideología; es decir, las conceptualizaciones de un grupo específico que se imponen. Finalmente, es una práctica social asumida por los sectores populares de las naciones, que al tiempo de asumirlo lo reproducen.⁸

El nacionalismo posrevolucionario implicó “una nueva identificación y valoración de lo propio negándose y diferenciándose de lo extraño o extranjero...”⁹ Esta negación compuso directamente la ideología nacionalista, las identidades de las elites que la detentaron se afirmaron frente a los elementos ajenos, construyéndose gracias a esa diferencia y a pesar de distanciarse de ella, se apropiaron de los elementos que lo extranjero construyó sobre ellas. El nacionalismo

⁷ Concepto propuesto por Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 26-127

⁸ En esta investigación me propongo darle su dimensión histórica en el caso mexicano posrevolucionario, enfocándome al análisis de una de sus dimensiones culturales: la cinematografía.

⁹ Ricardo Pérez Montfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940”, en Roberto Blancarte (comp.), *Cultura e identidad nacional*, p. 345

original que se erigió en la posrevolución emprendió la redefinición de “las características particulares, raciales, históricas o ‘esenciales’ de la ‘mexicanidad’”.¹⁰

Hubo dos estrategias esgrimidas por el nuevo Estado para definir sus elementos de identidad que nos interesan en especial para este trabajo: la primera fue la revaloración de lo indígena por parte de las elites académicas, sustentada con preceptos de la antropología cultural, que ocasionaron una transformación sustancial en la concepción de los indios, desembocando en la institucionalización del indigenismo. La segunda fue la utilización de los nacientes medios masivos de comunicación para legitimar la ideología nacional, entre ellos el cine, que no escapó a la polémica.

El movimiento que significó la revolución mexicana provocó una transformación paulatina en la forma de entender el pasado y, desde luego, a los indígenas. Annick Lempériè en su artículo titulado “Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1921): de la historia patria a la antropología cultural” nos dice lo siguiente: “...con la revolución, esta memoria autoritaria cedió su lugar a una nueva que ya no pasaría por el discurso histórico, sino que abordaría el pasado con enfoques cultural, antropológico y arqueológico”,¹¹ dicho cambio no sería radical, ni en el tiempo, ni en los preceptos ideológicos; sin embargo, gradualmente podemos apreciar una transformación en la manera de entender a los indios, el ejemplo más claro de ello será la institucionalización del indigenismo.¹²

El indigenismo fue uno de los pilares que dieron sustento al nuevo estado. El indigenismo no es sólo una política estatal de los no indios hacia los indígenas, sino: una institución corporativa (organizada más allá de los lineamientos oficiales), un producto intelectual, y, principalmente, una ideología. Esta forma de ver el mundo es parte de una corriente cultural y política más amplia,

¹⁰ *Ibidem*, p. 345

¹¹ Annick Lempériè, “Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1921): de la historia patria a la antropología cultural”, en *Historia Mexicana*, vol. XLV, número 2, 1995, p. 318.

¹² Una de las estrategias que le dieron sentido y forma a la ideología nacionalista fue la de sustentarla en un estado-nación fundado en el pasado, desde luego que la conformación nacionalista de dicho estado se hizo desde el presente, sin nada que ver con las condiciones del pasado. Esa es una de las razones por las que se voltearon las miradas al pasado indígena durante el siglo XIX, con el fin de exaltar el patriotismo indígena. El porfirismo es un claro ejemplo de las referencias a la historia en función de la legitimación del poder presente, uno de los héroes indígenas que exaltará el régimen sería Cuahutémoc como ejemplo de abnegación patriótica, Véase al respecto: Annick Lempériè, “Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1921): de la historia patria a la antropología cultural”

identificable con el pensamiento nacionalista. Es, en síntesis, “un conjunto de saberes (históricos, antropológicos, lingüísticos, etcétera), un complejo de construcciones y representaciones culturales acerca de los indígenas, y [...] una práctica política que a través de instituciones estatales específicas busca reestructurar y controlar poblaciones enteras.”¹³ No se puede reducir la influencia del indigenismo solamente a los grupos indígenas, ya que es una política global que intenta regular las relaciones de los grupos indígenas e incidir en todas las relaciones interétnicas de la nación. Por eso la primera bandera del indigenismo es el mestizaje.¹⁴

Debemos recordar que las posiciones nacionalistas no fueron unívocas, podemos rastrear algunas tendencias de lo nacional que se fueron conformando poco a poco como una construcción híbrida durante la institucionalización de la revolución mexicana, principalmente en los periodos presidenciales que precedieron al régimen cardenista. El nacionalismo en algunos sentidos tuvo visos de unidad e implantación teórica de un modelo cultural, sin embargo, nunca fue concluyente. En general la cultura nacionalista mexicana, como lo ha mencionado Monsiváis, “ha carecido de pretensiones teóricas y ha oscilado en sus intervenciones prácticas, sin que en ello advierta contradicción: de las amplitudes y estrecheces de un nacionalismo cultural al frecuente oportunismo de una actitud ecléctica, del afán monolítico a la conciliación”.¹⁵

La segunda estrategia del nacionalismo posrevolucionario fue la utilización de la industria cultural, en especial el cine, el cual reformuló con su manera particular de expresión los preceptos sobre la nacionalidad.¹⁶ Salió de sus habituales trincheras y reformuló sus argumentos al rebasar sus “campos tradicionales”¹⁷ para encontrar nuevos canales de expresión, principalmente en las nuevas tecnologías. Según Hobsbawm “los nuevos medios de comunicación permitieron estandarizar,

¹³ Emiliano Zolla, “Estado, antropología e indígenas en el México posrevolucionario”, tesis para obtener el título de licenciado en historia, p. 10.

¹⁴ La teoría del mestizaje en el siglo XX, heredera de la ideología de mestizaje criollo y decimonónico, continuó con “... la identificación del pasado indígena como raíz de su identidad... La identidad criolla veía este pasado, a la vez como glorioso y como caduco; como una fuente de orgullo y como una realidad cultural derrotada y superada por la cultura occidental de los conquistadores. La ideología del mestizaje retomó esta visión contradictoria y la convirtió en el eje de la identidad nacional... Con el triunfo de la Revolución mexicana, esta ideología se convirtió en la ideología del gobierno y definió lo que debía ser la identidad de México y su población.” Federico Navarrete, *Las relaciones interétnicas en México*, p. 89.

¹⁵ Carlos Monsiváis, “Notas sobre...” en *op. cit.*, p. 960.

¹⁶ Al hablar de las tecnologías de la industria cultural me refiero específicamente a cierta élite económica y política que detenta el poder sobre ellas, sea porque es dueña de los medios de producción o porque tiene el poder político para determinar su carácter jurídico. A su vez, la masificación de la tecnología tiene otra cara, que es la del consumo, que en sentido estricto es una reapropiación de los contenidos simbólicos transmitidos, adecuándolos a sus intereses y necesidades.

¹⁷ Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, p. 151

homogeneizar y transformar las ideologías populares”, ocasionando que los símbolos nacionales pasaran a formar parte de la vida de todos los individuos.¹⁸ No nos debemos dejar impresionar por los discursos de innovación de la tecnología en el campo del nacionalismo, recordemos que este proceso fue producto de la combinación de capitalismo, tecnología (expresada en la masividad ocasionada por la reproducción técnica hecha desde la invención de la imprenta) y de la diversidad de las lenguas.¹⁹ El cine sólo fue la expresión radical de lo que siglos atrás había comenzado con la imprenta; es decir, la noción de simultaneidad que pudo propiciar la sensación de comunidad entre una multitud que nunca llegaría a conocerse.

Antes del siglo XX la relación de los nacionalismos con las tecnologías comunicativas privilegió el uso de la literatura, desde la ficción hasta el discurso periodístico, para generar la sensación de simultaneidad entre los miembros de la comunidad imaginada. En el siglo XX, la comunidad se pudo hacer a través de otros medios; en el caso mexicano fue el muralismo el medio más importante donde se representaba la nación. La industrialización del cine radicalizó el discurso nacionalista del muralismo y tomó la estafeta como medio hegemónico de propaganda.

No debemos olvidar que no toda la cinematografía, sino un sector, al que llamaremos “cinematografía nacionalista”, fue la que tuvo un diálogo constante con otras producciones del nacionalismo cultural de la época, pero también se distanció de ellas por su particular forma de expresión. El cine nacionalista fue resultado de la propuesta específica de un grupo, un sector medio, y no reflejó más que sus posiciones en torno a lo nacional y a sus preceptos. Las representaciones que generó dicho grupo nos expresan las aspiraciones, deseos y valores que nunca fueron tajantes; nos hablan sólo de ese grupo y de su interrelación con la sociedad en general. La cinematografía mexicana de este periodo es de factura eminentemente colectiva y por ello nos permite acercarnos más a la propuesta del grupo que la generó que a la de un autor.

Uno de los presupuestos que guían esta investigación es el siguiente: en el intento de delimitación de una identidad nacional se representó a los indígenas para entenderlos, *alterándolos*,

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 70-71.

convirtiéndolos en otros para poder comprenderlos. El problema que se encuentra presente en todos los filmes nacionalistas, y desde luego en los que representan a los indígenas, es el de la *identidad*, el de la delimitación de un grupo frente a *otro*, que puede ser un extranjero o frente a los *otros* indígenas. Al momento de representar se intenta dominar lo representado, bajo esa premisa los autodenominados mestizos se asumieron como los grandes generadores de la representación y lo dominado, lo indígena, fue lo que se representó, lo que se logró atrapar y a lo que se despojó de su diferencia para integrarse dentro de la representación de lo “propio”, de lo “nacional”. Entonces es el “mestizo” o las clases medias las que se sintieron las sintetizadoras de lo mejor de la cultura, por ello pudieron representar a los indígenas para tratar de aculturar a una pretendida nación, creando así, en el mayor de los casos, una figura sin densidad histórica, despojada de algunas de sus características étnicas, modificada para ser comprendida. Ese fenómeno se repite en el cine tomando sus propias características.

Un concepto que poco cuestiona la historiografía del cine es el de “cinematografía nacionalista”, se acepta como si fuera algo ya dado, implícito, de la mano con el concepto mismo de *nacionalismo*, en el que también nos detenemos poco los historiadores. Dicha categoría, delimitada y definida, nos podría dar pauta para unir dos caminos que transitan esta investigación: el del nacionalismo con el cine. Existen elementos que innegablemente le dan sentido a los filmes, a saber, su inserción en una industria determinada, en una economía dada y en un mercado; así como, haber sido fabricados en una región precisa y con cierto tipo de actores, directores y guionistas; esto que hace que posean “una singularidad nacional”.²⁰ El cine nace como la primera industria cultural del siglo XX, ligada a una distribución masiva e internacional. El caso mexicano no es la excepción: si bien existen temas nacionalistas desde los inicios del cine en México, hay también un afán de que los códigos narrativos y visuales sean potencialmente universales y entendidos por un gran público, no sólo al interior del país, sino en el extranjero, con la finalidad de que el producto sea comercializable. Esto comienza a cobrar fuerza en la llamada “época de oro”.

²⁰ *Ibidem*, p.97

Podemos decir que el término “cinematografía nacionalista”, puede servir para entender la representación indígena dentro el cine; ya que, aunque se puede cuestionar en muchos casos –por ejemplo, con la intervención de capital extranjero en las producciones o con las diferencias regionales de la producción y la variación de los temas–, encontramos cierta tendencia, motivada por la época y el desarrollo del nacionalismo en la cultura y las artes del país.

El nacionalismo en el cine de los primeros tiempos se expresó “en los parajes, las costumbres, los tipos y las historias nacionales que servían de marco a los argumentos”,²¹ ya que desde los inicios del cine en México la ideología nacionalista condicionó las expresiones cinematográficas,²² a pesar de que habían transcurrido muchos años de que se reformularon los preceptos básicos del nacionalismo decimonónico.

Algunos de esos elementos se continuaron durante la época de oro, así podríamos reconocer un grupo de cintas, “un corpus nacional”, que confirmarían la existencia de un cine eminentemente nacionalista “con elementos recurrentes, temáticos, y formales”,²³ que nos permiten reconocer su existencia, más no su hegemonía total. En primer lugar porque, aunque se pretenda por sus teóricos, el nacionalismo no es una ideología unívoca, y existen vertientes que permiten que ciertas producciones salgan de los marcos establecidos institucionalmente. No toda la producción realizada en el territorio mexicano es nacionalista; tenemos el caso de Eisenstein, que si bien contribuyó en gran medida al cine nacionalista y su proyecto se impregnó de los preceptos culturales del México posrevolucionario, no puede decirse que su trabajo sea deliberadamente nacionalista, pues en él encontramos una mirada ajena (por su propia calidad de extranjero), que no pretendió unificar un México plural, exaltando principalmente sus diferencias y sus radicales contradicciones

²¹ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México. Vivir de sueños. vol. 1, 1896-1930*, p. 214

²² El nacionalismo encarnó en el cine silente de distintas maneras; una primera tendencia la podríamos distinguir como nacionalismo cosmopolita la cual trató temas universales, principalmente de la literatura o copiosos del cine extranjero, adaptándolos a escenarios nacionales. Una segunda fórmula propuso la realización de “películas verdaderamente nacionalistas (que) debían mostrar el paisaje, los tipos y las costumbres nacionales”, Aurelio de los Reyes llama a esta vertiente cinematográfica como a la expresión literaria: costumbrista, que posee dos formas constitutivas, la romántica y la realista. Otra tendencia expresa la apropiación del pasado histórico para darle sustento a los argumentos, que sería una especie de nacionalismo historicista. Una última inclinación exaltaría el paisaje para afirmar las cualidades de la nación, a la que llama: paisajismo. Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, p. 68-72.

²³ Michele Lagni, *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, p. 102

En el periodo estudiado tenemos gran cantidad de filmes que no entran en la polémica sobre “lo nacional”, en los que la temática y la forma contradicen los preceptos nacionalistas, pero que están filmados y/o estrenados dentro del territorio, por ello pueden ser considerados parte de la cinematografía mexicana. La tendencia hacia la cinematografía nacionalista es más pronunciada durante la época de oro y en su declive también cuestionó y transformó el nacionalismo.

En busca de otorgarle mayor dinamismo al concepto, se trabajará dentro de esta investigación con el término de “cine nacionalista”, que es aquel que recurre a temas, ambientes, tipos, estilos plásticos y formas narrativas que dialogan afirmativamente con la ideología cultural nacionalista. Sin embargo, así como en el nacionalismo y en su dimensión cultural: “No hay uno, hay muchos nacionalismos culturales...”,²⁴ lo mismo ocurre en el cine. Se puede hablar de un cine nacionalista con características que son ambiguas, que se confrontan, como las mismas posiciones ante lo nacional; por ejemplo, tenemos la cinta *La virgen que forjó una patria* (1942) como un extremo cultural, confrontándose de algún modo con *Río escondido* (1947). Son dos miradas que se enfrentan, ambas nos hablan de la patria, pero la miran constituida de diversas maneras. Así de heterogénea es la representación indígena, aunque en algunos momentos los extremos se toquen y compartan algún rasgo característico.

Los orígenes de la representación cinematográfica sobre los indígenas

A la disputa sobre el nacionalismo no escapó el cine silente que desde los inicios de su periodo argumental utilizaría como recurso la reminiscencia al pasado, tanto prehispánico como colonial. Entre las expresiones cinematográficas mudas lo indígena fue uno de los grandes temas, tanto en los argumentos y la fotografía, como en los logotipos y nombres de las compañías productoras.

En el año de 1952 una revista especializada en cine, *Cinema Reporter*, publicaba una breve revisión del cine mexicano. En el capítulo sexto el autor José M. Sánchez García recorría *Tres películas inolvidables* extraídas de la época silente del cine mexicano, su opinión de una de ellas nos interesa especial: *Cuahutémoc*, de 1919, de la que expresaba grandes elogios, “sin duda la de

²⁴ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura...”, en *op. cit.*, p. 988.

más altos alientos artísticos, la más mexicana por su carácter histórico y la más interesante por sus proporciones de costo”.²⁵ Para este análisis importa, sobre todo, que el columnista enfatizara su carácter histórico y en especial, que hiciera alusión una cinta que giraba en torno a la historia de un héroe indígena muy exaltado por el nacionalismo. Las observaciones sobre la historia del cine que realizó José M. Sánchez García nos permiten conectar el último polo cronológico de esta investigación con el nacimiento del cine argumental, pues fueron hechas un año antes de que se comenzara el rodaje de *Raíces* (1953), la última película más reciente de este análisis; lo que nos permite encontrar que a más de treinta años, los albores del cine argumental aún estaban presentes en la gente de cine, y en especial el marcado interés que durante todo ese tiempo se tuvo sobre la cuestión de la representación indígena. Dentro de la reseña aparecen algunas de las declaraciones del realizador Manuel de la Bandera, de las que hemos destacado las que tienen que ver con la representación:

...recuerdo que, además, del acompañamiento de princesas y damas nobles de la corte de Cuahutémoc, entre las extras había verdaderas indias de auténtica belleza, dignas representantes de nuestra hermosa raza de Bronce, a algunas de las cuales hice trabajar en escenas aisladas. Recuerdo entre otras a una, a la que puse a desempeñar una escena intensamente dramática, la cual realizó sin tropiezo alguno, a entera satisfacción a tal grado que muchas personas me preguntaron luego, al ser proyectada la película, quién era aquella artista tan emotiva, quedándose luego pasmados e incrédulos, cuando yo les afirmaba que se trataba de una verdadera india sin más preparación que la de mis sugerencias y consejos...²⁶

Esta afirmación ejemplifica la disputa generada en torno a la imagen de los indígenas dentro del cine argumental que emergía para esos años, donde el tema era frecuente. El buen desempeño de los actores nativos al tiempo de exaltarse, osciló en el desprecio o minimización de la condición indígena de algunos protagonistas, materializado en la incredulidad sobre su capacidad.

Es en el cine de los primeros tiempos donde se formulan los grandes temas de la representación sobre los indígenas, algunos de los cuales se mantendrán más adelante: el abuso del mestizo, la raza como exaltación heroica, los indios ligados necesariamente a su pasado prehispánico y el nexo imprescindible de lo indígena con la religión cristiana.

²⁵ José M. Sánchez García, “Historia del cine mexicano. Capítulo VI. Tres películas inolvidables” en *Cinema Reporter*, México, mayo 10, 1952, p. 28.

²⁶ *Ibidem*, México, mayo 24, 1952, p. 30

No obstante, la representación y sus características se discutieron de manera constante desde la producción de las primeras películas que retomaban al indio en sus argumentos, algo que se aprecia en la cita anterior de Manuel de la Bandera. El tema indígena fue usual desde la aparición del argumento en el cine, compartiendo, además, con la cultura de la época esa reminiscencia heroica al pasado glorioso indígena y tratando de evitar la referencia a los indios del presente de esa manera se correlacionaba el sustento del nacionalismo mediante la herencia precolombina y la heroicidad de los héroes indígenas, por ello no es de extrañar que fuera Cuahutémoc uno de los personajes favoritos.

El tópico también lo encontramos, antes de que se consolidara por completo la estructura argumental, en algunas vistas sobre historia impulsadas por el nacionalismo; por ejemplo, Carlos Mongrand fue uno de los promotores de la filmación de episodios nacionales, entre los que destacaría *Cuahutémoc* de 1904.²⁷ Manuel Cirerol y Carlos Martínez Arredondo serían otros dos promotores de la exaltación del heroísmo indígena en la pantalla, con la filmación de *El suplicio de Cuahutémoc* en 1910, *La voz de su raza* (1914?), así como *Tiempos Mayas* (1915-1916).²⁸ Manuel Cirerol posteriormente filmaría *Rebelión*, cinta que pertenece al periodo que nos ocupa.

Otra película que también aparece reseñada dentro del texto de Sánchez García es *Tabaré* (1917) de Luis Lezama, obra clave dentro de la representación indígena en el cine de los primeros tiempos y que nos permite trazar un nexo con las décadas posteriores, ya que el director volvería a filmar la cinta en la época de oro. *Tabaré* comparte con las cintas del momento el asunto sobre la exaltación del pasado prehispánico mediante la utilización del héroe indígena, sin embargo posee una peculiar característica: la historia no se desarrolla en el “territorio nacional”, sino en Uruguay, lugar de procedencia del escritor del poema José Zorrilla de San Martín en el que se basaría Lezama. Un periodista de la época al evocar la cinta diría lo siguiente:

Qué hermosos conjuntos y qué hermosa realidad encerrada en diez rollos, en los que palpité el alma de los indios, de los indios sudamericanos y de los nuestros también puesto que aún tratándose de un poema que no inspiró la raza azteca ni la tolteca, ni cualquier otra de nuestras aborígenes, reconcentraba en sí el alma de los nativos de América.²⁹

²⁷ Federico Dávalos Orozco, *Albores del cine mexicano*, p. 22

²⁸ *Ibidem*, p. 23

²⁹ Federico Dávalos Orozco, “Introducción”, en Lezama, Luis, *Argumento de Tabaré*, edición facsimilar, p. 7.

El argumento nos adentra en la exaltación del pasado indígena, no sólo en México, sino de Latinoamérica, como recurso retórico para legitimar la validez de las naciones latinoamericanas como herederas de la tradición prehispánica, tradición emanada de la dignidad de los héroes caídos. Ese posicionamiento en el pasado indígena y en su “gloriosa raza” es uno de los rasgos fundamentales, y casi hegemónico, de la representación indígena del cine silente, que se mantendrá en algunos casos de la cinematografía posterior.



En la filmación de *Tabaré* (1918)³⁰

La imagen cinematográfica del indígena no estuvo alejada de polémicas ya que ella misma incumbía a la propia imagen del nacionalismo. Por ejemplo, Manuel Gamio, uno de los antropólogos más importantes de esos momentos, fundador de la antropología mexicana, lanzó severas críticas contra las imágenes erróneas de lo indígena y de su pasado prehispánico creadas por los iniciadores del cine argumental en México; amonestando principalmente *Cuahutémoc* (1919) de Manuel de la Bandera, realizando luego el guión para una filme que habría de llamarse *Tlahuicole*, un proyecto frustrado que habría podido ser el primer filme indigenista propiamente dicho del cine mexicano; no obstante la falta de presupuesto impidió a Gamio la realización de dicha película, a cambio de la cual consumó una fastuosa obra teatral del mismo nombre.³¹

Otras obras se realizarían posteriormente, como *En la hacienda* (1921) cinta basada en una zarzuela del porfirismo, que trató el tema de la explotación y del abuso de un hacendado, donde “Petrilla (Elena Sánchez Valenzuela) es la ‘inocente indita’ víctima del libertino niño Pepe (Luis

³⁰ Procedencia: Colección fotográfica Rolando Rodríguez, en Federico Dávalos Orozco, *Albores del cine mexicano*, p. 27

³¹ Aurelio de los Reyes, *Manuel Gamio y el cine*, p. 14

Ross)".³² Sin conocer la producción encontramos ejemplificado otro de los temas recurrentes en las posteriores cintas sobre indígenas: el abuso del mestizo.

Un personaje fundamental en la prefiguración de lo indígena en el cine silente y posteriormente sonoro fue Guillermo *Indio* Calles; quien provenía de la experiencia actoral en Hollywood, a raíz de la cual se dedicaría a exaltar las virtudes del mexicano y principalmente del indígena; su sobrenombre nos habla de sus filiaciones nacionalistas. En 1921, junto con Miguel Contreras Torres, dirigiría *De raza azteca* en la que “un charro de Xochimilco se desenvuelve entre ceremonias precortesianas y ‘audaces’ escenas de equitación”.³³ Más adelante filmaría *El indio yaqui* (1926) en la que continuó su pugna por la reivindicación de los indios y mexicanos, entablada en respuesta a las construcciones hechas en las cintas norteamericanas. En el filme aparece nuevamente el tema del asedio de las indígenas por parte de los extranjeros. Para 1929 filmaría *Dios y ley*, donde la temática aparece inversamente, un indígena enamorado de una joven blanca y la historia de la renuncia a su amor.³⁴



Guillermo *Indio* Calles en *Dios y ley* (1929)³⁵

La última vertiente encontrada, en este somero panorama del cine silente, es la que inicia la tradición en la representación de la virgen de Guadalupe. Desde las primeras vistas captadas en México se tuvo curiosidad por retratar las fiestas religiosas en torno a la virgen y ya para los inicios del cine argumental fueron recurrentes las historias en torno su figura. Dentro dicha tradición cinematográfica generalmente aparecen indígenas dentro de los filmes, aspecto que también pervive

³² Federico Dávalos, *Albores del...*, p. 33

³³ *Ibidem*, p. 46

³⁴ *Ibidem*, p. 47.

³⁵ *Ibidem*

en el cine de la época de oro. *Tepeyac (El milagro del Tepeyac)* de 1917 con la dirección de Carlos E. González y Fernando Sáyago, es uno de los primeros filmes aparicionistas que contaba entre su reparto con “un indígena auténtico”, quien interpretaba a Juan Bernardino.³⁶ A esta película le siguieron otras tantas de la misma temática como: *La virgen de Guadalupe* (1918), *Confesión trágica* (1919), *El milagro de la Guadalupeana* (1925), *Bodas de plata de la virgen de Guadalupe* (1925).

Volviendo al artículo con el que iniciamos esta pequeña sección, en uno de los capítulos sobre la revisión del cine mexicano que José Sánchez García hizo en *Cinema Reporter*, aparece una interesante cita tomada de un periodista, Calos Noriega Hoppe, que tuvo la oportunidad de ver la cinta *Cuahutémoc* y la obra teatral *Tlahuicole*:

“Cuahutémoc” ha señalado el camino. Después vendrá “Tlahuicole” estupenda reconstrucción precortesiana hecha a todo costo y con todo inteligencia. Y naturalmente que todos acabaremos por convencernos de que lo exótico es siempre efímero, mientras que lo propio tiene, cuando menos, el admirable atributo de la originalidad.³⁷

Esta afirmación nos acerca a un punto medular sobre la construcción de lo indígena formulada en el cine, que tiene que ver con los motivos de la representación, uno de tantos se relaciona necesariamente con la construcción de “lo propio”. Desde los inicios del cine en México, se plasmaron indígenas en él y delineándolos en los argumentos se respondió a un intenso debate sobre “lo mexicano”, frente a “lo extranjero”, “lo otro”, “lo exótico”.

Este pequeño recorrido, que no ha pretendido ser exhaustivo, a través la representación indígena en el cine de los primeros tiempos, ha sido realizado para trazar algunas líneas hacia el periodo que nos ocupa, en el que, como se verá más adelante, muchas de las temáticas construidas en los primeros argumentos se mantendrán como obsesiones, mientras otras se reformularán y transformarán en el desarrollo de la época de oro. No obstante, la temática que se apoyó en la reminiscencia a la “heroicidad de la raza” y el nexa con el pasado precortesiano se reformularán paulatinamente, veremos más adelante que los tópicos en los que se sustentó el nacionalismo

³⁶ *Ibidem*, p. 54.

³⁷ José M. Sánchez García, “Historia del cine mexicano” en *op. cit.*, mayo 17 de 1952, p. 30.

cinematográfico utilizarán otras expresiones para dar a conocer la importancia indígena a su interior.

Los indios cinematográficos de la década de los treinta

En los años treinta la industria filmica comenzaba la carrera hacia la llamada “época de oro”³⁸, todo gracias a una conjunción de elementos significativos que fueron prefigurando el terreno para el auge de la expresión cinematográfica en México. Desde los inicios del cine argumental, siempre estuvo en la mente de ciertos empresarios, actores y directores la instauración de una industria en el territorio que satisficiera las inquietudes de los mexicanos, llevándose a cabo grandes esfuerzos que no podían culminarse por la falta de presupuesto y de condiciones en el mercado. Entre las pretensiones más significativas de aquellos que deseaban instaurar una industria cinematográfica, se encontraba el deseo de mostrar al mundo todas las maravillas que en México había, así como – después de la revolución – mostrar que éste salía victorioso de la guerra, que era un país de hombres de paz y sobre todo civilizados; también se intentaba exaltar su potencial humano y cultural. Sin embargo, más de tres décadas tuvieron que transcurrir para que los pioneros del cine en México vieran los albores de una industria propia.

Fue una conjunción de elementos, una maduración de experiencias y condiciones las que dieron la posibilidad de ser industria al cine mexicano y a su auge internacional. No fue, como se sabe, sino hasta la cinta *Allá en el rancho grande* (1936), cuando se detonó su impacto y comenzó a prefigurar su estilo y mercado. Antes de esta hazaña, que daría sentido a la industria posterior, el cine mexicano y sus pioneros se nutrieron de experiencias importantes como la sonorización, estrenada oficialmente con la cinta *Santa*, que también coadyuvaría al impulso de la naciente

³⁸ Parece ser un gran debate el inicio de la época de oro del cine mexicano, las posiciones varían desde los que conciben sus inicios a partir de la segunda mitad de los años treinta a los que, en una posición muy estricta, la consignan hacia 1941, justamente en el periodo de la segunda Guerra. Sin embargo, por muy puntillosas y fundadas que sean las posturas, como la de Francisco Peredo, siempre reconocen que México, como Argentina y España “habían alcanzado su éxito entre la mitad y el final de los años treinta. En los tres casos la base de su consolidación fue un género filmico musical, popular y nacionalista... En México fue el género del “melodrama ranchero”, también una historia romántica, simple, ubicada en el ámbito natural y acompañada de abundante música, canciones y folclor popular, *el que contribuyó a la creación de una industria propiamente dicha del cine mexicano* [las cursivas son mías]”. Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, p.116. Lo que intento plantear no es que la época de oro haya iniciado en los treinta, pero si la industrialización del cine mexicano, así como la prefiguración de la época de oro.

industria, reuniendo a personajes que provenían de Hollywood y habían participado en los intentos de la construcción de un cine en español para Iberoamérica, que para los inicios de la década de los treinta se encontraba en franco declive, nutriendo y abriendo terreno fecundo a la industria nacional, tanto con personal calificado, como con la experiencia generada.

La producción de *Santa* resultó una experiencia creativa en el cine que se prefiguraba, pero también hubo otro acontecimiento que le dio sentido a la cinematografía mexicana, la llegada de Eisenstein y su equipo a México, así como su tragedia y su filme inconcluso: *¡Que viva México!*, episodio que dotó de materia a las producciones posteriores y de seguridad a los creadores que observaron con optimismo esta experiencia. Durante los años treinta, cuando arribó el soviético junto con sus acompañantes a suelo mexicano, la cinematografía en este país se encontraba en un tránsito un tanto difícil, con perspectiva notamos que era producto de la metamorfosis por la que atravesaría el cine para convertirse en una gran industria, de igual manera, realizaba una búsqueda de estilo propio, era, pues, un momento de “experimentación técnica y formal”³⁹, donde la presencia del personaje analizado hallaría terreno para influir, al tiempo que contribuiría para el afianzamiento de la industria incipiente.

La serie y el cine indigenista

¡Que viva México! sería el punto de partida de una nueva concepción visual sobre los indígenas en el cine, si bien no era novedoso el esquema planteado por Eisenstein en otros medios visuales, por ejemplo la fotografía,⁴⁰ en el cine resultaría toda una revolución temática, estilística y visual su propuesta sobre la representación indígena, pero en general su representación sobre “lo mexicano” y su manera de significar filmicamente sería definitiva para la cinematografía posterior.

Sin embargo, su influencia no deja de ser virtual, ya que, aunque muchos cineastas posteriores aceptaran la contribución eisensteiniana en su obra, la fragmentaria percepción del material inconcluso y editado por otros realizadores, marcaría definitivamente el conocimiento de la

³⁹ Julia Tuñón, “Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia”, en *Historias.*, p. 33

⁴⁰ Aurelio de los Reyes en *Medio siglo de cine mexicano. (1996-1947)* da buen ejemplo de que no fue novedad visual ni temática en la cultura visual mexicana la propuesta eisensteiniana.

obra de este personaje. Si bien existe la influencia del soviético, ésta es más sobreentendida que tangible. Durante su estancia en México varias personas del ámbito artístico conocieron su material, mas el resultado final nadie lo vio. Lo que no impidió que la cinematografía mexicana e internacional hicieran de este proyecto uno de sus grandes mitos de origen, principalmente los cineastas mexicanos posteriores a Eisenstein, que se asumieron como herederos directos de la estética plasmada en *¡Que viva México!*, aunque nunca hubieran visto dicha cinta.

El problema surgido de la percepción en torno a la cinta influyó también sobre este trabajo: a pesar de que la serie y la investigación inician en 1930, se está trabajando con una cinta que fue editada en 1977 por el asistente de Eisenstein, Grigori Alexandrov – qué sintomático –.⁴¹ En cuanto a la construcción sobre lo indígena Eisenstein logró sintetizar lo que en el ambiente cultural de la posrevolución se encontraba, dándole gran importancia estética y un valor visual cargado de contenido social a un “lugar común” del nacionalismo mexicano –el indio–; pero en especial consiguió darle sentido visual a las imágenes de los indios cinematográficos de la posrevolución. No es vano recordar que los indios fueron el gran “descubrimiento” de la revolución mexicana: aunque estos tenían valor en el nacionalismo cultural en el siglo XIX, no es sino hasta la revolución que su representación comenzó a tomar fuerza. Es en las primeras décadas de la posrevolución mexicana cuando se replantea “el descubrimiento de la grandeza del pasado indígena y la decisión de entroncarse, de enraizarse allí.”⁴² Los indígenas contemporáneos se convierten en parte o elemento fundamental de “lo nacional”. Sin embargo, es importante destacar que Eisenstein no vino exactamente a descubrir nada nuevo bajo el sol:

Varias de las características de esa película las encontramos en la cultura mexicana con anterioridad a su viaje a México, como por ejemplo la preocupación por el paisaje, el maguey y el indio como objetos fotográficos... Lo que no encontramos en el ambiente mexicano es su análisis crítico de la realidad de México.⁴³

⁴¹ Ello también nos habla de una arista fundamental de la historia del cine que por falta de tiempo en esta tesina no se toca concienzudamente, a saber, la historia de las películas en sus propios soportes. Los rushes de la realización frustrada de Eisenstein podrían decirnos mucho de su historia si se hiciera el rastreo de su peregrinar; lo mismo ocurriría si pudiéramos internarnos en la historia de la percepción del filme inconcluso o en alguna de las otras cintas que se trabajan; sin embargo, eso escapa a las posibilidades de esta investigación. También otra forma de penetrar en la recepción podría rastrearse desde las influencias estéticas de las cintas, ahí encontramos innegablemente la influencia de Eisenstein, al tiempo que hallaríamos toda una tradición de representar al indígena que proviene del cine de los primeros tiempos.

⁴² Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, *op. cit.*, p. 988.

⁴³ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo...*, p. 99

En el momento que los soviéticos vinieron a México lo que se apreciaba no era que poseyeran el mérito de haber descubierto a estos personajes de la historia nacional y principalmente en la cinematografía, "...sino que un director y un fotógrafo con el prestigio internacional de Eisenstein y Tissé se ocuparan de México y de los indios..."⁴⁴ Este aspecto es uno de los más interesantes de su estancia en México, ya que el juego que se entabló con el nacionalismo mexicano fue muy interesante y rico en elementos analizables, como la construcción –por parte de una elite – de la "identidad nacional" sobre la propuesta de un extranjero y el impacto que tuvo su trabajo, a pesar de que éste llegó fragmentado a los grupos que se asumieron como sus seguidores.

En 1930 Sergei Eisenstein llegaba a México con planes de realizar un filme sobre este país, pero sin alguna noción de lo que deseaba hacer; mucho menos se imaginaba la trascendencia visual que significaría su presencia cinematográfica en el México posrevolucionario. El inicio del fin de un viaje que el soviético había realizado por Europa y América se llevaba a cabo en este país, así como el arranque de la filmación de su famosa cinta sobre México, financiada con capital norteamericano.⁴⁵

Un país con grandes paradojas lo recibía, algo contagioso que encontraría impronta en Eisenstein y que marcaría definitivamente su carrera posterior, ya que nunca se recuperaría del "mal de mexicano".⁴⁶ También, en el cine de este país la semilla eisensteniana encontraría terreno fértil para germinar de maneras insospechadas, a pesar de su condición nonata. Eisenstein perdería siete dientes en el territorio nacional y dejaría catorce meses de vida que tendrían como apéndice "cincuenta y tres mil metros de película"⁴⁷ que el cineasta nunca volvería a ver.

En los planos del montaje de Alexandrov (asistente, amigo y guionista de Eisenstein, único personaje de la expedición que vio de regreso en la URSS el material), se observan –principalmente en el "Prólogo"–, rostros indígenas que se homologan a esculturas prehispánicas con las que se

⁴⁴ *Ibidem*, p. 112

⁴⁵ Su estancia en Hollywood resultó ser un gran fracaso, pues su actitud crítica ante la industria cultural norteamericana le había cerrado las puertas para realizar filme alguno; como último recurso había sido contactado con Upton Sinclair, quien decidió conseguir el financiamiento para la realización de una película sobre México; fundando, junto con su esposa, la *Mexican Film Trust*, compañía encargada de costear la producción de la cinta que realizaría Eisenstein. Eduardo de la Vega Alfaro, *La aventura de Eisenstein en México*, p. 13.

⁴⁶ Julia Tuñón, "Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia", en *op. cit.* p. 13

⁴⁷ Eduardo de la Vega Alfaro, *Op. cit.*, p. 45.

exalta la continuidad histórica de sus antepasados, lo mismo sucede en las imágenes fotográficas, donde el rostro de Eisenstein, comparado con las piedras, acentúa su diferencia y exotismo, lo que nos permite acercarnos a una faceta de su vida y a su visión sobre México, pero en especial a sus concepciones sobre los indios, su cultura y su pasado. Eisenstein vino a México animado por Flaherty⁴⁸ y por Rivera, con sus influencias bajo el brazo, los rostros que se confrontan nos dejan ver tanto las miradas de un documentalista incipiente, como las de un artista influido por la vanguardia europea que vio nutrido su arte con el exotismo y el primitivismo que significó para él el mundo indígena.⁴⁹

Resultó, para el ambiente intelectual, inusitado y halagador que un cineasta de la talla de Eisenstein viniera a filmar una película sobre este país y el hecho de que sus personajes principales fueran las mismas clases desprotegidas y marginales, entre ellos los indios, era una gran novedad en la cinematografía mexicana, en la que si bien el indio había sido protagonista, siempre lo había sido desde su gloria prehispánica y nunca desde su marginalidad contemporánea, prueba de ello es la exaltación heroica del pasado indígena de la que se habló antes. Sin embargo, este nuevo lugar en la trama de su cinta no era una invención propia, correspondía al tránsito de la ideología nacionalista en la que “lo indígena” se integraba a una reinterpretación de la cultura, principalmente por la tendencia indigenista de la época. Esta tendencia vinculada al Estado aportó una serie de instrumentos teóricos y prácticos, así como culturales, para consolidar su hegemonía sobre la población indígena y sobre todo a la población mestiza, receptora ideal de dichos los mensajes.⁵⁰

Eisenstein pudo darse cuenta de que el México al que llegaban era paradójico, ya que mientras lo elogiaba, lo encarcelaba. Un México en donde se comenzaba a consolidar la ideología cultural de la revolución, permeada de contradicciones, marcaría la estancia de Eisenstein y su

⁴⁸ Recordemos que Flaherty había filmado en 1922 su gran obra prima *Nanook el esquimal (Nanook of the North)* trabajo pionero de una vertiente de la cinematografía: el documental. Con una innovadora forma de contruir el relato y observar la imagen de los indígenas, “‘el otro’ dejó de *aparecer como* un pasivo objeto de registro y *comenzó a ser* un personaje con participación activa en la estructuración del relato del film. A partir de *Nanook* “el distinto” tuvo nombre, había dejado de ser un objeto indiferenciado de los suyos, una ilustración de lo exótico, diferente, lejano e inferior para convertirse en un personaje identificado en el film” en Cristian Jure “La construcción de la alteridad a través de la imágenes”, en http://www.nava.org.ar/congreso2000/ponencias/Cristian_Jure.htm, p. 5.

⁴⁹ Eduardo de la Vega Alfaro en *La aventura de Eisenstein en México*, página 19, nos dice: “los soviéticos pudieron filmar en Tehuantepec, Juchitán, San Mateo del Mar, San Blas Atempa, Salina Cruz y zonas aledañas. Inspirado en esos lugares, así como en otros referentes visuales como la pintura de Paul Gauguin, los murales de Diego Rivera... y los documentales de Robert Flaherty”

⁵⁰ Emiliano Zolla, *op. cit.*, p. 27.

mirada sobre el país. Lo anterior lo anota con claridad Aurelio de los Reyes: “Desde el primer momento recibiría la influencia del nacionalismo mexicano... Eisenstein asimiló algunas de las inquietudes nacionalistas de los intelectuales mexicanos, y que a través de su visión y formación las plasmó en *¡Que viva México!*”⁵¹

Conforme transcurrió su viaje, el realizador fue delimitando las características de su filme, integrando nuevas ideas, influido por algunos intelectuales, dándole sentido a las tradiciones estéticas mexicanas reformuladas mediante sus experiencias previas.⁵²

Durante su estancia en México visitaría diversos estados de la República: Taxco, Guerrero, Oaxaca, Yucatán, el estado de Hidalgo, etc. Lugares donde levantaría el registro de la diversidad; porque no sólo era lo primitivo natural lo que se presentaba ante los ojos del cineasta y sus compañeros, sino toda la complejidad que se amalgamaba en un país contrastante y hostil, tanto como cálido y hospitalario. Parafraseando a Aurelio de los Reyes, Eisenstein se encontró perseguido por la multiplicidad de este país que lo fascinaba.⁵³

Lo que más había impresionado a los soviéticos era la diversidad biológica y cultural del territorio, y en lugar de tratar de homologarla, como posteriormente lo hizo el nacionalismo cinematográfico, la decisión se que tomó fue exaltar su radical contraste.⁵⁴ Así, Eisenstein vivió y

⁵¹ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo...*, p. 97 y 99

⁵² De inmediato se nombraron guías para los visitantes, el artista Adolfo Best Maugard y el etnólogo Agustín Aragón y Leiva, quienes entablarían una relación más profunda y recíproca con los soviéticos. Best Maugard incrementó los conocimientos de los visitantes sobre México, profundizando las influencias y relacionándolos con la intelectualidad mexicana. Gracias a sus censores, conocerían a figuras de gran talla como: “Roberto Montenegro, Pablo O’Higgins, Gabriel Fernández Ledesma, Isabel Villaseñor, Fernando Gamboa, Carlos Mérida, Máximo Pacheco, Adolfo Fernández Bustamante, Agustín Jiménez, Lola Álvarez Bravo, Ella Wolf, Fernando Leal, etcétera, todos ellos exponentes de la vanguardia pictórica, fotográfica y cultural del momento”, tomado de Eduardo de la Vega Alfaro, *op. cit.* p. 16. No obstante, Eisenstein ya tenía conocimientos del ambiente mexicano principalmente por la lectura de libros como el de Anita Brenner, *Idols Behind Altars*; así como de revistas como *Mexican Folkways*. También había tenido acceso a la obra de Mariano Azuela, *Los de abajo*, que consultó con ilustraciones de José Clemente Orozco y a las fotografías de Weston, que había descubierto antes de partir a México. Desde antes de salir de su país había tenido contacto con el poeta Maiakovski, quien apenas en 1925 había estado en México; también tuvo acceso a varias revistas alemanas, *Arbeiter illustrierte zeitung* y *Kölnsche illustrierte*, en donde encontraría algunas ideas básicas sobre México que le causarían impacto, como noticias sobre el día de muertos, reportajes sobre el culto guadalupano e imágenes de Tina Modotti, Hugo Breheme y Enrique Díaz. Para datos más detallados sobre estas influencias consultar, Aurelio de los Reyes, “El nacimiento de ¡Que viva México!” en *Archivos de la filmoteca*, número 40.

⁵³ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo...*, p. 162.

⁵⁴ Me atrevo a aseverar que la tendencia del nacionalismo cinematográfico fue la homogeneización, ya que aunque existieron cintas que variaban las regiones tradicionales, éstas no lograron trascender su posición emergente, estandarizándose, así, un prototipo de región inventada desde el centro. Una golondrina no hace primavera, ya que aunque hubieron honrosas excepciones en filmes como *Al son de la marimba*, la tendencia en el cine mexicano de la época que nos ocupa fue la de homologación y la estandarización en pro de la supresión de la diversidad, a pesar de que se tuviera pleno conocimiento de ella.

ponderó las diferencias climáticas y humanas.⁵⁵ Le admiró de México su pluralidad, sus contradicciones íntimas y, a pesar de haberse empapado de todo el nacionalismo más radical y ortodoxo o chauvinista, logró de algún modo trascender dichas visiones e inyectar cierta dosis de crítica a su producción inconclusa al hacer patente en ella la expresión radical de la disparidad mexicana, lo anterior se aprecia en el siguiente texto formulado como guión de *¡Que viva México!*:

La trama de esta película es singular.

Cuatro novelas enmarcadas por un prólogo y un epílogo, unidas en concepción y espíritu, que crean su propia existencia.

Distintas por su contenido.

Distintas por su locación.

Distintas por sus paisajes, sus gentes, sus costumbres.

Opuestas en su ritmo y forma, crean una vasta y multicolor película-sinfonía acerca de México.⁵⁶

Al retratar estas diferencias, Eisenstein cuestionó el nacionalismo de la época; resulta interesante ver como los defensores de dicha ideología casi no percibieron las críticas e integraron a su tradición inventada algunas características de la propuesta estética del cineasta. A pesar de que a su llegada fue perseguido para verificar que no mostrara una imagen negativa de nuestro país, apunta que:

El minucioso estudio de los problemas sociales (la relación entre los hacendados y los peones, la represión contra los peones rebeldes) causó, en todo momento el disgusto de los censores. Como respuesta a nuestra tesis de que sólo una exacta demostración de la lucha de clases en las haciendas podría explicar y hacer comprensible la revolución contra Porfirio Díaz en 1910, se nos dijo: "Tanto los hacendados como los peones son mexicanos, y no es preciso subrayar el antagonismo entre los distintos grupos de la nación."⁵⁷

Desde luego que esa conciencia de pluralidad quedaría en el olvido, hasta en el de los seguidores más férreos de Eisenstein.

La percepción de Eisenstein del tiempo indígena, el de "más evidente atraso", "el más primitivo", fue lo que posiblemente lo cuestionó más. Desde sus primeras declaraciones sobre lo que tenía pensado hacer en México siempre estaba contemplado el indio, ya como tema, ya como personaje fundamental de la trama de su filme. Es de notar que las regiones que recorrió nuestro personaje son de importante presencia indígena: Yucatán, Oaxaca, Hidalgo. Ello lo puso en

⁵⁵ Lo anterior lo expresa en el guión de *¡Que viva México!*: "De la misma manera que el Polo Norte difiere del Ecuador, los famosos llanos de Ápam difieren del soñador Tehuantepec. Son muy distintos sus habitantes, sus costumbres, sus medios, sus modos de vida". Sergei Eisenstein, *¡Que viva México!*, p. 77

⁵⁶ *Ibidem*, p. 65

⁵⁷ *Ibidem*, p. 45

contacto con la realidad y cotidianidad de los indios mexicanos. Dentro de los elementos que podemos apreciar en las imágenes a las que tenemos acceso la imagen indígena es predominante. De los seis episodios cuatro tienen el componente indígena desbordando las imágenes, de hecho, el tiempo circular de la trama está inspirado en el tiempo mítico indígena. La apreciación sobre los indios lo llevó a homologar en el tiempo su historia, así, los conectó con su pasado por medio de la tradición, las creencias, el culto a la muerte, pero también por su lado natural, es decir, por su fisonomía, por su aspecto físico.⁵⁸ El tiempo indígena fue entendido por Eisenstein como un tiempo condensado, de alguna manera un tiempo atemporal, eterno. Pretendió construir con imágenes una continuidad natural por medio de la cual identificó el pasado indígena con el presente a través de la vida ligada a la naturaleza, con ello evidenció al máximo su percepción sobre la supuesta inmovilidad de las costumbres:

Tehuantepec tropical.

El tiempo se desconoce en Tehuantepec.

El tiempo corre lentamente entre el soñoliento entretejerse de palmeras, trajes y costumbres que no cambian través de los años.⁵⁹

Como usufructuario de la tradición nacionalista inauguró una tradición estética muy imitada posteriormente. Después de haber obtenido sus propuestas mediante la reformulación de las tradiciones mexicanas y sus cánones, las dotó de un sentido distinto cargado de crítica social nunca antes visto en el cine mexicano.

La experiencia más rica de Eisenstein fue su encuentro con lo *otro*, con lo que él percibió como “lo exótico” y su transformación como elemento central de su discurso visual. Algo similar ocurrió con el México que recibió al artista: las clases intelectuales que lo acogieron encontraron con sorpresa las visiones que “el otro” construía sobre México y construyeron una identidad propia

⁵⁸ El tiempo del prólogo está en la eternidad.

Podría ser hoy.

Podría haber sido hace veinte años.

Pudo ser hace mil.

Porque los habitantes de Yucatán, tierra de ruinas y de enormes pirámides, conservan todavía, en su rostro y en sus formas, las características sus antepasados, la gran raza de los antiguos mayas.

Piedras,

Dioses,

Hombres,

Intervienen en el prólogo.

El punto de partida de nuestra película fue situado en las tierras de Yucatán... En los dominios de la muerte, donde el pasado prevalece sobre el presente. *Ibidem*, p. 66

⁵⁹ *Ibidem*, p. 68

o pretendidamente propia con algo de esa mirada del “otro”, el extranjero. Emilio Fernández fue el mayor heredero estético de Eisenstein, pues logró sintetizar sus propuestas filmicas de un modo particular para “conseguir, desde ese margen, el beneplácito de la mirada europea y destacar, reflejada en ella el orgullo de lo que es considerado un elemento cultural propio”.⁶⁰

Con la presencia de Eisenstein se inició lo que en otros campos sociales había arrancado tiempo atrás, pero que en la cinematografía aún era visual y argumentalmente pobre: la corriente indigenista.⁶¹ El indigenismo como “estilo de pensamiento”⁶² se institucionalizó poco a poco, permeando en varios sectores y campos sociales. La temática indígena ya había aparecido desde los inicios del cine argumental, invadido las historias de los primeros filmes silentes y exaltado el nacionalismo cinematográfico; sin embargo, no fue sino hasta la mirada de Eisenstein que se comenzó trascender la visión idílica y romántica del indio (muy ligada a las tradiciones literarias decimonónicas), para crear una representación extrema donde el conflicto social y la marginación formaron parte de la trama, enriquecida con la exaltación del paisaje. Con las imágenes de *¡Que viva México!* se inaugura una tradición que aquí llamaremos de “filmes indigenistas”, realizados por quienes se asumen tácita o expresamente herederos de la tradición eisensteiniana y que en sus cintas introducen, tal vez no al máximo, pero sí de manera significativa, la crítica social.

A pesar de la efervescencia cultural durante el cardenismo, el cine se había mostrado, hasta entonces renuente a ser un medio del discurso oficial; no obstante, la década de los treinta es abundante, quizá más que ninguna otra, en cintas de corte indigenista, gracias a la conmoción nacionalista y a la atención que los gobiernos posrevolucionarios pusieron en dicho sector social (los indios). También por la revaloración sustentada desde el análisis culturalista y antropológico que comenzó a penetrar las interpretaciones que se daban sobre los indios. El cine dio claro ejemplo de ello al cambiar las temáticas románticas por los temas de la opresión indígena.

⁶⁰ Julia Tuñón, “Sergei Eisenstein...” en *op. cit.*, p. 39

⁶¹ En los primeros tiempos del cine mexicano se combinó el problema de lenguaje, es decir, las formas de construcción cinematográfica de lo indígena, el desarrollo tecnológico y las posibilidades expresivas del cine con la ideología conservadora que existía entre los realizadores de los primeros tiempos, lo que conformó expresiones un tanto inacabadas.

⁶² Emiliano Zolla, *op. cit.*, p. 5.

El indigenismo cinematográfico no fue un mero reflejo del indigenismo como política estatal, sino parte del entramado cultural que se tejió alrededor de ese complejo ideológico. Por ello compartió conceptos, categorías y presupuestos con las instituciones indigenistas, al tiempo que caracterizó con su forma particular de expresión sus preceptos sobre los indígenas. El indigenismo cinematográfico construyó una serie de representaciones complejas de lo que debían ser los indios, los mestizos y en general la sociedad nacional. Su propuesta principal giró en torno al mestizaje como utopía nacional; pero exaltó, también, la acción reivindicadora de la Revolución sobre los indios.

La película más importante por entonces fue *Janitzio* (1934)⁶³ con la que se inauguró propiamente el estilo del indigenismo cinematográfico.⁶⁴ Dicha cinta representa una clave para entender la imagen posterior de los indios en la pantalla grande, especialmente durante la década de los cuarenta. Su protagonista, Emilio *Indio* Fernández —quien había tenido un personaje secundario dentro de *Tribu*, del mismo año, en la que también actuó como indígena —, quedó marcado por la película de Carlos Navarro, *Janitzio* se convirtió en una obsesión de su carrera cinematográfica, repitiendo los mismo tópicos en *María Candelaria* (1943) y *Maclovía* (1948). Para la crítica cinematográfica Luz Alba “El indio mexicano es como lo pintan en *Janitzio*: lento, sufrido y callado...”,⁶⁵ apreciación que demuestra que no sólo por la representación indígena elaborada en el filme, sino por su impacto en el público y en la filmografía posterior de tema indigenista, esta película sería la instauración del indigenismo cinematográfico, donde se conformaron los cánones de la representación. Es una película, que al tiempo de tener una marcada vocación documental, combinó en su trama la reivindicación social del indio. El argumento trata sobre la historia de una comunidad de pescadores en la isla de Janitzio que vive aislada del “mundo moderno” y que conserva al máximo sus tradiciones. Zirahuen (Emilio Fernández) y Eréndira (María Teresa Orozco)

⁶³ Año cumbre en construcciones sobre lo indígena, ese mismo año se estrenaría *Redes* de Fred Zinneman y Emilio Gómez Muriel, cinta que marcaría un parte aguas en la cinematografía mexicana al destacar la gran influencia eisensteniana, tanto visual como argumentalmente, por su claro contenido social; aunque en dicha cinta los protagonistas no tienen matices indígenas, sino que son pescadores, en ella se ahonda en el tema de la marginación de una manera más contundente que en *Janitzio*; también visualmente es más rica en composición y en expresión visual

⁶⁴ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo...*, p. 189

⁶⁵ Luz Alba, “Filmográfico 10 X 35” citado en García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, T. I, p.156, 1993

son los protagonistas, una pareja que tiene que enfrentarse al asedio de un forastero que compra el pescado a los indios, quien ocasiona que Zirahuen sea encarcelado injustamente. Aprovechándose de la situación, el forastero obliga a Eréndira, con la condición de que dejará libre a Zirahuen, a que huya con él. La muchacha acepta, a pesar de que una severa ley condena a cualquier mujer de Janitzio que haya tenido relaciones con un extraño. El desenlace final es la muerte de Eréndira a manos de su propio pueblo. Entre una contrastante fotografía que exalta el idilio de la vida natural de los indios, se hace expresa una premisa que enmarca la representación sobre los indígenas: la violencia del mundo tradicional y de las costumbres bárbaras ejemplificadas con la violencia del linchamiento por la trasgresión de la ley indígena. A los indios se les representa junto al paisaje lacustre o en procesos productivos perfectamente delineados, moliendo en metate, pescando, hilando. Su vestuario es típico, inconfundible: calzón de manta, zarape y banda en la cintura para los hombres y las mujeres con faldas oscuras, rebozos y trenzas. La cinta se filma en un pueblo eminentemente indígena, Janitzio, y es de notar el interés que se muestra por retratar las celebraciones de día de muertos, que aparecen, integradas a la ficción, sin dramatización a la manera de un documental.

En términos cronológicos es *Rebelión* (1934), de Manuel G. Gómez, la primera película de tema indigenista que se estrenó después de la llegada de Eisenstein a México; esta cinta “fue producida por el Departamento de Antropología de la secretaría de Agricultura y Fomento”⁶⁶ y montada a partir de material reciclado de filmaciones que Gamio y Manuel Cirerol⁶⁷ habían hecho en Teotihuacan; en ella actuaron nativos del lugar y se trataba el tema de la opresión de un hacendado sobre los indios, así como el conflicto revolucionario. Sin embargo, es por el impacto social y visual posterior que *Janitzio* supera la realización previa del mismo tema; *Rebelión* perfila lo que *Janitzio* sintetiza.⁶⁸

⁶⁶ Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 90

⁶⁷ Recordemos que Cirerol, como se anotó anteriormente, había participado activamente en la construcción de la representación indígena desde el cine mudo.

⁶⁸ Es importante aclarar que el argumento de *Rebelión* lo realizó Lucio Mendieta y Núñez, quien en la década de los treinta escribiría los siguientes libros: *El problema agrario en México*, *El crédito agrícola*, *Las poblaciones indígenas en México ante el derecho actual*, *Valor económico y social de las poblaciones de las poblaciones indígenas de México*, *El derecho precolonial*, *La economía del indio*, *La habitación del indio*.

El indio (1938) de Armando Vargas de la Maza continuó la tradición de *Janitzio* cuatro años más tarde, en ella recultivó la plástica de imitación eisensteniana, así como la temática de la explotación y se hizo hincapié en los preceptos del indigenismo. La película se basó en un argumento basado en la obra homónima de Gregorio López y Fuentes,⁶⁹ premio nacional de literatura en 1935. Una de las características más importantes del filme es que el protagónico lo tuvo Pedro Armendáriz, quien se comenzó a perfilar como el prototipo del mexicano en una de sus facetas: el indígena. En la cinta se formuló una crítica descontextualizada a la situación de los indios; al inicio se deja claro que los sucesos plasmados ocurrieron antes de la revolución; con esa advertencia se extrae el conflicto del presente y se plantea como cosa del pasado, algo recurrente en la cinematografía mexicana.⁷⁰ Esto marcó una contradicción con la novela, que buscaba denunciar que, a pesar de la revolución, el problema de los indios continuaba (Gregorio López y Fuentes expresó en repetidas ocasiones que a pesar de la lucha armada la condición marginal de los indios no había cambiado). En el filme quedó olvidado el conflicto social y al plantearse como un hecho anterior a la revolución quedaba suprimido, neutralizado, por su calidad pretérita, eludiendo así el conflicto del presente marginal de los indios.⁷¹

En cuanto al tratamiento indigenista dentro de la cinta, García Riera expresó lo siguiente:

...resultó evidente que la posición indigenista significaría —en esta cinta y en las que seguirían de tema similar— una idealización absoluta del héroe nativo... Al confundir asuntos de política y revolución con un vago culto a lo sobrenatural, se marcaban las bases de un cine que anularía en tal forma cualquier intención de crítica seria. De cualquier forma no era una película de los indios, sino sobre los indios, y la idealización de estos no hacía sino subrayar la indiferencia entre una cosa y otra. Los indios se convirtieron para la película en un todo unitario y por eso mismo indefinible y no localizable... vocación turística de la cinta, aparte de la muy melodramática.⁷²

En efecto, la cinta terminó mordiéndose la cola y neutralizando la vocación crítica de la obra literaria de la que salió el guión. Al tiempo de idealizarse, lo indígena termina siendo confundido y mezclado sin más; en el filme apreciamos indios prehispánicos que aparecen junto a pirámides y visten trajes muy similares a los dibujos plasmados en los códices conocidos hasta ese momento.

⁶⁹ Personaje que había tenido una participación política importante durante la revolución y posrevolución, destacándose en la segunda como intelectual. Sus obras se sitúan en la corriente indigenista y obrerista, como *El Indio* (1935), *Donde crecen los tepozanes* (1947) o *Huasteca* (1939).

⁷⁰ Recordemos la censura de la que fue objeto Eisenstein para que no evidenciara los conflictos sociales en su cinta, principalmente el enfrentamiento entre los peones y el hacendado.

⁷¹ Se abundará más al respecto en la segunda parte de este texto.

⁷² Emilio García Riera, *Historia documental ...*, t. 2, p. 34, año 1993

Por otro lado los indios que protagonizan la cinta visten con calzones y camisas de manta si se trata de los hombres, en tanto que las mujeres portan faldas negras y fajas, es decir un vestuario similar, en algunos momentos, al que portan los totonacos en el sur de Veracruz o norte de Puebla. Finalmente, en la construcción visual de la fiesta hay una mezcla entre indios de Sonora, con la representación de la danza del venado; indios de Michoacán, con la danza de los viejitos e indios de Veracruz, en especial totonacos, con sus atuendos festivos. En la representación ronda nuevamente el fantasma que tiempo atrás acosó a Eisenstein, a saber, “el problema de darle unidad a la multiplicidad de las regiones del país”⁷³; sin embargo el soviético no homogeneizó esta multiplicidad que se acalló muy pronto en el indigenismo cinematográfico nacionalista.

La última cinta de tema indigenista realizada en la década fue *La noche de los mayas* (1939), perspectiva sobre los indígenas de Yucatán que posee una construcción visual estudiada. El de esta cinta no es un indígena sin identidad, todo lo contrario: encontramos a las protagonistas vestidas con trajes al estilo de las mayas de Yucatán y con una identidad étnica definida. No obstante, en la cinta se muestra la imagen del indio que no tiene libre albedrío, que vive presa de sus supersticiones y del castigo divino; los indígenas son representados como fanáticos, con costumbres “arcaicas” y ritos “paganos”. El filme está plagado de escenas donde se hacen constantes alusiones a la religión de sus antepasados y al culto de “ídolos” prehispánicos. Los realizadores incurren en la homogenización de la representación en la secuencia de la fiesta, donde los indígenas pierden su calidad de mayas y son dotados de las características de concheros “aztecas”. *La noche de los mayas*, a pesar de que incidió en algunos deslices en cuanto a la construcción sobre lo indígena, resulta ser una cinta documentada y con cierta visión antropológica, en ella se muestra detalladamente al espectador las fiestas y los procesos productivos de los indios de Yucatán; es de notar que el guión estuviera a cargo de Mediz Bolio, amplio conocedor de la región, que dota a los indios de argumentos con cierto “tinte poético”, según se declara en el filme, “al estilo de la lengua maya”. Recordemos que el autor era hablante de la lengua de su región: el maya yucateco, y había

⁷³ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo...*, p. 162

traducido el *Libro del Chilam Balam de Chumayel*.⁷⁴ Otro aspecto importante es que la musicalización estuviera a cargo de Silvestre Revueltas perteneciente a la corriente del nacionalismo musical y quien apuntalaría la representación en algunas cintas indigenistas como ésta. *La noche de los mayas* resultó un buen cierre de las producciones cinematográficas de tipo indigenista de la década.

Desde la llegada de Eisenstein se comenzó a consolidar en el cine mexicano la visión indigenista, permeada de la tradición visual previa y mezclada con la tradición que se comenzaría a institucionalizar con el indigenismo y el nacionalismo posrevolucionario, lo que confirió características especiales a los filmes realizados en esos momentos entre otras, la riqueza tanto en la representación visual del indio, como en la fotografía del paisaje.

Por tratarse, antes que todo, de una producción colectiva y en especial por las condiciones de producción, así como por las ideologías de algunos de los realizadores, las cintas no lograron concretar del todo su vocación crítica ante la situación de los indios y terminaron por idealizarlos, homogeneizarlos o simplemente convertirlos en imágenes “agradables” de ellos mismos. Sin embargo, algunas de las imágenes creadas por el incipiente indigenismo cinematográfico serían de las más creativas que se produjeron durante esa década.

La representación visual de los indios no se reduce al paso de Eisenstein por México, ni a sus fieles seguidores que crearon el indigenismo cinematográfico, antes bien, dicha tendencia convive con otras formas de expresión cinematográfica, otras maneras de representar y conceptuar lo indígena.

También 1934 será el año de *Tribu*, dirigida y protagonizada por uno de los directores mexicanos que logró sobrevivir al cine mudo: Miguel Contreras Torres. En esta cinta se distingue con más fuerza la preponderancia temática del cine mexicano de los primeros tiempos. La representación de los indios que se construye resulta convencional, acartonada, cimentada en una atemporalidad colosal. Desde el inicio encontramos una leyenda que versa así: “*Tribu* ocurre en

⁷⁴ Martin Lienhard, “La noche de los mayas: representaciones de los indígenas mesoamericanos en el cine y la literatura, 1917-1943” en *Mesoamérica* 44, p. 98.

cualquier parte de América, sin apego a los cánones históricos. Es un romance de amor en la virgen tierra americana cuando el indio aún era amo y señor de la selva; y el español legendario caballero.” La historia, como aclaran los intertítulos introductorios, no tiene espacio físico o histórico definido, se desarrolla en dos pueblos imaginarios, uno llamado Santa Fe de Otul y otro Uimbo. *Tribu* demuestra que la influencia de Eisenstein nunca fue tajante y mucho menos en épocas tempranas. No fue sino hasta la década de los cuarenta cuando se comenzó a imponer con más fuerza su propuesta estética, principalmente por la difusión de *Tormenta sobre México*, que de alguna manera permitió que cierto sector conociera el material de los soviéticos, y por el impacto de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa en la cinematografía del momento, quienes se asumieron expresamente como herederos de la tradición visual de Eisenstein. En *Tribu* encontramos, entonces, una representación aún ligada al cine mudo y a las tradiciones pioneras de representar al indio en el cine.

Tribu (1934) nos da la pauta para rastrear la principal matriz cultural que dio forma a la representación cinematográfica del indio: aquella que se liga al cine silente. Fue desde este otro arsenal cultural donde se gestaron y se transmitieron varias de las formas de instaurar una imagen de lo indígena cinematográficamente.⁷⁵

Los datos anteriores nos permiten hacer más complejo el panorama de la representación indígena en el cine de los treinta, por un lado tenemos lo que hemos llamado el indigenismo cinematográfico, que tiene guarda estrecha relación con la cultura oficial posrevolucionaria, hecho que al mismo tiempo le impone enormes censuras. Sin embargo, el tipo de representación que se construyó a partir de éste no fue la única, ya que esta corriente convivió con otras maneras de

⁷⁵ Recordemos que en 1917 Luis Lezama realizara *Tabaré*, sobre el poema de Juan Zorrilla de San Martín. El mismo Lezama dirigió la segunda versión en 1946, con Rafael Baledón y Josette Simón. Otra producción en donde encarnaron indígenas dentro del marco del nacionalismo del cine de los primeros tiempos fue en *Cuahuéemoc* de Manuel de la Bandera; para 1921 se filmaría *En la hacienda*, que, basada en la zarzuela de Federico Carlos Kegel, trata del abuso de un hacendado contra una india. Guillermo *Indio* Calles fue uno de los primeros en darle características propias a la representación indígena en el cine mexicano. En 1921, filma junto con Miguel Contreras Torres *De raza azteca*; para 1926 filma en Sonora *El indio yaqui*, en 1927 *Raza de Bronce* y en 1928, *Sol de gloria*, cintas con tema indígena y nacionalista. En 1929 filma su primera película sincronizada, *Dios y Ley*, que, situada en el Istmo de Tehuantepec, enmarcará la historia de amor de un indígena y una joven blanca. En otra arista de los antecedentes de la representación indígena en el cine de los primeros tiempos, tenemos la representación religiosa en cintas como *Tepeyac* de 1917 y *Confesión trágica*, dirigidas por José Manuel Ramos y Carlos E. González. Federico Dávalos Orozco, *Albores del cine mexicano*, p. 27.

conceptuar a los indígenas, dichas formas que tienen más presente la tradición de la literatura decimonónica y el cine de los primeros tiempos.

Finalmente, existe una cinta que toca el tema indígena a la que no se puede encasillar en las clasificaciones que se han formado anteriormente: *El signo de la muerte* (1939). Esta cinta fue realizada, al igual que *La noche de los mayas*, por Chano Urueta, pero tomó una modalidad distinta al ser escrito el guión por Salvador Novo. En ella, en lugar de la exaltación heroica de la “raza” como en *Tribu* o en filmes del corte indigenista de *Janitzio*, encontramos una complicada trama, en la que en lugar de idealizarse la cultura indígena, se le toma como bárbara. El sacrificio humano realizado por los indígenas prehispánicos destaca como algo terrible, principalmente en el momento en que un arqueólogo comienza a cometer crímenes para que regrese Quetzalcóatl y el mundo indígena se instaure de nuevo. La de esta película fue una visión que rompió con las representaciones convencionales, que poco a poco se comenzaron a institucionalizar; podría decirse que con este filme se evaden los esquemas establecidos y se les formula una crítica relevante, pero que no deja de ser exagerada. El principal blanco de burla dentro del filme es el antropólogo que al interpretar el códice Xitle comienza a cometer asesinatos con la ayuda de un sirviente indígena y de otro grupo de indios del que no se explica su procedencia, a fin de que regrese Quetzalcóatl. Mientras tanto, Cantinflas —un guía de turistas—, Medel —detective— y un reportero tratan de resolver el misterio de los asesinatos. En la cinta Salvador Novo critica de una manera severa pero vedada las posiciones excesivas que algunas corrientes del nacionalismo cultural, el indigenismo principalmente, habían construido sobre el pasado indígena y, en especial, sobre el héroe mítico Quetzalcóatl.⁷⁶ Haciendo una interpretación arriesgada, se puede asegurar que Novo en realidad se burla de todos los “fanáticos indigenistas” que, según su interpretación, pretenden que el mundo prehispánico se rescate completamente y se anteponga a la tradición hispánica. Sin embargo, la crítica resulta muy pesada y no se puede concretar por cuestiones técnicas; así pues, termina por

⁷⁶ La ideología posrevolucionaria hizo de Quetzalcóatl un héroe civilizador tratando de identificarlo simbólicamente con la imagen de “modernidad civilizatoria” con la que aspiró a representarse el Estado posrevolucionario. Itzel Alejandra Rodríguez Montellaro, *El pasado indígena en el nacionalismo revolucionario. El mural México Antiguo (1929) de Diego Rivera en el Palacio Nacional*, p. 134.

ceder ante una fórmula bastante hollywoodense, según la cual lo indígena es aquello misterioso y oscuro que se enfrenta a la modernidad, simbolizada por los reporteros al estilo norteamericano.⁷⁷

Con *El signo de la muerte* termina un primer bloque cronológico en el que –de principio– se han acomodado las cintas en las que se representaron indígenas; este bloque corresponde a la década de los treinta, que coincide con el inicio de la industria cinematográfica en México, así como con la introducción del sonido en el arte de la imagen en movimiento, a la par del auge del nacionalismo cultural posrevolucionario.

Encontramos dos etapas de un mismo periodo decisivas. Por un lado, los inicios de una industrialización de la cultura, que tiene como principal exponente a la cinematografía, esta manifestación comienza a delinearse y a expandirse con más fuerza por entonces, tanto en el territorio mexicano, como en el extranjero. Esto se relaciona estrechamente con el apogeo de un plan nacionalista, dentro del régimen cardenista, a través del que se intentó impulsar la participación de las masas en el proyecto institucional. En este contexto de efervescencia una mirada que logró sintetizar lo que en el ambiente se percibía, esa mirada es la de Eisenstein. En la década que nos ocupa muchos factores se combinan, se entrecruzan y le dan sentido al cine del momento, entre ellos se encuentran: “el impulso del régimen cardenista, la lección y leyenda del muralismo, el paso de Eisenstein por México, la urgencia de productos nacionales que colmen o satisfagan el orgullo de la clase media”.⁷⁸ Asimismo, en este periodo tuvieron lugar una serie de acontecimientos que se entrelazaron hasta conseguir la consolidación de la ideología de la nacionalidad posrevolucionaria, que penetraron también en el campo cinematográfico; el más sobresaliente fue el cambio de paradigma con el que se comenzaron a mirar la historia y sus sustentos políticos, a partir de las diversas ópticas emanadas de las trincheras de la antropología cultural para consolidar e institucionalizar el indigenismo mexicano.⁷⁹

⁷⁷ Emilio García Riera, *Historia documental ...*, p. 96

⁷⁸ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *op. cit.*, p. 1054.

⁷⁹ Este cambio de paradigma se ha tratado de explicar en el apartado de Cine y nacionalismo de esta Tesina. Principalmente me estoy refiriendo a lo que expresa Annick Lempérié en su artículo “Los dos centenarios de la independencia mexicana (1919-1922): de la historia patria a la antropología cultural” en *Historia Mexicana*, vol. XLV, número 2, 1995, p. 317-353. En el que la autora nos permite apreciar como se traslada el sustento político de la historia patria, en el porfiriato, a la antropología cultural en los regímenes posrevolucionarios.

Este fue también el momento en que el Estado inició una toma de conciencia sobre el alcance de los medios de comunicación de masas en México, la elite se percató de la jerarquía que adquirieron para éstos la “socialización nacional” y los utilizó como “medio de centralización política y de propagación ideológica.”⁸⁰ Durante el cardenismo, época de efervescencia cultural y de discusión política en torno a la cultura nacional, el cine no escapó a las definiciones patrióticas lo cual quedó expresado claramente en la apropiación de las ideas estéticas de Eisenstein por parte de los realizadores contemporáneos al cardenismo: “En el empeño de hacerle justicia al paisaje y al desfile de rostros y serranías hieráticas, Eisenstein es el modelo obligado. *Redes... Janitzio... El Indio...*, emiten la consigna: la esencia de la nación es la plasticidad, la tradición se inicia y culmina con la serenidad facial del indígena. Priva el inmovilismo como apetito de la gran metamorfosis: que cada *shot* se convierta en la hermosa descripción de la Patria.”⁸¹

Los cuarenta, la variedad de representaciones homogéneas

Algunas de las construcciones anteriores se continuaron en la década siguiente, al tiempo que se generaron nuevas expresiones cinematográficas sobre lo indio. Lo que resultó un hecho fue la diversificación de las representaciones, que no obstante homogeneizaron al máximo la imagen de los indígenas formulada en la pantalla. Esto fue consecuencia de la transformación de la ideología cultural nacionalista, principalmente determinada por la creciente industrialización del país; así como, por la franca intervención norteamericana que pretendía impulsar la propaganda antifascista en México, al que utilizaría como trampolín hacia Latinoamérica.

El inicio de la guerra y el pujante espíritu propagandista de los Estados Unidos influyeron de una manera importante en las temáticas del cine mexicano, ya que se intentó crear en México un bastión ideológico para resistir y atacar los embates del fascismo que tenía como blanco al continente americano. “Una observación detallada permite reconocer la propaganda antes referida dentro de todos los géneros y temas..., y advertir también que la guerra influyó prácticamente en

⁸⁰ Seth Fein, “La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano”, en *Historia y gráfica*, Universidad Iberoamericana, revista semestral, núm. 4, año 2, 1995, p. 140

⁸¹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *op. cit.*, p. 1054.

toda la producción fílmica mexicana durante la época, así haya sido de manera marginal en algunas películas”.⁸²

Bajo tales circunstancias fue indudable la metamorfosis en las prácticas y los consumos culturales de las nacientes clases medias en expansión. Lo anterior se interrelacionó directamente con el nuevo auge y empuje de la industria cinematográfica que se reafirmó directamente con el impulso de la creciente industria cultural; dentro de ésta el cine fue uno de los pilares más importantes, que además se favoreció con la economía emergente de la guerra.

Como muchas áreas de la industria mexicana, la fílmica creció portentosamente durante el conflicto bélico gracias a la modernización impulsada desde los Estados Unidos y al declive de la producción norteamericana que se dejó sentir con más fuerza en los cuarenta, propiciando la creación de “una nueva demanda para las películas mexicanas no sólo en el ámbito nacional, sino en todo el hemisferio occidental”.⁸³

Ante el gran impulso industrial, y la ideología de una revolución que comenzaba a transformarse, a institucionalizarse y a convertir sus preceptos en imágenes, la industria fílmica determinó asumir la promoción de la ideología nacionalista en boga –ideología que nunca fue definitiva o tajante, sino que siempre se constituyó como un gran pastiche de varias corrientes, permitiendo en ella la intervención de varias tendencias de pensamiento, muchas veces contrarias, pero que eran asumidas como unívocas e integradas, aunque fueran radicales sus diferencias. Sin embargo, no sólo se promocionó el nacionalismo mexicano y sus discursos de unidad, tras él se encontraban la propaganda antifascista, la ideología panamericana y todo el utillaje fílmico fue influido por la ideología bélica de los Estados Unidos. Un ejemplo de ello se puede encontrar en la misma cinematografía, donde convivieron cintas de filiación nacionalista exacerbada como *Cristóbal Colón* (1942) con otras como *Maclovía* (1947). En ambas se hablaba de la patria y de la formación de la nacionalidad, pero los medios de expresión de esos preceptos fueron muy distintos en cada una, por una lado fue la hispanidad (y desde luego el panamericanismo) encarnada en

⁸² Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, p. 25.

⁸³ Seth Fein, “La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano”, *op. cit.*, p. 141

Cristóbal Colón y por el otro la educación y el Estado posrevolucionario en medio de la historia de amor de los indios Maclovia y José María.

Es justo en ese momento de tránsito, que abarcó casi toda la década de los cuarenta, cuando “lo nacional se traslada en gran medida de la política a la industria cultural y allí se cosifica, deformado. El ‘sabor infalsificable’ de lo autóctono se hace a pedido y el ‘romanticismo proverbial de la raza’ es asunto de escenógrafos, camarógrafos, actores, cantantes argumentistas”.⁸⁴

El cine, en un momento propicio, asume la responsabilidad de impulsar el nacionalismo y el panamericanismo como promoción continental en un gesto de solidaridad con los Estados Unidos. La masificación de la cultura participa de la creación, renovación y reinención de las fórmulas que le darán sentido a la ideología estatal, ayudando así a la consolidación del nacionalismo cultural, exacerbado en los medios masivos de comunicación, que comenzaron convertir a México en imágenes “bellas”, donde lo pintoresco y “las tradiciones fotogénicas” fueron lo que tenía “verdadero valor”.⁸⁵

Las tradiciones, entonces, se reinventaron, consolidándose por acción del cine, que enfatizó su aspecto mitológico, lo que les dio un cariz de algo que siempre había existido; el ejemplo innegable de dichas tradiciones inventadas por el cine lo encontramos en la construcción de la figura del charro, que con el paso de los años se convirtió en el personaje inseparable de los ambientes mexicanos, supuesto símbolo de la “identidad nacional”. La cosificación cultural sólo se logró en la medida en que las imágenes llegaron a ser tantas y tan similares que se condensaron, luego siendo tan sólidas pareció que siempre habían sido así México, “el mexicano” y su cultura.

Es durante los años cuarenta cuando el nacionalismo cultural transitó hacia la conversión en una gran imagen de sí mismo y se transformó, con más fuerza que antes, en una gran tradición inventada por los medios masivos, principalmente el cine; mientras tanto, con el auge del cine mexicano, la cultura masificada hizo del espectáculo “una culminación patriótica”⁸⁶ y las preguntas

⁸⁴ Carlos Monsiváis, “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México”, en *Cuadernos políticos*, Número 30, México, octubre-diciembre de 1981, p. 42-43.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Carlos Monsiváis, “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México”, en *op. cit.*, p. 42

sobre la identidad se resolvieron en términos sencillos: con imágenes que trataron de condensar una identidad homogeneizándola.⁸⁷

Adentrándonos en ese momento determinante del cine mexicano, la muy exaltada época de oro, heredera de la tradición de las primeras décadas de cine sonoro, encontraremos, igual que en el anterior periodo, representaciones singulares sobre los indígenas. En él se distinguieron riqueza y variedad en las representaciones: algunas de calidad artística, otras de deplorable hechura, pero todas constituyen en conjunto un documento cultural que evidencia los “marcos conceptuales que traduce la otredad indígena al código de comunicación hegemónico.”⁸⁸

El vehículo más importante, y tal vez el más predominante, de representar lo indígena durante la década de los cuarenta siguió siendo el indigenismo cinematográfico, que entró en la dinámica cultural del momento para convertir la representación de los indios en uno de los grandes personajes de la mexicanidad propuesta por el cine. Aunque disminuyeron las cintas de corte indigenista en proporción al total de las producidas durante la década, el impacto de las producciones donde aparecían representaciones de los indios fue contundente.

María Candelaria (1943) fue la cinta del indigenismo cinematográfico por excelencia, al tiempo, en ella se consolidaron las pretensiones nacionalistas en el cine, no sólo por su impacto a nivel local, aún menos por su impacto comercial, sino sobre todo por su trascendencia internacional. En la cinta, Emilio Fernández logró llevar a buen término lo que tanto habían buscado sus predecesores: sintetizar exitosamente por medio de imágenes artísticas la ideología nacionalista, para lo cual hizo uso de las propuestas que los iniciadores del cine argumental venían realizando y las concertó con la influencia estética de Eisenstein. Consiguió esto por varios medios: en principio, logró reunir un buen equipo de realización, convocando a Mauricio Magdaleno como adaptador y a Gabriel Figueroa como fotógrafo; así mismo, echó mano de la conjunción de dos personajes que se convertirían en iconos de la cinematografía mexicana: Pedro Armendáriz y Dolores del Río.⁸⁹ El

⁸⁷ No quiero decir que ante la mirada del historiador las respuestas sobre la identidad sean sencillas, sino que los medios masivos, en especial en cine trataron de simplificar la pretendida identidad nacional simplificándola al máximo mediante la homogeneización.

⁸⁸ Itzel Alejandra Rodríguez Montellaro, *op. cit.*, p. 186.

⁸⁹ Ésta última ya había conseguido éxito en Hollywood desde temprana edad, pero ante el declive de su fama regresó a México donde no fue bien recibida pues se creía había denigrado la imagen de su patria en el país vecino. Sin embargo, para Emilio Fernández,

tema era una reelaboración de *Janitzio* (1934), cinta que marcó a Fernández, quien había rumiado por mucho tiempo el argumento, hasta tener la oportunidad de llevarlo a cabo. El destino asignado por Emilio Fernández a María Candelaria, imitando el de Erédira (*Janitzio*, 1934) y el de Lol (*La noche de los mayas*, 1939), fue la fatalidad de la muerte como castigo por un hecho del cual no fue responsable. En el caso de María Candelaria, la imagen de su cuerpo desnudo en un cuadro, que por casualidad mira una mujer de su pueblo, es el motivo por el cual se convoca al linchamiento de la india como castigo. En los tres casos la muerte tiene que ver con la trasgresión de un tabú sexual impuesto desde el “tradicionalismo bárbaro”, según la mirada de los que construyeron la representación.⁹⁰ Las ideas del indigenismo de los años treinta se reciclaban de esa forma y se conjuntaban al auge internacional de la cinematografía, para expresar con solidez los preceptos formulados con anterioridad. El esfuerzo se culminó con la misma proyección del filme, que por cuestiones de pugnas entre los distribuidores había quedado postergado; sin embargo, superaría las expectativas con su éxito internacional y por el reconocimiento recibido en Cannes en 1943. ¿Qué significaba dicho éxito en una cinta de estilo indigenista? En cierta forma era elevar al máximo la figura del indio como parte de la identidad mexicana y como un elemento que podía universalizarse. Este triunfo hizo que el tema de la cinta fuera de recurrencia en los subsiguientes argumentos del indigenismo cinematográfico.

Dos años después se filmaría *La perla* (1945), cinta con la que se estrenarían los recientemente construidos estudios Churubusco, y en la que la firma norteamericana RKO participaría como coproductora y distribuidora. Recordemos que, para estas fechas y durante la segunda Guerra, el cine mexicano se había beneficiado notablemente por su alianza con Estados Unidos y por el capital que había recibido de dicho país: “Como muchas áreas de la industria mexicana, la filmica creció impresionantemente durante la segunda guerra mundial... era tanto un producto del desarrollo de la sustitución de importaciones, como de la modernización promovida por los E. U. La interrupción de la producción filmica europea y de la distribución internacional

María Candelaria: “Fue una Película enteramente mexicana, concebida y hecha para Dolores del Río, quien de golpe había ocupados su lugar como la mujer distintiva de nuestra patria. Yo en aquella época la había proclamado ‘la flor más bella del ejido’”. Emilio Fernández en entrevista a Beatriz Reyes Nevares, *Trece directores del cine mexicano*, p.28.

⁹⁰ Martín Lienhard, “La noche de los mayas...” en *op. cit.* p. 88

durante la guerra, aunada a la reducción de películas de esparcimiento de Hollywood”.⁹¹ En *La perla* la idealización del mundo indígena es contundente, aunque totalmente estereotipada; el argumento había surgido de la obra homónima del escritor John Steinbeck y fue adaptado por él mismo, junto con Emilio Fernández y Jackson Wagner. *La perla* evidenció la añoranza primitiva que representaba lo indígena frente a lo “occidental” ambicioso que se dirigía a la perdición; esta interpretación exacerbada surge principalmente por los estragos de la guerra que se dejaban sentir. El resultado fue una exaltación pétrea del paisaje costero, aunada a la exaltación maniquea de los indígenas, que, como el paisaje, se volvieron irreconocibles; no se encontraba por ningún lado su identidad, ni la región a la pertenecen.

Una de las cintas cumbre de la cinematografía de la época de oro, *Río Escondido*, tiene también tema indigenista, fue filmada para 1947, año en que el desarrollo cinematográfico había tenido un notable crecimiento cualitativo y cuantitativo.⁹² El *Indio* Fernández no se encontraba exento del optimismo nacionalista creciente y declararía para el *Esto* del 29 de Agosto de 1947:

Río Escondido la estoy sacando a purititos pantalones. Ya me la [sic] quieren meter mano, pero lucharé para que no sea mutilada... ¡Tengo gran fe! Una gran fe en nuestro presidente y en nuestro pueblo que debe apoyarlo. Aunque tengamos que repartir bofetadas por todas partes, ¡acabaremos con cuanto desgraciado se oponga al progreso de México y del Cine!⁹³

Miguel Alemán había dado gran impulso a la industria cinematográfica, desde los años en que se encontraba como secretario de Gobernación (dependencia encargada de los medios de comunicación) en el régimen de Ávila Camacho y después como presidente de la República. El estreno de *Río Escondido* significaba una victoria para la industria filmica; asimismo, para el gobierno mexicano, el “control soberano de un medio de comunicación cultural de masas, económicamente viable, vibrante en lo artístico y de importancia nacional”.⁹⁴ Lo anterior podía apreciarse claramente en las imágenes, principalmente por la aparición vedada de Miguel Alemán en la cinta, hecho que evidenciaba el “papel clave que las cintas cinematográficas desempeñaron en

⁹¹ Seth Fein, “La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano”, *op. cit.*, p. 141

⁹² Recordemos que para esas fechas “el cine era la tercera industria nacional; empleaba 32 000 trabajadores; en el país había 72 productores de películas quienes invirtieron 66 millones de pesos para filmar cintas cinematográficas entre 1946 y 1947, cuatro estudios activos con un monto de 40 millones de pesos de capital invertido y distribuidores nacionales e internacionales. Había aproximadamente 1500 salas cinematográficas en el país y cerca de 200 sólo en la ciudad de México”, *Ibidem*, p. 139.

⁹³ Emilio García Riera, *Emilio Fernández. 1904-1986*, p. 108

⁹⁴ Seth Fein, “La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano”, en *op. cit.*, p. 138.

el proyecto ideológico estatal, además de la importancia de la industria filmica mexicana como símbolo de prestigio y modernidad nacionales".⁹⁵

Sin embargo, *Río Escondido* no sería la cumbre del exceso indigenista de la época, faltaba que Fernández realizara *Maclovía* en 1948, última cinta en la que Fernández tocara directamente el tema indigenista y última donde se dejó de sentir su obsesión por *Janitzio* (1934); aunque dentro de *Maclovía* vemos casi una calca de la cinta de Navarro, el *Indio* decide corregirla y la cinta no termina en tragedia, sino en final feliz. En el momento culminante del linchamiento, *Maclovía* y José María son rescatados por un militar generoso, que podría simbolizar al Estado, que se había encontrado al margen del otro militar abusivo, interpretado por Carlos López Moctezuma. Los excesos visuales e ideológicos de la cinta hicieron que García Riera expresara lo siguiente "Maclovía y José María, no eran ya indígenas, sino estatuas vivas erigidas al indigenismo".⁹⁶ Los lugares comunes abundan en la película, como los diálogos en los que se enfatiza la idea de la "raza pura" de los indios o la noción de un juez mestizo que asume que "todos somos indios", para no hablar de las desproporciones indigenistas, como considerar que Morelos era indio.

El mismo año de *Maclovía* (1948), encontramos la adaptación al cine de una novela de Rojas Gonzáles: *Lola Casanova* (1948), título que también llevaría la cinta dirigida por Matilde Landeta quien trató el tema de una heroína y "salvadora" de los indios seris de Sonora. Una advertencia inicial nos introduce en la cinta: "en Mezquite se habla en español, pero se piensa en indio". La historia se construye partir de la explotación de los indios seris y del despojo de sus tierras. Es una visión racista, de factura paternalista —o en este caso maternalista— y civilizatoria. Al final resulta ser una gran metáfora de la patria que por amor integra a sus hijos salvajes. Muestra clara de la ignorancia en la factura de este filme es la invención de las danzas, que se lleva al máximo en la representación de las danzas seris por el ballet nacional.

Es contundente la continuación del indigenismo filmico durante los cuarenta bajo la influencia estética de Fernández; así, tenemos *Tierra Muerta* (1949) de Vicente de Oróná, que trata

⁹⁵ *Ibidem*, p. 140.

⁹⁶ García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, T. III, 1971

de imitar las cintas de dicho director y de su equipo, “creyéndolo más asunto de género que de estilo”.⁹⁷ El resultado, un melodrama de tema indigenista grabado en Michoacán, donde se reciclan imágenes de la erupción del Parícutín, para exaltar a la naturaleza como aliada de los indios y donde el villano, por excelencia, es Carlos López Moctezuma. Otra cinta de ese mismo año y que también trató de imitar el estilo de Fernández en tema y estilo, es *El rencor de la Tierra* (1949), de Alfredo B. Crevenna. Las cintas anteriores evidencian el impacto cultural de la figura de Fernández, que resulta una renovación estética y que será imitado múltiples veces, lo que generó una proliferación de las representaciones indígenas desde la óptica indigenista.

Producida por la firma Rodríguez Hermanos y dirigida Roberto Rodríguez tenemos *La mujer que yo perdí*, también de 1949, película en donde se reunirán por última vez Pedro Infante y Blanca Estela Pavón. En ella, a pesar de los gustos del director por los espacios abiertos y la naturaleza, encontramos desafortunados escenarios de cartón, que conforman una de las visiones más reducidas de los indígenas. En la película, la representación sobre lo indígena es totalmente estereotipada, tanto en los escenarios naturales (que en realidad son reconstruidos por el artificio de la utilería), como en lo excesivo de los personajes, principalmente en su lenguaje y ademanes. A pesar del lenguaje ensayado, los indios hablan otro idioma, que no parece ser inventado. Es paradójica la manera de integrar a los indígenas con el paisaje, ya que por un lado se pretende que éste sea su elemento constitutivo, pero por otro hay planos en los que el escenario se evidencia y la utilería rompe con la ambientación. Esa infortunada representación de lo indígena, posterior a *María Candelaria*, deja ver que la estética formulada por Rodríguez era aún de pobre calidad visual, con lo que se presenta como la predecesora en estilo y forma de *Tizoc* (1956).

En la década de los cuarenta hubo expresiones estéticamente logradas, que convivieron con cintas carentes de expresión, según las cuales la imagen del indio, como en *La mujer que yo perdí*, corresponde con la representación del “indito” que la cultura popular urbana había creado y deseaba ver.

⁹⁷ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo (1897-1997)*, p. 168

Existe otra faceta en la construcción de lo indígena en esta década, que nos remite nuevamente al pasado silente; en tanto que desentona con el indigenismo filmico. Entre sus representantes está, para 1946, la cinta *Ramona*, interpretada por Esther Fernández y Antonio Badú, basada en la novela de la estadounidense Helen Hunt Jackson, que años atrás había sido llevada a la pantalla en Hollywood, protagonizada por Dolores del Río. También *Tabaré* había sido producida ya en 1917 y nuevamente adaptada la obra de Zorrilla de San Martín por Luis Lezama en 1946. En la cinta, al igual que en su antecesora silente, se trata la rebelión de la tribu charrúa que el indio Tabaré encabeza en contra del voraz colonizador español don Gonzalo de Orgaz, padre de Blanca, de quien el protagonista está profundamente enamorado.

Junto con las dos cintas anteriores, existen otras tres elaboradas a partir de visiones divergentes al indigenismo filmico, en ellas se reproduce el tema indígena pero ligado a la religión, en particular a las apariciones de la virgen de Guadalupe. La proliferación de cintas aparicionistas se debió al cambio de régimen (de Cárdenas a Ávila Camacho) y a “una nueva relación de la Iglesia católica con el Estado mexicano, que así admitía su participación en la forja de la cultura de masas del momento, con presupuestos muy particulares sobre la historia mexicana”.⁹⁸ En dichos filmes hay claras remisiones a la representación indígena generada por el cine mexicano de los primeros tiempos, mezcladas con los modelos panamericanistas de la religión católica que intentaban agradar a los patrocinadores norteamericanos.

Estos filmes son *La Virgen Morena* (1942), de Gabriel Soria y *La virgen que forjó una patria* (1942) de Julio Bracho. Según Riera: “Una célebre declaración del presidente Ávila Camacho (soy creyente) había alentado la proliferación del cine religioso.”⁹⁹ Tal vez la declaración no haya sido tan influyente en la creación estética ligada a la religiosidad, lo cierto es que el tema de las apariciones guadalupanas había sido recurrente en México desde el cine de los primeros tiempos, —son de recodar *Tepeyac* (1917), *Confesión Trágica* (1919) o *El milagro de la guadalupana* (1925)—, de modo que esta temática es retomada en ambas cintas, principalmente en *La Virgen que*

⁹⁸ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda...*, p. 220.

⁹⁹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine...*, p. 131

forjó una patria, con un alto contenido de nacionalismo guadalupano. Al respecto de *La Virgen que forjó una patria* García Riera, dijo lo siguiente:

...para la derecha criolla, la conquista de México no fue un choque entre civilizaciones distintas, sino el enfrentamiento entre la cristiandad y un salvajismo representado por unos pobres indios empeñados en adorar a sus dioses "falsos"... Así puede verse como héroe de la historia a un Ramón Novaro disfrazado de Cantinflas para parecerse a Juan Diego... mientras los españoles se mueven como cualquiera, sin mayor embarazo, los indios sólo parecen ellos mismos cuando se aplican a sus danzas rituales o cuando se sientan como en los códices a discutir y a fumar la pipa, o sea, cuando responden a la idea que el blanco tiene del indio.¹⁰⁰

Otra perspectiva cismática se dejaría ver en una cinta realizada el mismo año de *María Candelaria, Cristóbal Colón* (1943), de José Días Morales donde, según García Riera, podemos apreciar la "más aparatosa –y grotesca– exaltación de la hispanidad".¹⁰¹ Los indios se representan mínimamente, portando escudos, usando taparrabos y plumas, de pelo largo, desnudos, de actitud sumisa, pasiva. En el encuentro con Colón parecen entender sus palabras, al mostrarles la cruz ellos se arrodillan y la aceptan, como si también estuvieran predeterminados al cristianismo, a la "verdadera fe".¹⁰²

Estas cintas cierran el panorama del cine sobre indígenas durante los cuarenta; sin embargo, una pregunta sigue presente después de este recorrido: ¿por qué la representación indígena es tan escasa en este momento de auge de la industria cinematográfica? La pregunta toma complejidad si tenemos en cuenta que conforme avanzaba la década de los cuarenta el indigenismo fue ligándose cada vez más a los proyectos oficiales e institucionalizándose poco a poco a través de los medios de comunicación, basta recordar que en 1949 se fundó el Instituto Nacional Indigenista, con lo que se continuaron los esfuerzos de "integración" de los indígenas a la vida nacional. Es interesante notar que para el indigenismo de la época era cada vez más necesaria la integración de los indios, de modo que institucionalizó y politizó la intervención en las comunidades. Mientras que ideológicamente se reapropiaba del pasado indígena como sustento de la construcción de esa supuesta "mexicanidad".

¹⁰⁰ Emilio García riera, *Historia documental del...*, T. 2, p. 286, 1993.

¹⁰¹ Emilio García Riera, *Breve historia del cine...*, p. 143.

¹⁰² En cuanto al encuentro de Colón con los indios García Riera menciona: "...Colón descubría América, abrazaba al primer indio de su vida (parecía incluso que iba a besarlo, como anunciando la inminente mezcla de las razas) y asestaba un discurso a todos los circunstantes; al parecer, los indios captaban el mensaje por vía telepática, dado su conocimiento del castellano, porque oían todo muy respetuoso y ¡se arrodillaban! (sí, sí, en serio) ante la cruz." Emilio García Riera, *Historia documental...*, T. III, p. 16, 1993.

Aunque el indigenismo era la ideología oficial de construcción de la nacionalidad existían otras formas de conceptualizar el pasado, principalmente el papel de los indios en él y el lugar que ocupaban dentro de la nación. Entre dichas propuestas destaca el hispanismo, más ligado a una ideología conservadora, según la cual lo español era lo más importante, lo que verdaderamente sustentaba el “carácter” de los mexicanos; resultaban ser, así, la religión católica y la lengua castellana los cimientos de la mexicanidad y se debía aceptar la deuda que la nación tenía con España. La hispanidad era, para algunos sectores, el argumento irrefutable para justificar la inserción de México en la civilidad y el concierto de las naciones.¹⁰³ Dicha polémica, que para la década de los cuarenta ya estaba dejándose atrás, aún se retomaba, cobrando matices propios en la pantalla grande, baste con recordar las cintas de tema religioso o hispanista, como *La virgen morena* (1942) o *La virgen que forjó una patria* (1942), así como *Cristóbal Colón* (1943), en las cuales la única razón para la representación indígena es su nexa con los valores de la hispanidad: la religión, en particular la virgen de Guadalupe, o la civilización, simbolizada en el “descubrimiento” de América.¹⁰⁴ Las películas enunciadas anteriormente fueron producidas en el periodo de la segunda Guerra, momento álgido de la propaganda antifascista y de la integración panamericanista, de manera que estas cintas pretendieron ser de interés y unificación de la audiencias de América Latina. Tampoco es casual que en este periodo proliferaran las adaptaciones de obras de la literatura universal (*Doña Bárbara*, *La Dama de las Camelias*, *La Perla*, *La Barraca*, *Tabaré* etc.), así como las de contenido histórico panamericano (vida de Simón Bolívar, Benito Juárez, o sobre la Independencia de México).

De esta manera podemos tratar de responder la pregunta anterior, donde lo que se hace evidente es que no ya una cancelación del tema indígena, sino la subordinación de éste ante los temas de interés iberoamericanos. Ya que el tratamiento del dicho tema causaba conflictos a la visión universalista de América latina, sobre todo porque no era una generalidad que se compartía entre todos los países que integraban el proyecto panamericanista. Para el caso mexicano era más

¹⁰³ Ricardo Pérez Montfort, “Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940”, en *op. cit.*, p. 350

¹⁰⁴ Propiamente analizado *Cristóbal Colón* no es un filme donde los indios tengan un lugar primordial o protagónico, sin embargo se considera por el marco de representación al que pertenece y por lo significativo de su representación.

fácil no representar indígenas y así no reavivar e intensificar el debate entre indianistas e hispanistas, ya que esta pugna se consideraba en detrimento de la unidad nacional.

La visión de crisis

La amplia dependencia de la industria filmica mexicana a la economía norteamericana hacía de ella una industria endeble; la prueba más clara de esto se presentó cuando se acercaba la victoria de los aliados, pues con ella se terminó la ayuda de los Estados Unidos, así como las políticas implementadas para el desarrollo, que poco a poco fueron “sustituidas por las realidades del mundo mercantil.”¹⁰⁵

Raíces (1953) de Manuel Barbachano Ponce y Benito Alazraki, se produjo y se exhibió en el inicio de un momento de crisis para el cine mexicano, además significó el arranque de un nuevo cine que entraría en choque con la industria ya establecida principalmente por el desgaste que ésta sufría por los cotos de poder a su interior, así como, por los altos precios de la producción que se incrementaban conforme terminaba la guerra. Sin embargo, esta década resultó un momento propicio para un novedoso cine, por el avance tecnológico, ya que se comenzó a emplearse “película más sensible y equipo más ligero”, lo que posibilitó las producciones de “un cine alternativo, un cine autónomo”, con lo que se inauguraría el cine independiente mexicano. *Raíces* fue la prueba más clara de que con un bajo presupuesto se podía hacer un cine de calidad.¹⁰⁶

En esta cinta aparece una renovada construcción de la imagen indígena, desempolvándose la herencia de Eisenstein sobre la utilización de actores no profesionales. En este caso son indígenas los que representan los protagónicos indios, con lo que se daba la espalda al popular *star system* de la época. La transformación también se pudo ver en la forma de representar las regiones: por primera vez en mucho tiempo no se situaban las historias en los típicos lugares (el altiplano, la región maya o Michoacán), por el contrario, aparecieron fotografiadas algunas de las zonas más pobres del país como el Valle del Mezquital. Sin embargo, la visión sobre los indios no dejó de ser

¹⁰⁵ Seth Fein, “La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano”, en *op. cit.*, p. 142

¹⁰⁶ Rafael Aviña y Gustavo García, *Época de oro del cine mexicano*, p. 62

maniquea e idealizada, teniéndolos por “muy buenos” y a los blancos o extranjeros como los “muy malos” o “estupidos”. La transformación en torno a la representación indígena que hace *Raíces* se logró porque la producción consiguió salir del tradicional círculo industrial, gran mérito que la llevó a ser comparada con el realismo italiano, ya que superó las deficiencias técnicas convirtiéndolas en méritos estéticos, como la sustitución de las grandes estrellas por actores nativos y la filmación sólo en espacios abiertos.

Raíces también se produce en un momento clave dentro de la ideología nacionalista, a saber, la incipiente consolidación de la transformación iniciada en la década de los cuarenta. Este cambio tenía correspondencias importantes con la nueva clase media en ascenso, la norteamericanización de la vida, la crisis de los clásicos modelos nacionalistas: la identidad nacional se transformaba nuevamente. Para finales de los cuarenta y principios de los cincuenta “la identidad ha dejado de ser un concepto urgente”.¹⁰⁷ El inicio de los años cincuenta marcó un tránsito definitivo dentro de la vida nacional, ya que por entonces se desencadenó una inédita movilidad social dentro de algunos sectores de la población, aumentó el número de integrantes de la clase media, que a su vez se concentró en la ciudad, dejando de ser eminentemente rural; mientras tanto, ascendió al poder una nueva burguesía que se había impregnado de nuevas ideas del mundo y principalmente de la nacionalidad, convirtiéndose en urbana y cosmopolita. Para esos momentos los temas y los géneros clásicos del cine nacional emprendieron su decadencia y en el gusto del público inició una transformación producto de la dinámica social del país: “los melodramas rancheros y el cine indigenista yacían sepultados por la urbe y una clase media ascendente”.¹⁰⁸

Conforme se inicia la metamorfosis de los gustos del público mexicano, también la industria cinematográfica inicia su declive, el momento de su auge –a partir de los cuarenta y principios de los cincuenta – fue también el principio de su ocaso, manifiesto con mayor claridad en los ámbitos de la producción, principalmente por la política comercial que se generó por parte de los Estados Unidos hacia México. La organización de los Productores y Distribuidores de Cintas

¹⁰⁷ Carlos Monsiváis, “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México”, en *op. cit.*, p.37.

¹⁰⁸ Gustavo García y Rafael Aviña, *op. cit.*, p. 76

Cinematográficas de Estados Unidos (MPPDA) impulsó una embestida radical contra la industria filmica mexicana al terminar el conflicto mundial, tanto en los sectores de exhibición –elevando los impuestos a la exhibición de cintas mexicanas en su territorio y en países vinculados directamente a su política, como España –, como en los de producción: se limitó la ayuda económica y el abasto de materiales filmicos que el gobierno norteamericano proporcionaba a los productores mexicanos. Sin embargo, el impulso obtenido durante la Guerra mantendría su arrastre hasta la década de los sesenta, cuando se vería la decadencia total de la cinematografía de la época de oro. A pesar del trascendente impacto que implicó la franca competencia de los norteamericanos con los productores mexicanos, es importante recordar que otros hechos incidieron en este declive, las pugnas sindicales al interior de la industria, los problemas de monopolio que se fueron acumulando en la exhibición y distribución nacional, así como la producción de “churros” y películas en serie que limitaban la calidad. La crisis bien tuvo que ver con el boicot norteamericano, pero también respondió a la dinámica propia de la industria mexicana. “Paradójicamente, las películas nacionalistas de la edad de oro –como *Río Escondido* – fueron el producto cultural de una situación industrial en gran medida generada por la alianza de México con los Estado Unidos durante la Segunda Guerra mundial. Asimismo, la edad de oro del cine mexicano inició su rápida decadencia por la prolongación de esa alianza después de la guerra.”¹⁰⁹

La realización y la exhibición de *Raíces* coincidieron con el proceso de declive de un cine que había disfrutado de gran empuje, tal vez la cinta no sea la última mejor película de todas las que se produjeron, pero con ella se puede explicar el inicio del fin de un momento crucial para la cinematografía mexicana, así como el cambio de ideología dentro del aparato político y social.

En definitiva, la clase media, amplia consumidora de la industria cultural mexicana y principalmente de los productos cinematográficos, para la década de los cincuenta “va dejando de reconocerse en las películas nacionales cuya frecuentación no extiende ya recompensa para el emergente esnobismo cultural”.¹¹⁰ De esta manera, la burguesía

¹⁰⁹ Set Fein, *op. cit.*, p. 176.

¹¹⁰ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *op. cit.*, p. 1063.

renuncia al nacionalismo cultural lastre decorativo que la arraigaba en apariencia folclórica y la ligaba a formas tradicionales. ¿Qué le importa a una clase en ascenso las indumentarias que ya son disfraces, las esencias que son bailes de máscaras, los atavíos típicos que son pasto de la kodak o de los ballets para turistas, los trajes de tehuana o de china poblana, el orbe de Tlaquepaque y Mixquic y Xochimilco y Olinalá, las mitologías de Diego Rivera y el *Indio* Fernández, la chía y la horchata, y la preservación de las raíces?¹¹¹

Finalmente, depende de la interpretación cultural y cinematográfica la ubicación del momento hasta el cual se quiera extender el periodo llamado “época de oro del cine mexicano”. Lo que parece ser un consenso es que durante los cincuenta la industria tomó un giro trascendental que inició su declive, para el cual intervinieron muchos factores: la guerra declarada de los productores de Hollywood hacia los francamente desarticulados productores mexicanos; la decadencia de los temas tradicionales como el melodrama ranchero, así como la muerte de los iconos de la industria, como Pedro Infante.¹¹²

En cuanto al cine que aquí hemos reconocido como indigenista, –que si bien no es uno de los grandes géneros del cine de la época de oro, sí tenía su lugar reservado – también comienza por estas fechas su transformación, la cual llega a polarizarse completamente en excesos como *Tizoc* (1957) o a desmitificarse y a ser substancial como en *Tarahumara* (1965) de Alcoriza, pero estas cintas merecen ya un análisis a partc.

¹¹¹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México”, en *op. cit.*, p. 41

¹¹² Algunos autores consideran que esta etapa fue más corta, y afirman que “... la ‘época de oro’ del cine mexicano (1941-1945) fue posible en buena medida a cambio de servir a los propósitos estadounidenses de producir propaganda contra el eje.” Francisco Peredo Castro, *op. cit.*, p. 27. Esta visión sólo es válida si se construye a la relación propagandística del cine mexicano durante la Segunda Guerra, donde el financiamiento estadounidense apuntaló el desarrollo de la industria, a cambio de producciones de evidente contenido ideológico a favor de los aliados. Esta postura reduce el fenómeno cinematográfico en México, pues a pesar de recibir una embestida de los productores estadounidenses después del fin de la guerra, tuvo algunos años más de productividad y de importancia económica. Basta recordar que en el periodo de Miguel Alemán la industria cinematográfica era la tercera en tamaño en el país. (Véase Seth Fein, “La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano”, en *op. cit.*, p. 39) Por tanto, reducir la “época de oro” al periodo de financiamiento extranjero es pensar el problema desde una perspectiva dependientista y anuladora de la historicidad de la producción en México. No solamente el retiro del financiamiento estadounidense, sino el proteccionismo estatal (que además de asegurar el financiamiento de las producciones, aseguraba el consumo, pues redujo la competencia) y las pugnas sindicales, llevaron a la crisis a la industria cinematográfica.

II. Construcciones visuales sobre los indios

Después del extenso recorrido anterior sería conveniente complementar los datos concretos con un examen general de las imágenes construidas en las cintas donde aparecieron representados indígenas. Para el siguiente análisis trabajé fundamentalmente con los filmes de temática indigenista, que ocuparon un lugar hegemónico en la cultura visual de la época; no obstante, analizarlos por separado no nos dirá mucho, ya que ellos se formularon insertos en un diálogo constante con los otros filmes que en su trama incluían indios. Lo que pretendo a continuación es rastrear las diferentes maneras de representar visualmente a los indios, para poder, así, construir un panorama general. Las imágenes sobre los indios, aunque en muchos casos fueron contradictorias en el horizonte cultural de la época, compartieron algunas similitudes. Los marcos de conceptualización históricos permitieron semejanzas entre las formas; ya que, aunque mantuvieron distancias radicales, algunas de las temáticas formales, en la trama o en la imagen, se compartieron, dándole una densidad histórica a la representación y evidenciando los límites de la construcción de las imágenes.

Uno de los límites de esa conceptualización fue la discusión sobre el nacionalismo; ya que, en buena medida, en todos los filmes donde se representó a los indios, lo que se encontraba en el trasfondo era la disputa en torno a “lo nacional”. Esta ideología es la que nos permite amalgamar todos los filmes de la serie para analizar sus construcciones, pues los marcos conceptuales de la época no permitían que la discusión en torno a lo indígena superara los linderos establecidos por la discusión nacionalista (ya fuera para afirmar o negar el indigenismo). De la misma manera, las propuestas filmicas construidas en torno a lo indígena, aunque pretendieran ser críticas al indigenismo de la época, utilizaban los mismos cánones visuales, el utillaje visual existente, para

realizarla, con lo que se recreaban los tópicos generales de la representación de los que hablaremos más adelante.

La revisión visual que a continuación llevaré a cabo se fundamenta principalmente en el análisis de las cintas a las que tuve acceso, que de alguna manera fueron las más representativas: *Tribu* (1934), *Janitzio* (1934), *El indio* (1938), *La noche de los mayas* (1939), *El signo de la muerte* (1939), *La virgen morena* (1942), *La virgen que forjó una patria* (1942), *María Candelaria* (1943), *Cristóbal Colón* (1943), *La perla* (1945), *Río Escondido* (1947), *Maclovía* (1948), *Lola Casanova* (1948), *La mujer que yo perdí* (1949), *Tierra Muerta* (1949) y *Raíces* (1953). De la revisión se han extraído las temáticas visuales y argumentales más importantes que aparecían constantemente en las cintas analizadas, con base en dichas temáticas se han conformado los siguientes apartados.

El pasado sobre los indios. Rostros, piedras, ídolos

Daban ganas de preguntar a las mismas piedras cuáles fueron las manos que les dieron forma y las amontonaron como una señal puesta en una cronología. Y, al no contestar, se antojaba preguntarle a los vestigios, a los que iban y venían con la sagrada carga en los lomos.

Los indígenas oían sin contradecir ni aprobar: era la misma indiferencia racial, con cara de piedra y ojos de vidrio opaco.

Gregorio López y Fuentes, *El indio. Novela mexicana*

Uno de los elementos visuales que se presenta con mucha frecuencia en la representación sobre lo indígena es su vínculo con las piedras, ya sean en forma de pirámides o de esculturas prehispánicas; esto une a los indios con una interpretación arqueológica de su presente. Las citas de Gregorio López y Fuentes con las que abrimos este apartado nos dejan ver que como esa concepción se compartía en otros campos de la sociedad, en este caso la literatura indigenista, a la cual también recreó con figuras literarias el cliché de la analogía de los indios con vestigios del presente.

Es el pasado “arcaico”, el que pesa sobre los indios y el que los coloca en un tiempo distinto al del progreso, siempre estará sobre sus hombros y junto a su rostro en la representación visual. Desde antes de la revolución mexicana y después de ella, los indios significaban un atraso para el

país, una carga, precisamente por sus nexos con el pasado; porque el arraigo a sus tradiciones y a su historia, hacía que muchos, en especial los ideólogos de la posrevolución, los conceptuaran en otro tiempo distinto al del progreso.

En sus visiones sobre México, Eisenstein se sintió muy atraído por el indio y por su pasado prehispánico, sobre todo por ese vínculo que vio en los indios del presente con lo que ya había dejado de ser. De hecho, la cinta que pretendía realizar iniciaría con las imágenes de ese pasado, al que los indígenas se transportaban directamente con el culto a la muerte, las tradiciones funerarias y de día de muertos. En el guión de *¡Que viva México!* apunta lo siguiente:

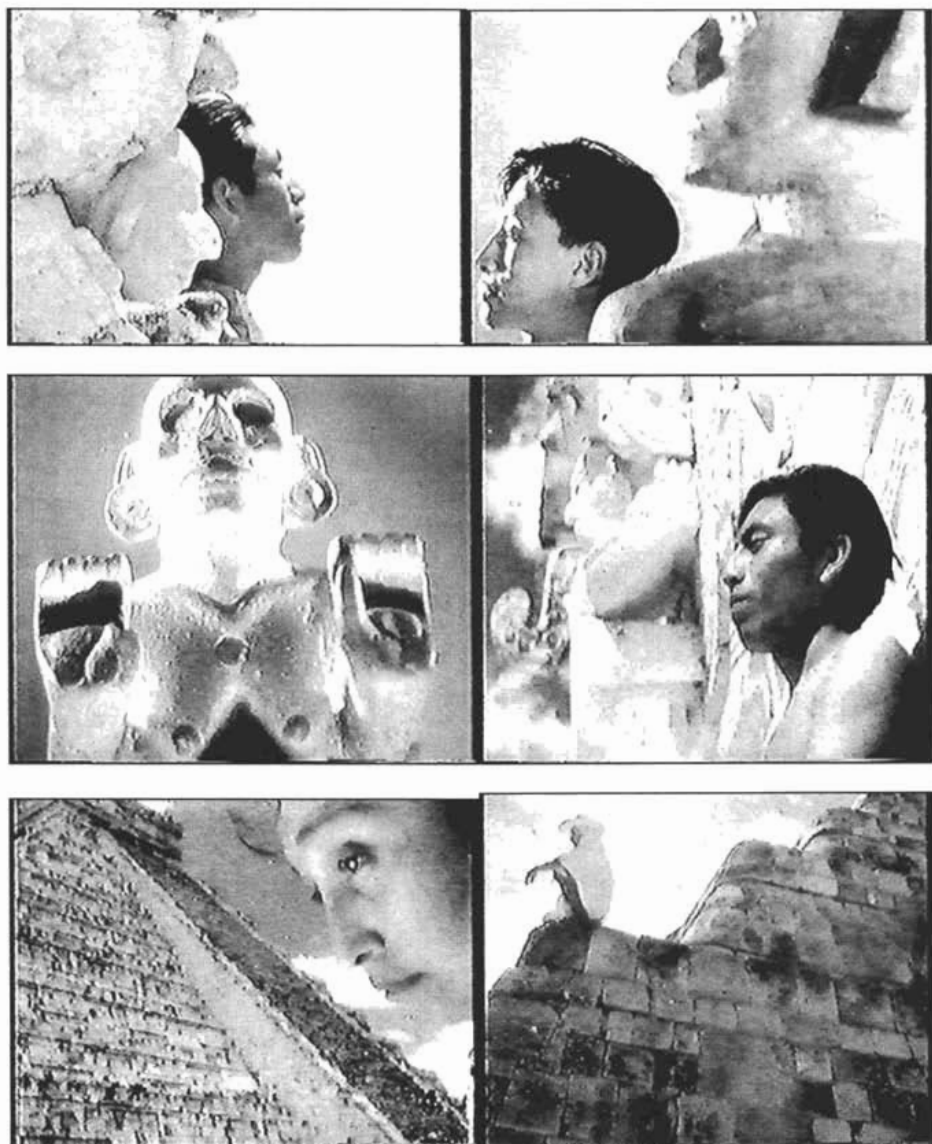
Porque los habitantes de Yucatán, tierra de ruinas y de enormes pirámides, conservan todavía, en su rostro y en sus formas, las características de sus antepasados, la gran raza de los antiguos mayas.
Piedras,
Dioses,
Hombres,
Intervienen en el prólogo.¹¹³

Esta idea se conservó en la imágenes que hemos podido observar del material de 1977, donde lo que se resaltó fue la inmovilidad del tiempo prehispánico, su estatismo, su relación directa con las piedras, inspiradas en el incisivo acento no sólo de su parecido material y físico, sino también, de su parecido temporal, estático, pasivo, casi inerte. Lo que aparece con más fuerza es la supuesta “atemporalidad social” de los indios mayas representados, expresada por medio de su similitud con las piedras; de cierto modo, los indígenas de Yucatán eran parte fundamental de las pirámides, eran ellos las mismas “ruinas”, como se refirió López y Fuentes a los indios en las citas con las que iniciamos el apartado. Eisenstein dice lo mismo con las siguientes palabras:

La gente tiene semejanza con las imágenes de piedras, esas imágenes de piedra, esas imágenes que representan los rostros de sus antepasados.
La gente parece transformarse en piedra sobre la tumba de los muertos; en las mismas actitudes, con las mismas expresiones del rostro fijadas en las viejas esculturas de piedra.¹¹⁴

¹¹³ S. M. Eisenstein, *¡Que viva México!*, p. 66

¹¹⁴ S. M. Eisenstein, *¡Que viva México!*, p. 67



Fotogramas extraídos del "Prólogo" de *¡Que viva México!* (1972)

Esta manera de entender a los indios a partir de la conexión con su pasado mediante la arqueología marcó una diferencia sustancial con las cintas predecesoras del periodo silente, ya que en ellas se hacía referencia al pasado indígena, pero desde la exaltación heroica de la raza, simbolizada en los grandes héroes. En cambio, durante los treinta se comenzó a interpretar la realidad indígena

mediante otros enfoques, como el antropológico, modificando sustancialmente la representación visual de los indios, aunque en ambos casos siempre se les relacionó con el pasado.

Esa consideración de un tiempo eterno condensado en los indios ocasionó que la representación se formulara inmóvil, estática, compuesta de planos lentos, casi fijos, expresados en la concepción eisensteniana de los indios: inmovilidad, hieratismo, ese símbolo de su tiempo mítico, el tiempo del pasado y del “atraso”.¹¹⁵ Esta noción se volverá un elemento fundamental en la cinematografía indigenista. El mayor lastre que cargó la imagen de lo indígena fue el peso del pasado metaforizado en las piedras y en su parecido intrínseco dentro de las imágenes, en su homologación que llevó a conceptuar a los indígenas dentro del pasado, lejos del tiempo social del “progreso”.



Imagen 1



Imagen 2

¹¹⁵ La idea del indio para el nacionalismo y para las ideologías imperialistas, conlleva necesariamente la idea del “atraso”, porque la visión teleológica de la modernidad, en la que se inserta el nacionalismo, siempre concibe la otredad en los linderos del progreso.



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6

Fotogramas tomados de la cinta *María Candelaria* (1943)

Después de los créditos iniciales de *María Candelaria* (1943) tras una disolvencia aparece la primera imagen de la secuencia: una figura de piedra en posición sedente (imagen 1), la imagen se disuelve y en el siguiente plano encontramos una figura en pie que parece ser prehispánica (imagen 2), la imagen se disgrega y aparece una nueva figura en piedra (imagen 3), que vuelve a desaparecer tras una nueva disolvencia, seguida por una máscara de barro con facciones muy delineadas (imagen 4), no parece ser prehispánica, más bien resulta ser una artesanía. Sobre la máscara, por efecto de una superposición, aparece un rostro femenino pretendidamente indígena; en el último plano, desde luego tras otra disolvencia, encontramos el mismo rostro femenino junto a la máscara de barro con nariz respingada (imagen 5). Fotogénicamente resultó un recurso muy socorrido el

identificar los rostros indígenas con las piedras, principalmente las prehispánicas. Con esta representación se dotó a las imágenes de los indios de una carga visual muy fuerte de su pasado prehispánico, a través de ella se resaltaba la poca transformación social y la continuidad de su fisonomía. Rostros pétreos son los que Eisenstein imprimió en su filme sobre México, consecuencia de esto es una característica que en adelante se exaltaría con mucha frecuencia: la relación indígenas-piedra. *La noche de los Mayas* (1939), *El indio* (1938), *El signo de la muerte* (1939), *María Candelaria* (1943), *La virgen morena* (1942), *La virgen que forjó una patria* (1942), así como el episodio “La potranca” de *Ráíces* (1953), son ejemplos que exaltan las imágenes de las piedras para remitirnos al pasado indio, ya sea por medio de pirámides, de templos o de “ídolos” (esculturas prehispánicas).



Fotogramas de *El signo de la muerte* (1939)

Durante la presentación de los créditos en *El signo de la muerte* (1939), aparece una imagen constante, una escultura mexicana felina del periodo posclásico (que era utilizada para depositar los corazones de los sacrificados), sobre la que se superponen los nombres de los participantes en el filme; al mismo tiempo escuchamos la música compuesta por Silvestre Revueltas. Al terminar la presentación de los créditos, las imágenes de una pretendida reconstrucción del pasado prehispánico aparecen en los siguientes planos. Aparece la imagen de la Pirámide del Sol, inmensa, imponente, enseguida se presentan sus escalinatas; después, observamos los taludes de la escalera que rematan

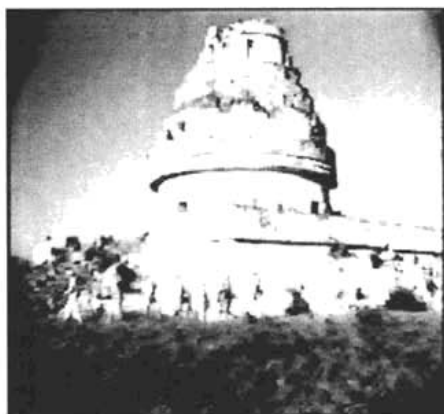
con la cabeza de la serpiente emplumada –estas imágenes nuevamente nos traen a la mente los *rushes* de *¡Que viva México!*–. En una superposición de imágenes, se ve sobre la serpiente emplumada una leyenda, es un pasaje del códice Xilitla, que habla de la conquista y del retorno de Quetzalcóatl, quien vengará a los indígenas y secará los corazones de los hombres blancos. Las imágenes reproducen una época prehispánica imaginaria, en un plano general aparecen dos guerreros parados sobre lo más alto de una montaña que da al mar, éstos ven venir unos barcos, luego, en una imagen superpuesta, se observan caballos galopando y de fondo, indígenas que son arrasados por la conquista; las patas de los caballos representan la devastación bajo la cual perecen los indios, sobre los que caen sus templos. Cambia el plano y con una disolvencia se da fin a la secuencia. Enseguida vemos a Cantinflas cargando el “calendario Azteca” sobre sus hombros, vemos piedras, rostros y ahí está Cantinflas, que parece ser un guía de turistas, burlándose de las explicaciones que se dan sobre el pasado.

La utilización de la escultura felina nos muestra la forma en que los realizadores entendieron la cultura mexicana. El principal elemento de la representación es el sacrificio, tema primordial y al que se accede visualmente por las piedras, como la escultura que nos introdujo al filme. Recordemos que la historia gira en torno a unos fanáticos que pretenden el regreso de Quetzalcóatl, para lo que cometen varios asesinatos de mujeres, a la manera prehispánica. Dentro de *El signo de la muerte* (1939) las imágenes más acabadas y de mayor calidad de “lo prehispánico” – a pesar de que la película sea un tanto deplorable visualmente – son las del planteamiento de la historia. Sin embargo, el pasado prehispánico no deja de verse sacado de la utilería.

El nexo que se traza cuando se representa a los indios en conexión a su pasado mediante las piedras se utiliza para exaltar su barbarie, como en *El signo de la muerte* (1939) o para representar su vínculo con la civilización, como en *La noche de los mayas* (1939). Esta contradicción ya la había mostrado poco tiempo atrás Eisenstein, para quien el mundo indígena “forma ese mundo primitivo sin tiempo, ligado indefectiblemente a la tierra, sea para la armonía, como en *Zandunga*, o

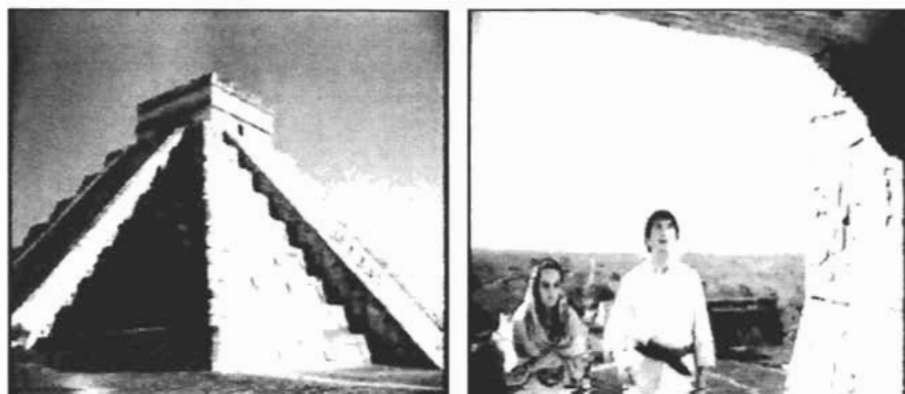
para el horror, como en Maguey”.¹¹⁶ Necesariamente se llega a esa contradicción de lo primitivo mediante la dureza y lentitud del tiempo pétreo al que rinden culto los indios y del que casi son estampas, como lo demostraría más adelante Emilio Fernández.

En la secuencia donde Lol y su padre hacen el recorrido por los sitios mayas (*La noche de los Mayas* de 1939),¹¹⁷ se puede admirar la magnificencia del paisaje arquitectónico, que hace diminutos a los actores que encarnan a los indios de la película. Las grandes “ruinas” se levantan y son retratadas con majestuosidad, disminuyendo metafóricamente a los indios del presente, herederos de la tradición de sus ancestros, que –según los realizadores –, viven en una continua noche. Al comparar visualmente a los indios del presente con los del pasado, los primeros siempre salen perdiendo al ser minimizados ante las grandes piedras que simbolizan la majestuosidad de sus ancestros; pues aunque se trató de exaltar la continuidad, los indios del presente siempre representados como venidos a menos, corrompidos por la interacción con los extranjeros o por la vejación de la conquista, el ejemplo más claro de esto fue *La noche de los mayas* (1939).



¹¹⁶ Julia Tuñón, “Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia”, en *op. cit.* p. 34

¹¹⁷ En *La noche de los mayas* se narra la historia de una comunidad indígena en Yucatán, que huyó al monte, parece ser, después de la guerra de castas. La trama se construye en torno a la llegada de un grupo de chicleiros a la comunidad. Lol es una “princesa” de ese pueblo (según la historia) que debe casarse con Jus, otro principal. Sin embargo, la presencia de los extranjeros trastoca a la comunidad, uno de los hombres blancos enamora y deshonor a Lol, lo que desencadena el castigo de los dioses mediante una terrible sequía. Lol, después de muchos conflictos confiesa su culpa y es condenada por su pueblo, después de intentar azotarla, se decide que debe morir en el cenote sagrado. Para llegar al él y encontrar el desenlace es que se hace el recorrido que se narra a continuación.



Fotogramas tomados de *La noche de los mayas*

La vejación de los indios del presente se trató de subvertir falazmente al momento de representarlos “reivindicados” por la Revolución; así aparece la cinta de *El indio* (1934), donde la cualidad degradada de los indios fue transformada por la acción redentora de la lucha armada, según los intertítulos del comienzo de la cinta; sin embargo visualmente no se liberó a los indios de su pasado. El pasado cristalizado en las piedras, esculturas o pirámides, será un peso que cargará la representación indígena; podríamos agregar que ese fardo lo incluyó visualmente Eisenstein a la representación visual colectiva de los indios y lo cargará por mucho tiempo.

Los mil rostros del indio. Cosmopolitismo estético y realismo mexicano

María Candelaria y los rostros que se confrontan





Fotogramas tomados de *María Candelaria* (1943)

Observamos a María Candelaria remando sobre el lago, el paisaje de Xochimilco de fondo, los ahuejotes van abriéndole camino, ella comienza a entonar una canción. Unos personajes que tejen una red la oyen, la mujer pregunta si la que canta es María Candelaria. Cambia el plano, aparece otra mujer vendiendo flores a unos turistas en una chalupa; al ver a María Candelaria se dirigen hacia ella. Se aprecia con claridad el paisaje lacustre entre los claroscuros de la cámara de Figueroa. Al ver a la protagonista, los indios toman una posición defensiva, ella sigue remando. Aparecen retratados los procesos productivos de los habitantes del lago (tejer redes, vender flores, cultivar la milpa, las flores, pescar). En un plano general se ve a los indígenas dirigiéndose hacia la protagonista, todos se preparan para encontrarla, aparece toda la perspectiva del lago, le cierran

completamente el paso, se ve a la india minúscula entre el paisaje y las chalupas que le han clausurado por completo el camino. Hay una toma sobre María Candelaria, inmediatamente después su rostro se contrapone con el de los otros indígenas, primero contra el de los actores reconocidos y luego contra el de los indios que parecen ser nativos de Xochimilco. En campo contra campo se confrontan los rostros indios contra el rostro de diva de María Candelaria.¹¹⁸ La marginación india de los actores nativos salta a la vista; la pobreza no se puede ocultar, pero sí volverla fotogénica la cámara de Figueroa. Los rostros indígenas se ven amenazantes, como lo requiere la trama; sin embargo, visualmente más que reclamarle a la protagonista su origen bastardo y su pasado materno, las imágenes de los nativos de Xochimilco desbordan la cámara, dejando ver al espectador su marginalidad, que va más allá del simulacro creado por el *star system* mexicano.

Dolores del Río deslumbra la cámara de Figueroa con su rostro de diva, que se muestra incrementado y exaltado por el *star system*, que la convertiría en un icono de la “mexicanidad” cinematográfica. Con *María Candelaria* (1943) se llega al extremo y a la culminación de este proceso; la filmación de esta película se realiza en un periodo de auge para la industria cinematográfica, con ella se logrará exaltar al máximo una mexicanidad turística que fue aceptada con contento en el extranjero, principalmente en Europa (recordemos el premio obtenido en Cannes). Además potencializó un fenómeno copiado de Hollywood: la “glamorización”, porque nadie creía que un rostro tan “precioso” como el de del Río pudiera encarnar a una india de Xochimilco. En el fondo esta expresión respondía al deseo de que el cine fuera aceptado en el extranjero, para esto se pretendía universalizar sus formas de modo que éstas fueran reconocidas y asumidas por todos; por ello, la fisonomía indígena tenía que estereotiparse, para ser expresada y plasmada con éxito, pues se creía que “los rostros auténticos eran demasiado regionales para lucirlos”.¹¹⁹ Dicha expresión visual se relacionó intrínsecamente con una arista del cine

¹¹⁸ María Candelaria es una indígena de Xochimilco que es despreciada en su comunidad por ser hija de una prostituta a la cual el pueblo apedreó y asesinó en un arranque de ira.

¹¹⁹ Aurelio de los Reyes, *Medios siglo de cine mexicano (1896-1947)*, p. 198

nacionalista: el “cosmopolitismo”, con el que se buscaba, como en *María Candelaria*, que los protagónicos fueran interpretados por “rostros locales que tuvieran aceptación universal.”¹²⁰

Ese “museo facial del pueblo”,¹²¹ como lo han concebido Monsiváis y Carlos Bonfil, al tiempo de universalizar las imágenes de México y afirmar una supuesta identidad ante el extranjero, pretendió la identificación de “todos los mexicanos” con las grandes figuras de la pantalla, mediante la implantación de una identidad común, catalizando así la construcción de mitologías nacionalistas mediante la utilización de “figuras, rostros..., costumbres que apenas creadas se ostenten como tradición ancestral”.¹²² De esa manera el cine respondió y satisfizo una de las prácticas fundantes del nacionalismo, inventar tradiciones. Así, con *María Candelaria*, se consolidó como mito uno de los grandes iconos del cine mexicano: el indígena, esta representación se logró con la participación de Pedro Armendáriz y Dolores del Río.

Volviendo a la secuencia con la que abrimos este apartado, es de apreciar que Emilio Fernández, al tiempo que enriqueció el sistema de estrellas mexicano, lo hizo más complejo al retomar los rostros de los personajes no profesionales –notable la herencia del soviético sobre Fernández – y confrontarlos con los rostros del *star system*. Así, este juego de rostros “bonitos” confrontados con los rostros de los indios de Xochimilco hizo que se conformara un diálogo visual muy interesante, que en cierta forma podría ser subversivo, pues esta confrontación de los rostros acentuó sus diferencias en lugar de homologar la pretendida mexicanidad que quiso retratar Fernández.

Los rostros de Raíces

Cuando se estrenó *Raíces* (1955) se desató un mar de expectativas; al igual que *María Candelaria* (1943), esta cinta causaría gran revuelo en Europa, al grado de que hubo quienes encontraron en ella algo del realismo italiano en la utilización de actores no profesionales. Las intenciones de los realizadores no fueron las que los europeos encontraron en la cinta; la idea respondía más al bajo presupuesto de las condiciones de la producción; sin embargo, también se desempolvaba la

¹²⁰ *Ibidem*, p. 198

¹²¹ Carlos Bonfil, “De la época de oro a la edad de la tentación” en Carlos Bonfil y Carlos Monsiváis, *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, p. 35

¹²² Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *op. cit.* p. 1050.

tradicción eisensteniana de utilizar como recurso estilístico a los actores originarios del lugar, el llamado *tipaje*, que empleaba intérpretes ordinarios, representantes de un “tipo” social, para realizar el papel asignado.¹²³ Este recurso del trabajo de Eisenstein sorprendió a los espectadores mexicanos, ya que era inusual que los mismos indígenas se representaran a ellos mismos, era, pues, formalmente, un elemento novedoso en la cinematografía mexicana. No obstante, fue hasta *Raíces* cuando nuevamente los protagónicos indios fueron interpretados por los propios indios; este recurso ni siquiera había sido utilizado en las películas asumidas abiertamente heredadas de la estética eisensteniana, pues en ellas los indios siempre aparecían en papeles secundarios, como los extras o como el “paisaje” y los protagónicos eran representados por las grandes estrellas: Pedro Armendáriz en *El indio* (1938), Estela Inda, Isabela Corona y Arturo de Córdova en *La noche de los Mayas* (1939), María Félix en *Maclovía* (1948); el mismo *Indio* Fernández había tenido el protagónico indígena en *Janitzio* (1934). A pesar de que *Raíces* (1953) rompió con el sistema de estrellas la visión *folk* o turística de las cintas que la antecedieron se conservó intacta.



Stills del episodio de “La potranca” de *Raíces* (1953)¹²⁴ y de *María Candelaria* (1942)¹²⁵

Dejando a un lado los extremos de la representación antes mencionados, en la cinematografía del periodo lo común fue contrastar los rostros, confrontarlos, combinarlos para exaltar la “belleza” de las grandes estrellas. Así, se le otorgó “un rostro a México en el mundo” distinguiendo, del mismo

¹²³ Julia Tuñón, “Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia”, en *op. cit.*, p. 34

¹²⁴ Procedencia: Colección IMCINE, en Rafael Aviña, *Tierra brava. EL campo visto por el cine Mexicano*, Edición iconográfica de Susana Casarín, p. 88.

¹²⁵ Procedencia: *Artes de México. Revisión del cine mexicano*, 3a edición, número 10, 2001, p 19.

modo, “las caras anónimas, de los actores naturales puestos... en un segundo plano”.¹²⁶ Este recurso se expresó y sintetizó con resultados exitosos para la época, en el cine de Emilio Fernández; por ejemplo, en *Río Escondido*, donde “la belleza se pone al servicio de los desamparados. [Y] El recurso eisensteniano de los actores naturales contrasta con el fulgor de la diva”.¹²⁷

La naturaleza como entorno y condición

Las construcciones sobre los indígenas en el cine fueron tan variadas como ambiguas; esta condición se presentó en las imágenes generadas en la cultura mexicana de la primera mitad del siglo XX. En su interpretación del México indígena, Rivera, por ejemplo, encontró dos visiones históricas generadoras de paradigmas plásticos para representar a los indios; la primera, como “indígena-institución estética- arte popular- arte nacional y la segunda: indígena- naturaleza- tierra campesino”.¹²⁸ Esta doble cara de la representación indígena se percibió a través de la obra del muralista mexicano, y fue una constante en la concepción de los indios por la cultura de la posrevolución. Dicha dualidad en la figuración de la cultura indígena, tanto pasada como presente, formó parte de las grandes temáticas de la representación en el cine mexicano. Para fines de nuestro análisis comenzaremos por desentrañar los elementos visuales más importantes mediante los que se ligó la representación visual de los indios con su entorno natural, es decir, como se les vinculó mediante imágenes con la tierra y la naturaleza, ya que esta característica es una constante en la construcción cinematográfica de lo indígena que se produjo más allá del ámbito cinematográfico, hasta convertirse en un problema general de la teoría indigenista, planteado ya en 1949 por Luis Villoro, primer analista sistemático del indigenismo, quien afirmaba:

De ahí también, a la inversa, [que] se ligue siempre lo indígena a lo ancestral, a lo hereditario. Se habla de él como un legado que está en nuestra sangre más que en nuestra razón. Se siente como una fuerza colectiva y ancestral, como el principio telúrico que nos liga a la naturaleza... Es siempre grito de la sangre, impulso vago o fuerza ciega y, a la vez, es símbolo de elementos de la situación: la comunidad, el pasado ancestral, la tierra. Lo indígena preséntase, pues, íntimamente enlazado con los elementos inconscientes o puramente vividos, con fuerzas supraindividuales, o con potencias biológicas y naturales.¹²⁹

¹²⁶ Julia Tuñón, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Fernández*, p. 22.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹²⁸ Itzel Alejandra Rodríguez Montellaro, *op. cit* p. 91

¹²⁹ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, p. 274.

Ninguna de las cintas analizadas para este trabajo carece de la vinculación de los indios con lo natural, ya sea expresado como paisaje, condensado en el maguey, como tierra –principalmente de cultivo – o como condición indígena expresada en la agresividad o la libertad que significa la naturaleza. Los elementos naturales conforman recursos visuales recurrentes: flores, magueyes, chinampas y todo lo que tenga que ver con lo vegetal-natural.

Las dos aristas naturales que utilizó Eisenstein para conformar la representación visual de lo indígena oscilaron entre lo natural femenino-primitivo, que encontró en Tehuantepec, en el episodio “Zandunga”, y lo natural masculino-agresivo, que expresó en la sublevación y el maguey, como símbolo de violencia en el episodio homónimo de esta planta. Pero la naturaleza no sólo invade el aspecto temático, lo indígena se integra a ella de modo que llega a ser parte componente del paisaje, principalmente de los cerros, volcanes y nubes, que van delimitando la representación.

Desde Eisenstein hasta los que se asumen como sus herederos visuales se representó lo indígena como la personificación de la naturaleza y límite de la modernidad, entendida ésta como producto de la revolución o simplemente como lo “occidental” (el caso de *El signo de la muerte* de 1939), o de la modernidad mestiza o extranjera (*La noche de los Mayas* de 1939, *Lola Casanova* de 1948, *El indio* de 1938, *Tierra Muerta* de 1949, *Río Escondido* de 1947), sintetizando el límite racional de la civilización. El indio se configuró en la cultura de la época como ese *otro* desconocido, parte de la naturaleza, ligado a la tierra y por ello a la tradición; causa de temor, sobresalto, desconcierto, horror, así como de fascinación, curiosidad y deseo de dominar. Villoro también encontró estas características al analizar a los indigenistas contemporáneos, “frente a la claridad luminosa de la reflexión, lo indígena oscuro y denso, atrae a la vez que atemoriza”.¹³⁰

Para Carlos Monsiváis, en el cine mexicano de la época de oro, la figura del indio ocupó un lugar dentro de los grandes temas; según él, la representación estaba compuesta principalmente de “rostros indígenas promovidos a la categoría del maguey y las nubes”.¹³¹ El mismo rostro se inserta

¹³⁰ *Ibidem*, p 274

¹³¹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *op. cit.*, p. 1050.

dentro del paisaje y le da sentido, así como se exalta la recurrencia de la representación indígena inmersa en los escenarios naturales.

Siempre en un sentido de majestuosidad y como minimización del ánimo indígena se ve a los indios cinematográficos circundados por el paisaje, conformándolo y siendo conformados por él. En la mayoría de las películas los indios están en planos generales, donde la narración visual los muestra como “una silueta minúscula”. Según Marcel Martin, la función expresiva que tiene la utilización del plano general es hacer “del hombre una silueta minúscula, [este plano] reintegra a éste en el mundo, lo hace víctima de las cosas, lo ‘objetiviza’”.¹³² El autor observa, además, que ese plano le imprime una “atmósfera moral negativa” a la trama y con ello se expresa soledad e “impotencia en la lucha contra la fatalidad”, o bien en otros casos, la protección del paisaje que absorbe a los protagonistas.¹³³ Estas funciones del plano general son bien explotadas expresivamente en las cintas de tema indigenista: en *Janitzio* (1934), la naturaleza lacustre domina nuestra percepción desde de los primeros planos del filme. Como ejemplo está el *traveling* circular de la primera secuencia: redes, hombres pescando en las lanchas, permite disfrutar del paisaje y de las montañas que circundan el lago. La cámara captura la monumentalidad del paisaje y da cuenta del simbolismo en el que se coloca a los indígenas dentro de la cinta, un tono que oscila entre la libertad y la opresión visual. La cámara nos conduce al lado de los pescadores hasta la orilla del lago donde comenzamos a reconocer la belleza del pueblo y encontramos a los habitantes descargando el pescado, jalando y acomodando sus redes, realizando en comunidad otros procesos productivos. La monumentalidad del paisaje introducida por medio de planos generales, está presente, también, en las últimas secuencias de *La perla* (1945), pero ahora se ocupa para expresar la fatalidad: cuando Quino y su mujer, después de la persecución y la muerte de su hijo están decididos a tirar la perla al mar, aparecen minúsculos ante la inmensidad, como en *Janitzio*, son parte del paisaje, al tiempo de protegerlos, los oprime. En *Maclovía* (1948), durante el planteamiento inicial, que nos permite ver una reproducción de *Janitzio* (1934), el paisaje también

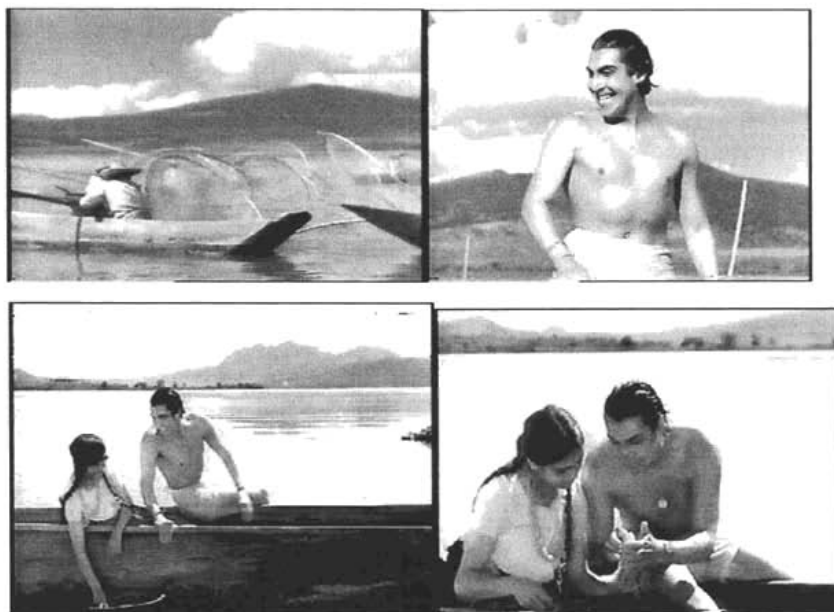
¹³² Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, p. 44

¹³³ *Idem*.

es el protagonista, un paisaje lacustre que nos sitúa en el lago de Pátzcuaro y que nos habla de la libertad primitivista en la que se pretende ver a los indios.



Still de *Janitzio* ¹³⁴



Fotogramas de *Janitzio* (1934)

Si alguna cualidad intrínseca posee la representación cinematográfica de los indios es su característica de ser “personas paisaje”¹³⁵: “paisajes faciales que compiten con la naturaleza”¹³⁶; el

¹³⁴ Procedencia: Colección fotográfica del Museo Nacional de Historia en Federico Dávalos Orozco, *Albores del cine mexicano*, p. 80

¹³⁵ Julia Tuñón, *Los rostros de un mito...*, p. 61

¹³⁶ Carlos Bonfil, “De la época de oro a la edad de la tentación” en Carlos Bonfil, y Carlos Monsiváis, *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, p. 22

primero que logró sintetizar esa idea en la pantalla fue Eisenstein, y su mejor sucesor Emilio Fernández, quien logró magistralmente recrear los paisajes indígenas y reducirlos a la categoría de rostros. En la enunciación indio-paisaje hay un cierto carácter colonizador. Al decir que los indios son parte del paisaje, junto con los volcanes, los magueyes y las nubes, el que habla se sitúa como un agente externo a la naturaleza. El productor con esta mirada se presenta como administrador del nacionalismo: aquél que reconoce y domina, como parte constitutiva de la nación, el territorio (sobre el que ejerce la soberanía el Estado como representación del pueblo), del que son parte los indígenas, antes que como ciudadanos, como elementos armónicos de la geografía nacional.¹³⁷ La territorialidad es uno de los elementos constitutivos del nacionalismo, es decir, una cualidad objetiva del imaginario nacionalista que espacializa los contenidos de esa construcción, mientras que el ciudadano es concebido como el sujeto individual de las ciudades, libre y autónomo. Características, que ante los ojos de los nacionalistas no cumplen los indígenas; ello los liga mucho más a la naturaleza, a lo que siempre ha estado ahí, lo ahistórico, como lo es el territorio nacional. Basta con recordar el paisaje lacustre de Xochimilco, los ahuejotes y los canales, todos condensados en el rostro muerto —que parece dormido— de María Candelaria rodeado de flores, que nos hablan de su “condición misma de flor”, es decir, parte primordial de la naturaleza lacustre. Esta representación de la naturaleza y de los indígenas fue renovada durante las primeras décadas del cine mexicano, proponiendo un ejercicio diferente del nacionalismo donde se modificaron los distintos dispositivos de la nacionalidad, instaurando, así, “un nuevo tipo de relación entre el pasado y el presente, fundado ya no sobre una temporalidad evolucionista *a priori*, sino sobre dos elementos ahistóricos: el territorio y la población.”¹³⁸

Ser parte del paisaje plástico de un plano conectó la representación de lo indígena con ese lado natural al que, según los generadores de la representación, pertenecía la identidad de los indios, sin embargo, al mismo tiempo se buscó exaltar los procesos productivos, en un intento por equilibrar y contrarrestar lo natural con el aspecto material y hasta cultural.

¹³⁷ Agradezco a Álvaro Vázquez por los sugerentes comentarios para desarrollar esta idea.

¹³⁸ Annick Lempérière, “Los dos centenarios...” en *op. cit.*, p. 319.



Fotogramas de las últimas imágenes de *María Candelaria* (1943).

Como condición, la naturaleza indígena encarnó su maldición, “pues la naturaleza terrible... no cede ante los ruegos de sus héroes para trascenderla”, así que ser parte de la naturaleza significó estar de un modo u otro a la merced de ese sino terrible que condena a todos los personajes indígenas a la muerte, a la fatalidad.¹³⁹ Desde *Janitzio* (1934) hasta *Raíces* (1953) la representación sobre los indígenas se halló dentro de la fatalidad natural que dominó a la “raza”. Uz, el protagonista de *La noche de los mayas*, reflexionando sobre la larga noche de su raza, condenada a permanecer en ella, después del suicidio de su amada en el cenote sagrado como pago de sus culpas. Hay momentos en donde lo natural indígena se torna tan oscuro y lejano, casi inaprensible hasta convertirse en un asunto sobrenatural, por ejemplo la sequía como castigo de Lol y la lluvia como consumación de la tragedia en la cinta referida anteriormente.¹⁴⁰ La erupción del Parícutín en *Tierra Muerta* (1949) aparece como castigo de dios por el sacrificio de José de Jesús, pero al mismo tiempo significó un castigo metafórico a los blancos por el sacrificio de los indios.¹⁴¹

La muerte se entrega, del mismo modo, a la naturaleza. El sumergimiento de Zirahuen con su amada en el lago de Pátzcuaro o el sepelio de María Candelaria toda rodeada de flores, así como la muerte de Lol –sacrificio entregado al cenote sagrado –, son el símbolo del retorno de los indios a su origen, a la naturaleza. Es la naturaleza ese territorio de la fatalidad que se extiende a todas las representaciones indígenas en el cine de la época; pues los indios por el hecho de estar más cerca de lo natural están destinados a perecer en pro de la cultura o como consecuencia necesaria de ese

¹³⁹ Julia Tuñón, *Los rostros de un mito...* p. 61

¹⁴⁰ Después del suicidio de Lol, la lluvia regresa a la región que durante semanas había padecido sequía.

¹⁴¹ José de Jesús es un campesino víctima de los mestizos en Michoacán. Un conflicto de tierras desencadena el terrible desenlace en el que se lincha al indio, mientras que hace erupción el Parícutín.

vínculo, ya que entran en directa contradicción con la “civilización”. Su única opción (dentro de la representación) es civilizarse para no perecer, integrarse y alejarse lo más que se pueda de su esencia natural.¹⁴²

Lo indígena comparte con lo femenino el nexo con la tierra y su arraigo a la tradición; basta con recordar las escenas introductorias de *Tierra Muerta* (1949): vemos a José de Jesús arando la tierra; mediante acercamientos la cámara nos permite apreciar los surcos que hace el indio y las semillas que introduce. Estos elementos que se muestran en el planteamiento de la trama toman sentido durante el desarrollo de la cinta donde el conflicto gira en torno a la tierra y a la virginidad de la protagonista (María), en el mismo título se condensa la relación entre lo indígena, la tierra y lo femenino. Lo mismo ocurre en las cintas de Emilio Fernández como *María Candelaria* o *La perla* donde las principales conservadoras de la tradición, la casa y el apego a la tierra son las mujeres.¹⁴³ Emilio Fernández sintetizó visualmente la relación indio-mujer-tierra, en sus filmes las mujeres indias que representan “la perfección, son los seres paisaje, inscritos en la naturaleza...”¹⁴⁴ Ahí tenemos a María Candelaria hincada en la tierra explicándole a Lorenzo Rafael por qué no pueden irse para superar su fatal destino; la razón es contundente: ellos, según la actriz, pertenecen a la tierra; la imagen lo es aun más: María Candelaria toma entre las manos un poco de tierra haciendo que el indio vea qué bonita es.

Representaciones de la cultura

La violencia generada por el nexo de los indígenas con la naturaleza es pretendidamente acallada con la exaltación de la tradición cultural indígena en un afán de reivindicación social y como único elemento realmente rescatable de su “esencia”. La antropología fue la encargada de legitimar esta idea, recordemos que a los ojos de Gamio y de la nueva escuela culturalista: “la ‘tradición’, la

¹⁴²Tuñón habla de que la representación que genera Fernández de lo femenino se relaciona directamente con lo natural; lo masculino tiene que ver, como contraparte, con la cultura. En lucha de síntesis, lo masculino domina a la naturaleza, siendo el hombre el agente activo de la historia. Al analizar lo indígena representado en la pantalla grande encontramos que se puede equiparar con lo femenino por su estrecha relación con la naturaleza, así como lo masculino se le puede relacionar con lo mestizo y su calidad de agente civilizador. El indio, por tanto, entre una de sus características se liga simbólicamente a lo femenino, apareciendo inerte ante lo masculino que representa el mestizo –agente activo de la historia, Julia Tuñón, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Fernández*, p. 63

¹⁴³*Ibidem*, p. 126

¹⁴⁴*Ibidem*, p. 133.

vestimenta, los productos culturales –danza, artesanía, música – de los estratos no europeos de la población ya no eran considerados como estigmas vergonzosos de una modernidad no consumada, sino como elementos indispensables de la identidad nacional”.¹⁴⁵ La construcción visual de la sustancia natural indígena tiene como contra cara, que pretende matizar ese rasgo de “salvajismo” o “barbarie”: la exaltación de la cultura en las manifestaciones específicas que los creadores de la representación consideraron como inherentes a los indios.

En *La noche de los mayas* (1934) aparece Chichen Itzá, en un plano general, mediante el cual se exalta la monumentalidad de las pirámides y de la “alta cultura” de los mayas prehispánicos, los personajes van avanzando en la peregrinación, se ven diminutos, llevan a Lol para que expie sus pecados. Los vemos cruzar las ruinas, la princesa pregunta dónde están, su padre le habla de sus antepasados en la cúspide de una pirámide e inmediatamente ligamos a los mayas del presente con su pasado prehispánico glorioso, al que las “ruinas” no pueden negar. El padre de Lol le habla del sacrificio en tiempos pasados. Los indígenas recorren las ruinas ante las cuales se ven minúsculos. Se ven diminutos en lo alto de las pirámides, luego los distinguimos, al pie de una de ellas, de la que sobresale una serpiente emplumada. Avanzamos con los personajes hasta que llegan al cenote sagrado donde ocurrirá el desenlace la historia.

El primer aspecto de la cultura indígena que indudablemente se exalta es la tradición prehispánica mediante el retrato de la monumentalidad del mundo indígena prehispánico, los realizadores recurren a la fotogenia de los grandes monumentos y todo ello para exhibir el signo de la “alta cultura indígena”, mismo que ha perdurado y del que son herederos los indios del presente, el cual debe eternizarse y mostrarse al extranjero como parte de la “identidad mexicana”. Una vez más, podemos afirmar que este problema no es exclusivo de la producción cinematográfica, sino que recorre diversos ámbitos de la vida intelectual y cultural, como parte del proceso de construcción del nacionalismo; años antes lo señalaba Manuel Gamio, con el mismo tono romántico que las películas de la época de oro, “¡Pobre y doliente raza [indígena]! En tu seno se hayan refundidas las pujanza del blanco tarauumar, que descuaja cerros en la montaña, el exquisitismo ático

¹⁴⁵ Annik Lempérière, “Los dos centenarios...” en *op. cit.*, p 345.

del divino teotihuacano, el indómito valor sangriento mexicana. ¿Por qué no te yergues altiva, orgullosa de tu leyenda y muestras al mundo ese tu indiano abolengo?”¹⁴⁶ El pasado indígena es encumbrado con la monumentalidad de las pirámides, lo que más impacto visual produce. La cultura prehispánica es honrada con los rastros visuales del pasado que se explotan con ingenio desde el prólogo de *¡Que viva México!* hasta el episodio de “La potranca” en *Raíces* (1953). Esta asociación cultura-monumentalidad prehispánica –ya analizada en otros sentidos– es extrema, nos habla de su entendimiento atemporal, como esencia eterna del mismo modo que en la secuencia reseñada arriba de *La noche de los mayas* (1939), donde las grandes pirámides son el vínculo de los indios del presente con la “grandiosa” tradición cultural de los indios pasados.

Se ve la tarde, las calles de Janitzio y al fondo el lago de Pátzcuaro, vemos a los protagonistas caminando por los callejones empinados y el siguiente plano nos muestra a los hombres de la comunidad tejiendo sus redes a mano o en ruecas, la escena culmina con la constante actividad de los hombres que parecen ser indígenas nativos de la región.



Still de Dolores del Río en *María Candelaria* (1943)¹⁴⁷



Fotograma de María Elena Marqués y Pedro Armendáriz tomado de *La perla* (1945)

Esta escena parece repetirse en muchos de los filmes, variando las situaciones: vemos a los indios tejiendo en telares, como a María Candelaria; cultivando la tierra como en *Tierra muerta* (1949); realizando artesanías, celebrando las fiestas tradicionales como el día de Muertos o las fiestas de la comunidad como la bendición de los animales. También reparamos constantemente en

¹⁴⁶ Manuel Gamio, *Forjando patria*, p. 32.

¹⁴⁷ Procedencia: Colección IMCINE, en Rafael Aviña, *Tierra brava. EL campo visto por el cine Mexicano*, Edición iconográfica de Susana Casarín, p. 136.

las mujeres echando las toritillas, en los hombres sembrando o pescando; tenazmente se reproduce en la pantalla la manufactura de objetos y se exalta, con recreaciones de las labores, la cultura indígena en un afán de mostrar ese otro lado cultural-material de la construcción sobre la identidad india y apropiárselo como parte de esa supuesta identidad mexicana.

Desde la génesis de la cultura posrevolucionaria y como herencia reformulada del pasado decimonónico se conceptuó a los indios como si éstos poseyeran una identidad atemporal, principalmente en lo que a su cultura respecta; así, los generadores de representaciones indígenas de las que se nutriría el cine mexicano, empalmarían el pasado y el presente indígena, dándole sustento y sentido de esta forma. Ese sería el gran giro que tomaría, en relación a la conceptualización decimonónica, se dejó de pensarlos solamente en el pasado y se comenzó a verlos en el presente, con sus posibilidades creativas, como único aspecto rescatable de su identidad, y como aportación para la identidad nacional. Esta idea tiene sus antecedentes en Gamio, que afirmaba que “cuando la clase media y la indígena tengan el mismo criterio en materia de arte, estaremos culturalmente redimidos, existirá el arte nacional, que es una de las grandes bases del nacionalismo.”¹⁴⁸

Visualmente los indios no aparecen más que ligados a dichas instituciones a las que han sido sentenciados. Las imágenes se siguen sucediendo, vemos a las indias hincadas ante el metate, moliendo la masa, o ante el comal echando las tortillas; a ellos los vemos arando la tierra, en los trapiches o en el campo de cultivo y las imágenes no cesan de decirnos que son trabajadores y que sus procesos productivos los reivindican día a día. También es común encontrarlos representados cerca de la vivienda, en una mirada un tanto documental, que nos habla de la precariedad de su vida, pero al tiempo de “la dignidad de su raza”, repitiéndonos constantemente que son indios, pobres, pero “humildes”. Ahí está la imagen tan significativa de *Janitzio* (1934), donde apreciamos a los personajes junto al río, muy cerca de la vivienda construida con piedras, moliendo maíz en el metate y preparando tortillas. Él se ve acosado por sus pensamientos, camina, la cámara lo sigue, se posa delante de un maguey. La secuencia finaliza con él caminando hacia el horizonte; en un contrapicado lo observamos alejarse en medio de un cielo espectacular y junto a un nopal que lo

¹⁴⁸ Manuel Gamio, *op. cit.*, p. 67.

acompaña. La significación de esta secuencia viene del juego dialéctico que se construye entre la vivienda y todos los elementos que simbolizan la cultura, en contraste con el hombre que es retratado junto al paisaje que nos habla de su lado natural.

La celebración

El giro que tomó la fiesta fue como la historia de cuatro siglos: primero las danzas, la música, el volador, en una palabra la tradición; y luego el alcohol.

Gregorio López y Fuentes, *El indio. Novela mexicana*

Otro aspecto cultural que indudablemente está presente en la representación sobre los indígenas es la celebración, ya sea como elemento ritual del mundo indígena o como tradición de los indios del presente. Una de las facetas de la celebración es la fiesta, elemento que impresionó a los nacionalistas, en particular a los realizadores del cine mexicano. Recordemos el episodio de “Zandunga”, en *¡Que viva México!*, donde se retrató una boda tehuana, o las imágenes rituales que Eisenstein captó del día de muertos, que desde antes de llegar a México debieron haberle interesado. En *Janitzio*, la celebración de muertos es retratada con fines un tanto documentales, aunque colocados dentro de una trama de ficción:

En primer plano se ve un hombre tocando una campana, de hecho con el sonido de ésta se introduce la secuencia. En el plano siguiente aparece el panteón de Janitzio iluminado por las veladoras para los muertos. Las imágenes se contraponen entre la ficción y un reciclaje de tomas que parecen ser de la fiesta original. Vemos en un plano a Eréndira y en el siguiente a las indias nativas de la región que asisten a la fiesta. La secuencia finaliza como comenzó, con el plano general del panteón, con las luces de la celebración que iluminan la pantalla y con el sonido de las campanas.

La representación visual de las ceremonias evidencia los deseos de exaltar la cultura intangible de los indios que encarna en tradiciones fotogénicas que no necesitan dramatización

como en la secuencia descrita con anterioridad: para ella se utilizaron imágenes no ficticias de la celebración de muertos intercaladas con el drama de Eréndira. Este tipo de imágenes no se integra al filme en un sentido completamente documentalista, sino con pretensiones de mayor realismo.

La fiesta cinematográfica está cargada de dos sentidos, ambos eminentemente religiosos y aparentemente contradictorios: por un lado, tenemos la representación de la celebración cristiana y, por otro, la que está ligada al pasado prehispánico o al culto indígena, que es representado como un “sincretismo grosero”¹⁴⁹. La fiesta como elemento cultural de la tradición prehispánica aparece en las películas con una imagen acartonada de las ceremonias prehispánicas, con lo que se evidencia la incapacidad de los realizadores de reconstruirla; la música de tambores monótonos y las danzas arrítmicas y ridículas exaltan el desconocimiento de las tradiciones, como en *Tribu* (1934) o *La noche de los mayas* (1939) cuando:

Se abre una puerta y tras el decorado, a lo lejos se ve la festividad, un acercamiento y vemos los árboles, bajo ellos se encuentra el pueblo festejando. En el siguiente plano encontramos a la protagonista sobre un columpio. Lol, con un penacho que le corona la cabeza, sobresale de la multitud. En la escena está el pueblo y el consejo de ancianos, que comienza a tomar su lugar de honor. De fondo se oyen unos tambores, en el siguiente plano aparecen danzantes ataviados como indios del altiplano, con penacho, huaraches y trajes estereotipados, bailan al ritmo de una música monótona de tambores. Vemos al protagonista, a la antagonista y al pueblo, con sus atavíos bien estudiados, lo único que rompe la secuencia de la fiesta es la danza, que parece “azteca” y la cual vemos en picado a través de un árbol.

¹⁴⁹ Cfr. Luis Villoro, *op. cit.* Ante la mirada esencialista de los indigenistas y de los teóricos del nacionalismo la apropiación de ciertas características de la tradición occidental por parte de los grupos indígenas era conceptualizada como un práctica cultural espuria, ya que no se renunciaba a la identidad indígena, ni se apropiaba completamente la occidental.



Fotogramas tomados de *La noche de los mayas* (1939)



Con la representación de las celebraciones se homogeneiza a los indígenas; esto sucede, por ejemplo, en la secuencia de *El indio* (1934), donde encontramos una celebración mezclada de danzas y vestuarios de varias regiones, con ello se inventa una

festividad imaginaria, en la que confluyen la danza del venado, la danza de los viejitos, e incluso los voladores de Papantla, como si no mediaran entre los pueblos respectivos muchos kilómetros. En *La perla* encontramos el mismo modo de construir la festividad, en este caso plasmada como fiesta popular: fandangos, sones jarochos y música huasteca se combinan en una región sin espacio definido que bien podría ser lo costa del golfo o del pacífico. En esta gran representación lo folclórico es lo más importante y a través de él se trata de expresar, con la mayor ignorancia, que todos los indios son iguales. Se borran las diferencias para poder apropiarse de la identidad, para que lo que se construye sea mostrado como lo propio. Ese pastiche que integra la celebración expresa no sólo “lo indígena”, sino “lo mexicano”. Es la tradición más fotogénica, la que se tiene que conservar; es el aspecto cultural de los indios que “verdaderamente vale la pena”.

Sacrificio, penitencia y barbarie

En las imágenes sobre los indígenas la tradición manifestada en fanatismo y apego a ultranza a las creencias se representa como violencia que conlleva a la barbarie. La superstición de los indios aparece con frecuencia en las tramas, signo de atraso y arcaísmo. En las construcciones sobre los

indios, éstos poseen una carga de humildad que se pone siempre en contraste con la violencia derivada de su “atraso” y de su “apego fanático a la tradición”, que ante los ojos de los realizadores de la representación, aparece como el símbolo de un sincretismo intolerable. Villoro también encontró este problema en el indigenismo de sus contemporáneos, ya que el apego a las tradiciones indígenas es un signo que condenó, pues consideraba que separaba a los indios del mestizo y de su identidad:

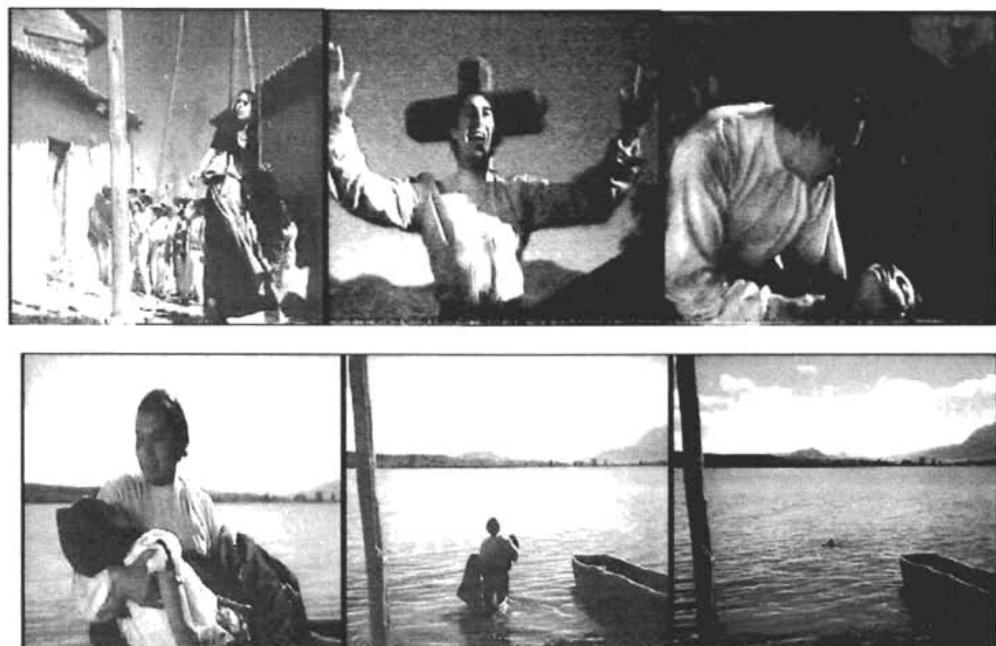
Por un lado aparecía el indígena como lo extraño; lo vemos a distancia nuestra, éramos testigos lejanos de sus ritos y supersticiones primitivas, de su mentalidad asociativa, de sus costumbres arcaicas. Por el otro se nos presenta como una de las raíces de nuestra más auténtica especificidad, de nuestra “americanidad”. Es lo extraño y separado a la vez que lo propio.¹⁵⁰

La representación de la fatalidad indígena esta compuesta por un elemento imprescindible: el sacrificio. Sin embargo, muchas veces este sacrificio es un castigo impuesto por la comunidad ante la trasgresión de las tradiciones o leyes “ancestrales”.

Janitzio fue una de las primeras cintas en hacer una construcción inventada de la “barbarie” en las tradiciones indígenas, la secuencia del linchamiento de Eréndira es un buen ejemplo:

Suenan las campanas, Zirahuen y Eréndira salen corriendo, el pueblo los sigue, corren entre las calles de Janitzio. Los indios los acosan, todos visten de manta blanca y llevan en sus manos antorchas. Vemos diversos planos de su huida, los vemos escabullirse, correr hacia la iglesia y llegar a su puerta. Zirahuen trata de forzarla para entrar, Eréndira en una toma de conciencia decide alejarse del protagonista y entregarse de lleno a la lluvia de piedras por la que cae muerta en segundos, Zirahuen al verla tirada solicita a los indios que se detengan, levanta sus brazos y tras la figura del indio vemos la silueta de una cruz. Se inclina sobre su amada, la levanta y nuevamente vemos la cruz detras, coronando al protagonista. Zirahuen camina hacia el lago con su amada muerta en brazos, baja por las empinadas callecitas, esquiva a los habitantes del pueblo, que curiosos observan a la pareja. El plano final es abierto, vemos el cielo, las montañas, el lago (en un gran plano general); los protagonistas se ven minúsculos ante el apabullante paisaje, Zirahuen se dirige hacia el horizonte como si pretendiera alcanzarlo, al tiempo que se sumerge en el lago.

¹⁵⁰ Luis Villoro, *op. cit.* p. 235.



Fotogramas tomados de *Janitzio* (1934)

La representación de lo indígena no está totalmente delimitada, si no se explica a fondo la fatalidad que la circunda, resultado de la interpretación e invención que hacen los realizadores del destino indígena que necesariamente implica el sacrificio, la muerte o la pérdida de las características étnicas, desenlaces que han reservado para la mayoría de las historias. Desde la representación eisensteniana del sacrificio místico de los peones en el episodio “Maguey”, el elemento sacrificial acompañó la imagen indígena. Para dicha secuencia el autor había formulado su desarrollo “durante el día de la celebración del jueves de Corpus y la muerte de lo peones iba a asociarse, a través de un complejo concepto de montaje alterno, con el martirologio de Cristo”.¹⁵¹

El sacrificio indígena está unido necesariamente a la religiosidad (entendida por los realizadores como sincretismo burdo) que visualmente es contundente. En la mayoría de las secuencias de sacrificio, que comienzan con *Janitzio*, y culminan con sus refritos posteriores, la cruz acompaña las escenas principales coronando a los protagonistas, o bien simbolizando, como en la cinta *Tierra Muerta* (1949), que el sacrificio indígena es el mismo sacrificio de Cristo (el

¹⁵¹ Eduardo de la Vega Alfaro, *op. cit.*, p. 25

protagonista José de Jesús se encuentra atado a un poste mientras el Paricutín destruye el pueblo de mestizos. El abogado que trató de ayudar a los indios al ver esta imagen, simplemente exclamará: ¡los hombres no terminamos de crucificar a Cristo!).

Por otro lado, está también una carga mística en la representación visual del sacrificio, que acompaña el símbolo de la barbarie indígena; las víctimas del sacrificio, también son víctimas de su propio pueblo que en un arranque de violencia son apedreadas en apego a la tradición. El sacrificio es, pues, una tradición criticada y vista como atraso social por los realizadores.

En la última secuencia de *La noche de los mayas* (1934) encontramos nuevamente ese juego dialéctico entre la civilización, plasmada en la arquitectura prehispánica y la monumentalidad del pasado, y el pecado y barbarie de la tradición del sacrificio —en este caso el de Lol en el cenote sagrado— acontecimiento que servirá para conmover a las fuerzas sobrenaturales y para que el castigo sobre su pueblo sea levantado al caer la lluvia y terminar la sequía. En esta secuencia destacan el enfrentamiento entre la cultura y la barbarie, entre la naturaleza y la civilización, que visualmente se manifiesta en el contraste de los elementos materiales-culturales y naturales-“raciales”. La principal víctima de la barbarie es la mujer indígena; ella es la que se sacrifica y es sacrificada por la comunidad para expiar el contacto, generalmente forzado, con el mestizo o extranjero.

El sacrificio es tradición y nexo con el pasado, pero también penitencia y redención indígena, pues purifica los pecados o recae sobre los inocentes, enfatizando el efecto de martirologio, característica inherente del indio cinematográfico, que siempre humilde es víctima de la fatalidad, único destino. La marginación misma es una forma de representar el sacrificio constante de los indios. El sacrificio de los débiles es un recurso retórico para exaltar la marginación, la desprotección y la victimización de los indios; el personaje que por excelencia encarna esta forma de la imagen indígena es María Candelaria, quien “simboliza la marginación: ella lo es aun de los marginados por excelencia: los indios mexicanos. Ella lo es por partida doble”.¹⁵²

¹⁵² Julia Tuñón, *Los rostros de un mito...*, p. 130.

Suena la campana: una mujer (la antagonista) con agresividad convoca al linchamiento, se ven antorchas, la cámara las sigue por largo rato, entre los bosques que se encuentran junto al lago vemos a la multitud preparada para el linchamiento. Se dirigen hacia la casa de María Candelaria, la choza es incendiada y la protagonista comienza a huir, desesperada se mete al lago, atraviesa los canales, la multitud enardecida la persigue. La protagonista se mete entre las milpas, la desesperación se aprecia en su rostro. Candelaria cruza nuevamente el lago, pasa un puente y aparece, al seguir con la cámara a la protagonista, el pueblo de Xochimilco pintoresco, con sus paredes de adobe y sus techos de palma, ella se mete en sus intrincadas calles, las recorre desesperada. En un plano subsiguiente encontramos a Lorenzo Rafael en la cárcel, que despierta al oír la voz onírica de la india, luego pide que lo dejen salir, no se lo permiten y lo hiere el carcelero. María Candelaria cae, se le atora el rebozo, el pueblo la persigue con las antorchas por largo rato. El indio se asoma a la ventana y en picado observa a la mujer que corre exaltada por el pueblo, queda acorralada bajo una pared que en su culminación tiene una cruz, ella le grita a Lorenzo Rafael que no ha hecho nada malo, él desesperado lucha contra los carceleros y trata de salir, al conseguirlo la lluvia de piedras mortales derriba a la india que queda agonizante cuando su amado la acoge en sus brazos. Con sus últimas palabras insiste en que ella es inocente. Lorenzo Rafael la levanta y cruza el pueblo con la india en sus brazos. En el siguiente plano se oye una campana, vemos al protagonista remando en el Canal de los muertos, con el cielo de fondo, se hace un acercamiento a la lancha y encontramos a María Candelaria muerta y rodeada de flores. Volvemos a ver al indio remando sobre la lancha, nuevamente vemos a María muerta con su rebozo en la cabeza. El encuadre final está coronado por un arco de flores en el que se ve a Lorenzo Rafael conduciendo el cadáver por el camino lacustre de ahuejotes.

Desde otra arista, el sacrificio aparece representado junto al pasado prehispánico, este hecho, sirve para enfatizar la violencia indígena. *El signo de la muerte* (1939) nos da buena prueba de ello a pesar de que es una representación transgresora de las convenciones en torno a la representación indigenista. En una representación visual un tanto pobre; el sacrificio ideológicamente es abordado

desde un aspecto político, evidenciando lo que un sector del campo cinematográfico pensaba sobre los indios, es decir, que eran salvajes e idólatras; es de notar, además, que el principal generador de violencia en la trama es el blanco que pretende el retorno de Quetzalcóatl, mediante el cual se involucra metafóricamente a los apologistas del mundo indígena y se exageran sus posiciones hasta que quedan envueltos en la supuesta barbarie indígena.

En una secuencia de este filme se ve el plano general del templo en el que hombres vestidos de “aztecas” tienen atada a una mujer, de fondo hay un gran “ídolo” de cartón. Aparece un hombre vestido como verdugo con una capucha en la cabeza; mientras tanto, alguien baja las escaleras que tienen una serpiente emplumada: es el gran sacerdote que sacrificará a la mujer. Vemos el lugar lleno de grecas que pretenden imitar un templo prehispánico, pero se evidencia el cartón como elemento predominante de construcción. Todo se ve falso, de utilería. La mujer es colocada en una piedra que parece ser de sacrificios, detrás hay un ídolo monumental, se acerca el hombre con un pedernal, en un momento dado podemos apreciar todo el decorado horrible. Finalmente se le coloca una máscara a la mujer y se le saca el corazón con el pedernal en una escena terrorífica. La secuencia termina con la imagen de un códice, la cámara se eleva y vemos un conejo, una mano y un signo del calendario “azteca”.



Fotogramas tomados de *El signo de la muerte* (1939)

La representación del sacrificio se relaciona directamente con lo indígena, como elemento intrínseco de la visión cristiana que expresa, ya sea para condenarlo como idolatría o barbarie, ya como metáfora del sacrificio de Cristo. A fin de cuentas, es el sacrificio el único destino de los

indígenas dentro de la representación: morir o dejar de ser indios por su nexo imprescindible con el pasado, por su liga necesaria con la tradición.

Sometimiento y revolución

La barbarie encuentra otros recursos de expresión en la representación de la violencia a partir del conflicto social y en la forma de representar la marginación de los indios previa a la revolución. No obstante explícita, la violencia del conflicto social es un tanto acallada por la censura, recordemos que el propio Eisenstein, cuando realizaba los episodios relacionados con el conflicto armado, fue convocado a retocar su trabajo.

La disolución del conflicto social solicitada por los censores mexicanos se convirtió en una constante en las posteriores representaciones de la revolución mexicana, con lo que se revelaba la ideología posrevolucionaria de la unidad nacional. Es común que el tema de la marginación indígena se convirtiera en un asunto retórico excluido del presente; en todas las cintas la pobreza y la discriminación de los indios siempre se manejaron como cosa del pasado, y la revolución se exaltó como la gran reivindicadora de los indios. El único filme en que se dieron concesiones de representar la marginación indígena en el presente fue *Río Escondido* (1947); en él, la violencia no viene del Estado contra los indios, como en las representaciones que hablaban de la pre-revolución, sino que proviene del presente, de un “mal mexicano” como lo llama la maestra Rosaura. La revolución, como se sabe, es uno de los grandes mitos del cine nacional y, en cuanto al tema indígena se refiere, también termina construyéndose como la gran epopeya para los indios por haberles otorgado su “verdadero” lugar social. El caso de *El indio* (1938) es emblemático, la cinta comienza denunciando el sometimiento de los indios por los latifundistas a lo largo de la historia de México. Según los realizadores, los indios han sido redimidos por la revolución y mediante ella el indio “se ha colocado en el nivel social que le corresponde como hombre libre y devuelto las tierras que injustamente había sido despojado (*sic*).” El pequeño texto introductorio también nos dice que

“los latifundistas han desaparecido y con el (*sic*) abusos de las clases privilegiadas”.¹⁵³ Finalmente aparece una última advertencia con la que se expresa que “los hechos que a continuación se verán pertenecen a la época anterior a la revolución”.¹⁵⁴ El planteamiento visual del filme nos remite a las imágenes de una pirámide y se nos habla, de nuevo, de la conquista y del sometimiento de los indios por parte de la “raza de los blancos”, así como del amparo de los indios en el silencioso “orgullo del grande que se sabe despojado y espera, confiado en su destino, el momento de la redención.”

Retóricamente la revolución apareció como reivindicadora de los indios y finalizadora de la explotación, en todas las cintas la explotación del indio siempre se desarrollará antes de la revolución, advirtiéndose que cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia y eludiendo el problema presente de la marginación y pobreza indígena. Este planteamiento tiene que ver con esa capacidad mítica del cine, que matiza las contradicciones y diluye los conflictos, la principal contradicción silenciada es la marginación indígena que, desde luego, subsistía después de la revolución y que el cine de la época de oro tradujo en final feliz.

La representación del *otro* frente al indio

Las dos caras del otro

El indio como protagonista siempre tendrá su oponente, el antagónico de las historias resulta ser un personaje de naturaleza diferente: ese papel lo lleva el extraño, el extranjero o mestizo, que es la principal *otredad* del indígena. Lo que está en juego en el momento en que se emprende la construcción de la representación indígena es la propia identidad del que genera la representación, es la identidad del “mestizo” o del “blanco” que se afirma o se conforma a partir de la representación indígena, al negarla o al manifestarla como propia. En las cintas donde aparecen indios necesariamente es el blanco, extranjero o mestizo el mayor generador de conflicto. La *otredad* del indígena posee una personalidad ambigua dentro de los filmes, lo encontramos como el

¹⁵³ Las frases entrecomilladas fueron tomadas textuales de los intertítulos introductorios de la película de Armando Vargas

¹⁵⁴ Párrafo textual tomado de los intertítulos introductorios de la cinta *El indio*

agente civilizador, integrador, renovador, esencia del nacionalismo, pero también puede estar acosado por otra cara: la del extraño, el explotador, representante fiel de la violencia, como el apátrida (que también tiene un vínculo con el pasado de explotación).

La civilización



Fotogramas tomados de *Río Escondido* (1947)

La civilización tiene rostro femenino. En la construcción de la figura del mestizo o extranjero las relaciones de género se estereotipan y es la mujer la cara bondadosa que se relaciona con los indios. Desde el vínculo que establece Tumitl, el protagonista de *Tribu* (1934), con Medea de Novara que encarna el papel de la española, se exalta la relación de la mujer extranjera con el indio como una relación de civilización. Es la fémina extranjera o mestiza el principal agente de aculturación indígena, ahí tenemos a *Lola Casanova* (1948) y su “grandiosa” hazaña al lograr que los bárbaros indios seris se integraran a la cultura nacional. El caso extremo de esta relación de civilidad lo

presenta *Río escondido*, donde encontramos a la maestra Rosaura personificando a la cultura y a la civilización, a la vez que a la patria y al Estado: “A fin de cuentas Rosaura no es una mujer: es la patria encarnada”.¹⁵⁵ En la mayoría de los filmes, la mujer es el aspecto positivo de la representación mestiza o extranjera, que en la construcción siempre resulta extraña a los indios, pero estos terminan aceptándolas, de modo que se dejan llevar hacia la gran utopía de las féminas y de la patria: que dejen de ser indios, que se civilicen mediante el amor que ellas les otorgan. En cuanto al aspecto religioso es la mujer o lo femenino lo único que puede terminar con la barbarie indígena, la primera fémina es la virgen de Guadalupe y ahí está *La virgen que forjó una patria* o *La virgen morena*, ambas, al igual que Lola Casanova y Rosaura Salazar mediante el amor logran redimir a los indios dentro de las construcciones cinematográficas.

La violación

Al arrimo de la lumbre comenzamos la velada y te cuento el cuento indio de la reina enamorada que por ser del hombre blanco convirtiéndose en una flor.

Antonio Mediz Bolio, *Trova del Trópico*

Lol, asomada por la ventana, ve al hombre blanco que se dirige a la choza y entra en ella, él la mira. Lol trae una flor blanca en la oreja, él le dice que se acerque, que no tenga miedo, ella lo ve asustada, él se le acerca y ella trata de huir. En el siguiente plano se ve al padre de Lol, con el hombre Men, comentan que irán a ver como andan las cosas en el pueblo, a ver si está en paz, salen de la choza y se dirigen a la casa de Lol. La “bruja” los observa y ve que se dirigen a la choza. El hombre blanco se percata de que van hacia la casa y apaga la luz, los hombres preguntan a Lol si se encuentra bien, el hombre blanco le tapa la boca y ella no puede decir nada, los jefes creen que todo está bien y se retiran. Al interior de la choza Lol se desmaya y cae al piso, junto a ella cae la flor que traía en la oreja (imagen 1). La violación ocurre fuera de cuadro. En el siguiente plano vemos la

¹⁵⁵ Julia Tuñón, *Los rostros de un mito...*, p. 105.

flor tirada (imagen 2) y luego la bota del hombre blanco que la pisa, metaforizando el ultraje de la mujer (imagen 3 y 4).



Imagen 1



Imagen 2

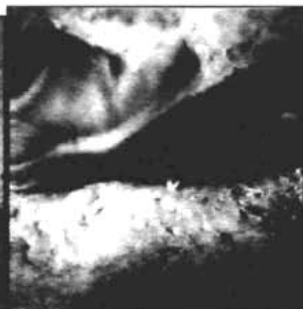


Imagen 3



Imagen 4

Fotogramas de tomados de *La noche de los mayas* (1939)

La otra faz del mestizo o extranjero es la de la violencia y la deshonra. Toda la crueldad que se genera contra los indios viene de esos “malos mexicanos”. El principal rostro del mestizo explotador lo encarnó Regino Sandoval (*Río Escondido*, 1947) o el Renegado (*Tierra muerta* 1949), ambos personajes interpretados por el inconfundible Carlos López Moctezuma, villano por excelencia y personificación de los apátridas. La violación se censura mediante una elipsis espacial, como la que aparece en *La noche de los mayas*, la que recuerda uno de los principales “traumas” de la supuesta “identidad de los mexicanos”: la violación de la madre indígena. Siempre el conflicto de los indios con el extraño es porque éste desea aprovecharse de “sus” mujeres, lo cual remite a la

violencia del mestizaje. Desde *Janitzio* (1934) encontramos el tema repetidas veces: siempre las indígenas son asediadas por los mestizos, que simbolizan la modernidad, la ciudad, la pérdida del desarrollo y de la pérdida de la tradición.

En sus dos facetas el mestizo o extranjero siempre representará la tensión con la modernidad y al enfrentarse con el indígena se expresa la metáfora más grande de la representación: la lucha entre la tradición y la modernidad, que es constante en todo el cine mexicano.

III. El indio imaginario. La representación monolítica e institucionalizada

La imagen cinematográfica fue uno de los elementos esenciales para la pretendida construcción de la “identidad de los mexicanos” durante la época de oro del cine mexicano y principalmente durante la institucionalización de la revolución mexicana. Lo que encontramos presente en todos los filmes analizados es el cuestionamiento constante sobre la *identidad*. No es gratuito el momento histórico en el que se presentó dicho cuestionamiento, tampoco el papel que llevaron a cabo los medios en la polémica nacionalista. El dilema de la identidad pretendidamente colectiva se enredó en los terrenos del nacionalismo y en la construcción social de dicha ideología, a esas definiciones –como hemos mencionado– no escapó el cine como medio masivo de comunicación, y la representación indígena jugó un papel importante en la delimitación de lo propio por parte un grupo, por ello, aunque encontremos en el periodo analizado sólo una pequeña cantidad de filmes indigenistas o de tema indígena, las representaciones son contundentes, emblemáticas. Los más activos generadores de la representación indígena y en general de la imagen de la pretendida “identidad mexicana” fueron Emilio Fernández y Gabriel Figueroa. Según Carlos Monsiváis con ellos “la tradición se vuelve externa, suma de objetos y situaciones... El descubrimiento del país se detiene en la contemplación del crepúsculo y en la vocación de tragedia”.¹⁵⁶

La época de oro del cine mexicano coadyuvó a un tránsito de la ideología cultural, cuando se discutió con profundidad lo propio y con fuerza se exigieron definiciones, los medios masivos se apropiaron de la construcción de las imágenes institucionalizándolas y colaborando en la pretendida unificación de la identidad, en ese momento también se reinventó la figura del indio. En los años cuarenta, el auge de la industria cinematográfica participó en el cambio de las estrategias visuales hegemónicas, fue entonces cuando el discurso estatal se trasladó del “muralismo, arte público, y acabó siendo devorado por el discurso público cuyo vehículo eran los medios masivos de

¹⁵⁶ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, en *op. cit.*, p. 1055

comunicación”.¹⁵⁷ Fue en esta época cuando con mayor impacto se institucionalizaron las imágenes sobre la nacionalidad, cuando el cine ayudó a consolidar los mitos de origen de la “identidad nacional”, legitimando las imágenes de lo mexicano ante el exterior, una de esas imágenes fue la de los indios, que en el cine se hizo unívoca.

Todas las imágenes construidas por el cine sobre los indios, en el periodo del que nos ocupamos, fueron imaginarias, rodeadas de las características que se han tratado de enumerar antes, fueron indios representados de modo que pudieran ser comprendidos y la tarea de los medios fue *alterarlos* para comprenderlos. El auto-denominado mestizo, el generador de la representación, intentó creer que al representar dominaba lo representado, el mestizo se sintió el sintetizador de lo mejor de la cultura, por ello representó para aculturar, para imponer su cultura. Desde luego, en esa imposición cultural los únicos que no participaron de la construcción de su propia representación cinematográfica fueron los indios, por lo menos no activamente en la industria cultural. Ese fenómeno salía de los marcos de las tecnologías visuales y se imbricaba en la ideología indigenista; los propios indigenistas sabían que eran ellos los que reformulaban una construcción de lo indígena y que dejaba al margen a los propios indios:

En suma: siempre somos nosotros los que organizamos y constituimos su mundo fuera de él; nunca sentimos la sensación de que sea él quien constituya y organice nuestro mundo fuera de nosotros. Y si alguna vez llegamos a sentir que nos mira y juzga es por que, ante nuestros ojos, ya no aparece como indio.¹⁵⁸

Aculturación fue la gran palabra, a fin de cuentas. Los indios imaginarios se lograron “aculturar” cuando se construyó su representación cinematográfica; pero al mismo tiempo la industria filmica pretendió aculturar a los espectadores, para que ellos asumieran que el México imaginario de la pantalla era una única gran región nacional, aunque en realidad había sido inventada desde la ciudad. El indio imaginario, el indio cinematográfico, también fue inventado por la urbe y por las clases medias.

¹⁵⁷ Renato González Mello, “El régimen visual y el fin de la revolución”, en Esther Acevedo (coor.), *Hacia otra historia del arte en México. T. III. La fabricación del arte nacional a debate. (1920-1950)*, p. 293

¹⁵⁸ Luis Villoro, *op. cit.*, p. 293.

El indio imaginario fue la institución de lo indígena dibujada en la pantalla, fue la convención de lo que debían ser los indios: piedras, paisajes, magueyes, sacrificio, víctimas. Fue el indio de la representación sin densidad histórica, despojado de sus características étnicas, el que se modificó para ser comprendido, representado para que los mexicanos lo asumieran y para que el extranjero lo aplaudiera en sus afanes folclóricos de conocer “lo mexicano”.

Al indio imaginario se le inventaron las características para homologarlo; desde la representación de la fiesta en *El indio* (1934) donde se homogeneizó la pluralidad, hasta la fiesta en *La perla* (1945), en la que fue válido mezclar de todo. El paradigma de la representación lo encontramos, finalmente en *Río escondido* (1949), donde el indio no tuvo más atributos que el calzón de manta y camisa de algodón, reducido completamente a lo que de él pudieran hacer los mestizos.

Dentro de los filmes no hay representación utópica de los indígenas, en todo caso la utopía es que dejen de ser indios, que desaparezcan o se conviertan en mestizos. Así, tenemos a *Lola Casanova* (1948), la utopía de esta fémina civilizadora fue que los indios dejaran de ser indios y logaran integrarse a la “gran nación”; como ya lo consignaba Villoro:

(El indio) si quiere escapar al proceso que lo acosa y encararse con sus jueces, sólo le queda una vía: renunciar a sí mismo dejar de ser indio para asumir el papel de un miembro en aquel mismo mundo que lo acecha; convertirse a lo occidental y al mestizo.¹⁵⁹

Una de las visiones más contundentes de la desindianización propuesta por el cine mexicano de la época de oro la encontramos en la cinta *La mujer que yo perdí* (1949), en la que Pedro Infante interpreta a un bandido social que se dedica a robar a los ricos para dar a los pobres —en este caso los indios—. De él está enamorada una indígena, en una escena le canta una canción y en la pantalla aparece lo que la canción le propone: una casita linda y el jacal se transforma en una “bella vivienda” y así se comienza a transformar todo el entorno indígena; la cocina de la casa, la habitación, la cama, hasta la vaca y, finalmente, se transforma la mujer indígena a la que le cantaba la canción, perdiendo su atuendo (única característica indígena) y volviéndose una mestiza, y

¹⁵⁹ Luis Villoro, *op. cit.*, p. 294.

finalmente la antes india (Blanca Estela Pavón) se transforma en la mujer moderna (caracterizada por Silvia Pinal). La historia de amor que encontramos en *La mujer que yo perdí* viene a metaforizar el “amor” de los no indios por los indígenas, que finalmente reclama e impone que dejen de ser indios.

La representación de lo indígena, dentro de toda la producción de la época de oro, se torna marginal, pequeña ante la apabullante expresión de un campo sin indios al estilo de *Allá en el rancho grande* (1934), esto resultado de la homogeneización de lo popular que hizo el cine, como calca de las ideologías posrevolucionarias; lo popular igual a lo rural e igual a lo indígena. Atisbos de esta homologación se puede apreciar desde Eisenstein, quien en el episodio de “Maguey” mostró a un protagonista con atuendo de campesino, pero con rostro eminentemente indio; calidad étnica que fue perdiendo la representación de lo rural, hasta adaptarse más a los valores hispánicos que se podían exaltar en el campo mexicano, ya que era más consumible en otras regiones, ya sudamericanas, ya ibéricas, donde el elemento indígena no sería reconocido del todo, ni interiorizado. Todo lo anterior hizo secundaria la representación indígena.

Finalmente el indio imaginario fue el construido por los medios masivos de comunicación, el indio de la industria cinematográfica de los treinta a los cincuenta, fundado “en pro de la simplificación de aquella multiplicidad de imágenes que pretendían formar parte de la identidad nacional”.¹⁶⁰

Desde los orígenes del cine en México se comenzó a imaginar una representación visual para los indígenas dentro de la pantalla grande. No obstante, su momento de institucionalización fue en las décadas de los años treinta a los años cincuenta, durante las que se trazaron líneas generales de una representación que sería hegemónica en ese periodo, dicha construcción se formuló con la participación de diversas voces que, dentro de una generalidad, le dieron importantes matices. El proceso de consolidación de la representación cinematográfica sobre los indígenas fue polífono, ya que en él participaron distintos personajes con diversas posiciones que fortalecieron profundamente

¹⁶⁰ Ricardo Pérez Montfort, *La invención de México*, p. 3, tomado de <http://www.ufg.edu.sv/ufg/red/montfort1.html>

la cultura nacionalista; desde de una colectividad, la del medio cinematográfico, se institucionalizó una de tantas formas de entender y conceptualizar a los indígenas.

Partiendo de la imagen cinematográfica como una visión sintética del momento histórico al que perteneció y tratando de comprender sus manifestaciones como un producto autónomo, con sus propias características, pero con una relación estrecha con la sociedad que lo produce, se ha tratado de realizar una arqueología de las imágenes construidas sobre los indios en el cine de las primeras décadas. A lo largo de esta investigación se ha descubierto que las imágenes sobre los indios en el cine se fueron construyendo mediante un diálogo constante entre las distintas posiciones ante los indios, podemos concluir que no hubo una sino muchas representaciones que participaron en la institucionalización de la imagen de “lo indio”. A pesar la variedad de formas y propuestas cinematográficas todas se encaminaron a la homogeneización de la representación. Sin embargo, la construcción se formuló en una pugna constante por lo que debía ser “lo indio”, aunque todas las propuestas cinematográficas coincidieron en que los indios debían dejar de ser, desaparecer por efecto del mestizaje y en pro de la unidad nacional.

Existe una contra cara a la representación indígena del cine que no fue analizada en esta tesis, y que resulta imprescindible considerar para concluir este análisis: es la otra acepción del término representación, es decir la construcción de la propia imagen por parte de los indígenas, que desafortunadamente durante la primera mitad del siglo xx fue acallada y marginada, lo que no quiere decir que no se haya formulado. Me parece que, ha reserva de profundiza más en esto, existió un intersticio en la construcción de la representación indígena en los medios masivos que permitió de forma esporádica, casi obtusa, la aparición de indígenas siendo representados por ellos mismos. Cuando encontramos dicho fenómeno las imágenes subvierten el discurso impuesto por los realizadores y logramos ver que ahí estaban los indios reales resistiendo ante la homogeneización y ante la desindianización fílmica.

Aunque parezca una sobre interpretación me parece subversivo el episodio descrito con anterioridad sobre los rostros en *María Candelaria* (1943), analizando con detenimiento esa

secuencia y aislándola del discurso global de la trama, resulta que las imágenes de los indígenas nativos de Xochimilco, de los extras, en lugar de recrear y exaltar el *star system* lo contradicen de una forma excepcional y logran contradecir el discurso del realizador, por efecto aparición explícita de su marginación. Sin embargo, secuencias como esta resultan extraordinarias en la industria cinematográfica de la época de oro, no quiere decir que no haya habido canales audiovisuales en los que se manifestaran los indígenas, pero desde luego no entraron al cause de la mediatización oficial. No obstante, desde aquellos años hasta entonces ha existido una pugna por la imagen tecnológica de los indios que todavía continua y que gracias a la popularización de la tecnología ha podido ser un poco más equitativa, aunque los canales masivos siguen siendo restringidos y hegemónicos, lo que no ha impedido la búsqueda de canales alternativos para que los propios indios construyan su representación.

Finalmente el cine de la época de oro ha devenido en un gran monumento de la institucionalización de la revolución mexicana, esas imágenes ya tan lejanas nos permiten, gracias a una perspectiva crítica, observar el monumento erigido a la nacionalidad y a los indios de la posrevolución. Este trabajo ha sido un intento por reconstruir las piezas sueltas de dicho monumento, principalmente para criticar la edificación del nacionalismo y para cuestionar uno de sus negados cimientos: la representación indígena.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Artes de México, Revisión del cine mexicano*, 3a edición, número 10, 2001.
- AVIÑA, Rafael, *Tierra brava. EL campo visto por el cine Mexicano*, Edición icnográfica de Susana Casarín, 1999.
- BÁSCONES ANTON, Marta, “La negación de lo indígena en el cine de Emilio Indio Fernández”, en *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos de la imagen*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de cinemaografia Ricardo Muñoz Suay), febrero de 2002, número 40, segunda época, pp. 90-106.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, tr. Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003.
- CARREÑO King, Tania, “El charro: estereotipo nacional a través del cine, 1920-1940”, Tesis para obtener el título de licenciada en historia, México, el autor, 1995.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- DÁVALOS OROZCO, Federico, *Albores del cine mexicano*, México, Editorial Clío, 1996.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, tr. José Luis Pardo, 2ª ed., Valencia, Pre-textos, 2002.
- DÍAZ LÓPEZ, Mariana, “El folclore invade el imaginario de la ciudad. Determinaciones regionales en el cine mexicano de los treinta” en *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos de la imagen*, Valencia, Ediciones de la filmoteca (Institut Valencià de cinemaografia Ricardo Muñoz Suay) junio de 2002, número 41, segunda época, pp. 11-31.
- EISENSTEIN, S. M., *¡Que viva México!*, Prol. Gabriel Ramírez, México, Era, 1964.
- , *El sentido del cine*, 5ª ed., tr. Norah Lacoste, México, Siglo XXI, 1990.

- FEIN, Seth, "La diplomacia del celuloide. Hollywood y la edad de oro del cine mexicano", en *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, Revista Semestral, núm. 4, año 2, 1995.
- FERRO, Marc, *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1980.
- GAMIO, Manuel, *Forjando patria*, México, Porrúa, 1916.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997*, México, Mapa, CONACULTA, IMCINE, Canal 22, Universidad de Guadalajara, 1998.
- , *Emilio Fernández. 1904-1986*, Jalisco, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica, 1989.
- , *Historia documental del cine mexicano*, México, IMCINE, Universidad de Guadalajara, 1996, Tomos: I, II, III, IV y V.
- , *Historia documental del cine mexicano. Época sonora*, México, Era, 1971, Tomos: I, II, III, IV y V.
- GARCÍA, Gustavo y Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997.
- GOMIS, Anamari, "El indio en el cine nacional", en *Revista México indígena*, número especial de aniversario (INI 30 años después. Revisión crítica), México, 1989, pp. 320-327.
- GONZALEZ MELLO, Renato, "El régimen visual y el fin de la revolución" en Esther Acevedo (coor.), *Hacia otra historia del arte en México. T. III. La fabricación del arte nacional a debate. (1920-1950)*, México, CONACULTA-Curare, 2002, pp.275-309.
- HOBBSAWM, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Tard. Jordi Beltrán, Barcelona, Crítica, 2000.
- JURE, Cristian, "La construcción de la alteridad a través de la imágenes", en http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Cristian_Jure.htm.
- KNIGHT, Alan, "Revolutionary Project, Reclacitrant People: Mexico, 1910-1940). Em Jaime Rodríguez O, *The Revolutionary Process in Mexico*. Los Ángeles, UCLA- Latin American Center Publications, 1990. pp. 227-264.
- LAGNY, Michele, *Cine e historia, Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch, 1997.

- LEMPÉRIÈRE, Annick, "Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1920): de la historia patria a la antropología cultural" en *Historia Mexicana*, vol. XLV, número 2, 1995, pp. 317-353.
- LENHARD, Martín, "La noche de los mayas: representaciones de los indígenas mesoamericanos en el cine y la literatura, 1917-1943", en *Mesoamérica*, número 44 (diciembre de 2002), pp. 82-117.
- LEZAMA, Luis, *Argumento de Tabaré*, edición facsimilar, Introducción y estudio preliminar Federico Dávalos Orozco, Cineteca Nacional
- LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio, *El indio. Novela mexicana*, México, Botas, 1937.
- , *El indio. Novela mexicana*, pról. Antonio Magaña Esquivel, México, Porrúa, ("Sepan cuantos..." Núm. 218), 1974.
- MARTIN, Marcel, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- MONSIVÁIS, Carlos y Carlos Bonfil, *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México, Ediciones el Milagro, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
- MONSIVÁIS, Carlos, "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México", en *Cuadernos políticos*, Número 30, México, octubre diciembre de 1981, p. 42-43.
- , "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, Versión 2000, México, El colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2002, pp. 945- 1076.
- MORIN, Egar, *El cine o el hombre imaginario*, tr. Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós, 2001.
- NAVARRETE, Federico, *Las relaciones interétnicas en México*, México, UNAM, 2004.
- PEREDO CASTRO, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, UNAM, 2004.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940" en Blancarte, Roberto (comp.), *Cultura e identidad nacional*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- , *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, 2ª ed., México, CIESAS-CIDHEM, 2003.

- RAMÍREZ, Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989.
- REYES NEVARRES, Beatriz, *Trece directores del cine mexicano*, México, SEP Setentas, 1974.
- REYES, Aurelio de los [et al.], *80 [ochenta] años de cine en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, 1977.
- REYES, Aurelio de los, "Eisenstein y Orozco: una relación de mutua admiración", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 80, 2002.
- , "El nacimiento de *¡Que viva México!* de Serguei Eisenstein: conjeturas" en *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos de la imagen*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de cinemaografia Ricardo Muñoz Suay), febrero de 2002, número 40, segunda época, pp. 78-89.
- , *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México*, vol. II, 1920-1924, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.
- , *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños, volumen I, 1896-1920*, 2ª ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.
- , *Manuel Gamio y el cine*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1991.
- , *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas (Linterna Mágica, 10), 1987.
- RODRÍGUEZ MONTELLARO, Itzel Alejandra, "El pasado indígena en el nacionalismo revolucionario", Tesis para optar por el título de Maestra en Historia del Arte, México, El autor, 2004.
- ROZADO, Alejandro, *Cine y realidad social en México. Una lectura de la obra de Emilio Fernández*, Universidad de Guadalajara, Jalisco, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica, 1991.
- SÁNCHEZ GARCÍA, José María, "Historia del cine mexicano. Tres películas inolvidables" en *Cinema Reporter*, mayo 10 y 24, 1952.

SÁNCHEZ, Francisco, *Crónica antiolema del cine mexicano*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1989.

TUÑÓN, Julia, "Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia", en *Historias 55* -----, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Fernández*, México, Arte e Imagen, CONACULTA, IMCINE, 2000.

VEGA ALFARO, Eduardo de la, (coord.), *Microhistorias del cine en México*, México, Universidad de Guadalajara, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Cinematografía, Cineteca Nacional, Instituto Mora, 2001.

-----, *La aventura de Eisenstein en México*, México, Cuadernos de la Cineteca, Nueva Época, Número 6, 1998.

VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, 3° ed. México, FCE, COLMEX, El Colegio Nacional, 1998.

VIÑAS, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano, 1896-1992*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1992.

ZOLLA, Emiliano, "Estado, antropología e indígenas en el México posrevolucionario", Tesis para obtener el título de licenciado en historia, México, El autor, 2004.

FILMOGRAFÍA

1. *¡Que viva México!*

Producción: (1931) Estados Unidos, Upton Sinclair. Dirección: Serguei Eisenstein. Guión: Serguei Eisenstein. (Se consultó la versión soviética de Grigori Alexandóv de 1972).

2. *Rebelión*

Producción: (1934) Producciones Sol, S. A. Dirección: Manuel G. Gómez. Fotografía: Ross Fisher. Música: Máx Urban. Intérpretes: nativos de San Juan Teotihuacan

3. *Tribu*

Producción: (1934) Miguel Contreras Torres. Dirección: Miguel Contreras Torres. Argumento: Miguel Contreras Torres. Fotografía: Alex Philips y Gabriel Figueroa.

4. *Janitzio*

Producción: (1934) Cinematográfica Mexicana S.A., Antonio Manero, José Luis Bueno. Dirección: Carlos Navarro. Argumento: Luis Márquez. Adaptación: Roberto O'Quigley

Fotografía: Lauron Jack Draper. Música: Francisco Domínguez. Intérpretes: Emilio *Indio* Fernández, María Teresa Orozco, Gilberto González, Felipe Flores, Max Langler, Adela Valdés.

5. *La Zandunga*

Producción: (1937) Films Selectos, Pedro A. Calderón. Dirección: Fernando de Fuentes
Argumento: Rafael M. Saavedra Adaptación: Fernando de Fuentes; diálogos: Rafael M. Saavedra, Fernando de Fuentes y Salvador Novo. Fotografía: Ross Fisher. Música: Max Urban. Intérpretes: Lupe Vélez, Rafael Falcón, Arturo de Córdova, Joaquín Pardavé, Carlos López *Chaflan*, María Luisa Zea, Manuel Noriega.

6. *El indio*

Producción: (1938) Nuestro México; jefe de producción: Enrique Hernández. Dirección: Armando Vargas de la Maza; asistente Felipe Palomino. Argumento: sobre la novela de Gregorio López y Fuentes. Adaptación: Celestino Gorostiza y Armando Vargas de la Maza. Fotografía: Jack Draper. Música: Silvestre Revueltas. Edición: Emilio Gómez Muriel. Intérpretes: Consuelo Frank, Pedro Armendáriz, Eduardo Vivas, Gloria Morel, Carlos López *Chaflan*, Enrique Cancino, Ángel T. Sala, Ernesto Finace e indígenas de Pahuatlán.

7. *La india bonita*

Producción: (1938) Adolfo Fernández Bustamante y Antonio Helú. Dirección: Antonio Helú. Argumento y adaptación: Antonio Helú. Fotografía: Ross Fisher. Música: Federico Ruiz. Intérpretes: Emilio Tuero, María Luisa Zea, Anita Campillo, Carlos López Moctezuma, Julián Soler, Eusebio Pirrín *don Catarino*, Daniel *Chino* Herrera, Consuelo Miller, Ernesto Finance, Elena Ureña.

8. *Rosa de Xochimilco*

Producción: (1938) Alejandro Seyffert. Dirección: Carlos Véjar; codirector: Guillermo Temer. Argumento: José Antonio Loera. Adaptación: Carlos Véjar. Fotografía: Ross Fisher. Música: Max Urban. Intérpretes: María Luisa Zea, Víctor Manuel Mendoza, Alicia Ortiz, Gilberto González, Ernesto Velásquez, José Tovar.

9. *El signo de la muerte*

Producción: (1939) CISA, Felipe Mier. Dirección: Chano Urueta. Argumento: Salvador Novo. Adaptación: Salvador Novo, Francisco Elías, José Benavides Jr. y Pepé Martínez de la Vega. Fotografía: Víctor Herrera. Música: Silvestre Revueltas. Intérpretes: Mario Moreno *Cantinflas*, Manuel Medel, Tomás Perrín, Carlos Orellana, Elena D'Orgaz, Matilde Correll, Manuel Arvide, Max Langler, Elia D'Erzell

10. *La noche de los mayas*

Producción: (1939) FAMA, Francisco P. Cabrera; productor asociado: Mauricio de la Serna. Dirección: Chano Urueta. Argumento: Antonio Mediz Bolio. Adaptación: Chano Urueta, Alfredo B. Cervenna y Archibaldo Burns, diálogos de Antonio Mediz Bolio
Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Silvestre Revueltas. Edición: Emilio Gómez Muriel. Intérpretes: Arturo de Córdova, Stella Inda, Isabel corona, Luis Aldás, Miguel Ángel Ferriz, Rodolfo Landa, Daniel Chino Herrera, Rosita Gasque, Max Langler, Jacoba Herrera.

11. *Soy puro mexicano*

Producción: (1942) Raúl de Anda; jefe de producción Enrique Morfin. Dirección: Emilio Fernández; asistente Luis Abadice. Argumento: Emilio Fernández. Adaptación: Roberto O'quigley. Fotografía: Jack Draper; operadores de cámara: Jorge Stahl y Andrés Torres. Intérpretes: Pedro Armendáriz, David Silva, Raquel Rojas, Charles Rooner, Andrés Soler, Miguel Inclán.

12. *La virgen morena*

Producción: (1942) Alberto Santander y Gabriel Soria; productor asociado Alejandro A. Abulcarach, gerente de producción Luis White; jefe de producción Luis Castelain. Dirección: Gabriel Soria. Argumento: Carlos M. de Heredia. Adaptación: Gabriel Soria; diálogos de Alberto Santander. Fotografía: Agustín Martínez. Música: Julián Carrillo, Jorge Pérez. Intérpretes: José Luis Jiménez, Amparo Morillo, Antonio Bravo, Arturo Soto Rangel

13. *La virgen que forjó una patria*

Producción: (1942) Films Mundiales, Agustín J. Fink; productor Asociado Emilio Gómez Muriel. Dirección: Julio Bracho. Argumento: René Capistrán Garza. Adaptación: Julio Bracho. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Miguel Bernal. Edición: Jorge Bustos. Intérpretes: Ramón Novarro, Domingo Soler, Gloria Marín, Julio Villareal, Paco Fuentes, Felipe Montoya, Alberto Galán, Ernesto Alonso.

14. *Tierra de pasiones*

Producción: (1942) CIMESA, David Negrete, Gonzalo Elvira, Miguel Mezquiriz. Dirección: José Benavides Jr. Argumento: Sobre el poema teatral "Linda" de Miguel N. Lira. Adaptación: Marco Aurelio Galindo. Fotografía: Agustín Martínez Solares. Música: Manuel Esperón. Edición: Charles L. Kimball. Intérpretes: Jorge Negrete, Margarita Mora, Carlos Orellana, José Baviera, Pedro Armendáriz, Margarita Cortés

15. *Cristóbal Colón (La grandeza de América)*

Producción: (1943) Columbus Films, Producciones Hormsechea; jefe de producción Paul Cartelain. Dirección: José Díaz Morales. Argumento y adaptación: José Díaz Morales. Fotografía: Jack Draper. Música: Rodolfo Halffter. Intérpretes: Julio Villareal, Consuelo Frank, Lina Montes, José Baviera, Carlos López Moctezuma.

16. *María Candelaria (Xochimilco)*

Producción: (1943) Films Mundiales, Agustín J. Fink; productor asociado: Felipe Subervielle. Dirección: Emilio Fernández; asistente: Jaime L. Contreras, anotadora Matilde Landeta. Argumento: Emilio Fernández. Adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdalena. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Francisco Domínguez. Edición: Gloria Shomann. Intérpretes: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Margarita Cortés, Miguel Inclán.

17. *La perla* (antes, *La perla de la paz*)

Producción: (1945) Águila Films, Oscar Danciger. Dirección: Emilio Fernández. Argumento: John Steinbeck. Adaptación: Emilio Fernández, John Steinbeck, Jackson Wagner. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Antonio Díaz Conde. Edición: Gloria Shoemann. Intérpretes: Pedro Armendáriz, María Elena Marqués, Fernando Wagner, Gilberto González, Charles Rooner, Juan García, Alfonso Indio Bedoya, Raul Lechuga, Max Lngler, Pepita Mirillo, Irma Torres, Columba Domínguez.

18. *Ramona*

Producción: (1946) POMEX, Enrique Darzon. Dirección: Víctor Urruchúa. Argumento: sobre la novela de Helen Hunt Jackson. Adaptación: Leopoldo Baeza y Aceves. Fotografía: Jack Draper. Música: Manuel Esperón. Intérpretes: Esther Fernández, Antonio Badú, Bernardo Sancristobal, Fanni Schiller, Juan Calvo, Rafael Icardo, Carlos Navarro.

19. *Tabaré*

Producción: (1946) Luis Lezama. Dirección: Luis Lezama. Argumento: sobre el poema de Juan Zorrilla de San Martí. Adaptación: Luis Lezama. Fotografía: Ezequiel Carrasco
 Música: Jorge Pérez H. Edición: Jorge bustos. Intérpretes: Rafael Baledón, Josette Simón, Elena D'Orgaz, José Baviera, Ramón Sánchez, Luana Alcañiz, Paco Martínez.

20. *Río escondido*

Producción: (1947) Raúl de Anda. Dirección: Emilio Fernández. Argumento: Emilio Fernández. Adaptación: Mauricio Magdalena. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Francisco Domínguez. Edición: Gloria Schoemann. Intérpretes: María Félix, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Fernando Fernández, Arturo Soto Rangel, Eduardo Arozamena, Columba Domínguez, Juan García, Manuel Dondé.

21. *Maclovía*

Producción: (1948) Filmex, Gregorio Walerstein. Dirección: Emilio Fernández. Argumento: Mauricio Magdalena. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Antonio Díaz Conde. Edición: Gloria Schoemann. Intérpretes: María Félix, Pedro Armendáriz, Carlos López Moctezuma, Columba Domínguez, Arturo Soto Rangel, Miguel Inclán, José Morcillo, Roberto Cañedo

22. *Lola Casanova*

Producción: (1948) TACMA. Dirección: Matilde Landeta. Argumento: de la novela homónima de Francisco Rojas González. Adaptación: Matilde Landeta y Enrique Cancino. Fotografía: Ezequiel Carrasco. Música: (con temas, bailes y cantos seris) Francisco Domínguez. Edición: Gloria Schoemann. Intérpretes: Meche Barba, Isabela Corona, Enrique Cancino, Armando Silvestre, José Baviera, Carlos Martínez Baena, Ernesto Vilches.

23. *Tierra Muerta* (antes *Tierra prometida*)

Producción: (1949) Productores Unidos Mexicanos, Gabriel Alarcón, Luis Enrique Vergara y Blas Pérez Fondos
 Dirección y argumento Vicente Oróná. Adaptación: Vicente Oróná y Blas López Fondos. Fotografía: Agustín Jiménez
 Música: Raúl Lavista. Intérpretes: Víctor Manuel Torres, Irma Torres, Carlos López Moctezuma

24. *Cuatro Vidas*

Producción: (1949) Guatemalteco-Mexicana, Oscar J. Brooks, Guatemala Films. Dirección: José Giaccardi. Argumento: Oscar J. Brooks. Adaptación: José Giaccardi
 Fotografía: (kodachrome) Tufi Yazbek y Hans Beimier. Intérpretes: Ester Fernández, Antonio Badú, Carmen molina, Rafale Lanceta, Enrique King.

25. *La mujer que yo perdí* (antes, *Lo que no pudo ser*)

Producción: (1949) Rodríguez Hermanos. Dirección: Roberto Rodríguez. Argumento: Manuel R. Ojeda. Adaptación: Manuel R. Ojeda y Carlos González Dueñas
 Fotografía: Jack Draper. Música: Raúl Lavista. Edición: Fernando Martínez.
 Intérpretes: Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Manuel R. Ojeda, Eduardo Arozamena, Silvia Pinal, José Luis Jiménez, Aurora Walker

26. *Rincón brujo*

Producción: (1949) Constelación, Alberto Gout. Dirección, argumento y adaptación: Alberto Gout. Fotografía: José Ortiz Ramos. Música: Manuel Esperón. Edición: Alfredo Rosas Prieto. Intérpretes: Gloria Marín, Víctor Junco, Armando Silvestre, Dagoberto Rodríguez, José Muñoz, Arturo Soto Rangel

27. *El rencor de la tierra* (antes, *Prueba de dios*)

Producción: (1949) FAMA, Rodolfo Lowental. Dirección: Alfredo B. Crevenna
 Argumento: sobre la pieza de Edmundo Báez. Adaptación: Edmundo Báez y Egon Eis
 Fotografía: Ignacio Torres. Música: Raúl Lavista. Edición: Rafael Portillo. Intérpretes: Rita Macedo, Isabella Corona, Roberto Cañedo, Carlos López Moctezuma, Miguel Inclán, Manuel Dondé, Aurora Ruíz, Lupe Castillo.

28. *La fe en Dios*

Producción: (1949) Cinematográfica Internacional, Raúl de Anda y Gabriel Alarcón
 Dirección: Raúl de Anda. Argumento y adaptación: Raúl de Anda. Fotografía: Ignacio Torres.
 Música: Jorge Pérez. Edición: Carlos Savage. Intérpretes: Domingo Soler, Víctor Parra, Lilia del Valle, Agustín Isunza, niño Raúl de Anda, Eduardo Arozamena, Aurora Segura, Arturo Soto Rancel.

29. *El rebozo de soledad*

Producción: (1952) STPC de la RM, Cinematográfica TELE-voz, Miguel Alemán
 Dirección: Roberto Gavaldón. Argumento: Javier López Ferrer. Adaptación: José Revueltas y Roberto Gavaldón. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Francisco Domínguez.

30. *Raíces*

Producción: (1953) Teleproducciones, Manuel Barbachano Ponce
 Dirección: Benito Alazraki. Argumento: sobre los cuentos de Francisco Rojas González
 Adaptación: Carlos Velo, Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, María Elena Lazo.

Apéndice 1: Sinopsis de algunas cintas

1. *Tribu* (1934)

En el Siglo XVI una tribu indígena se niega a ser conquistada, una española se enamora de un nativo y entorno a ello se desarrolla la trama. La película comienza con una leyenda que versa así: “Tribu ocurre en cualquier parte de América, sin apego a los cánones histórico. Es un romance de amor en la virgen tierra americana cuando el indio aun era amo y señor de la selva y el español legendario caballero.”

La historia no tiene espacio físico ni histórico definido, se desarrolla dos pueblos imaginarios llamados Santa Fe de Otul y Uimbó. La trama se teje en torno a la conquista de la población indígena. El capitán general de pueblo de españoles recibe a su hija recién llegada de España, ella es inquieta y desea conocer la tribu indómita. Aparecen dos españoles muertos y el capitán general decide ir al pueblo indígena para castigar a los supuestos culpables. En esta misión es acompañado por su hija y su esposa que son capturadas por los indios. En su cautiverio Leonor y su madre se encuentran cómodamente sentadas, abanicadas por dos indígenas, comiendo un mole con tortillas mientras argumentan que no se encuentran tratadas como cautivas. El jefe de la tribu decide liberarlas y se hace su amigo, ahí comienza el romance fatal. Al regresar al pueblo de españoles el jefe indio las acompaña para negociar la situación de los indios, logrando conciliar con los españoles, lo único que no acepta es ser evangelizado. Poco a poco, el romance va creciendo entre el indio y la dama española. En la tribu indígena comienza a haber descontento y se fragua una rebelión contra los españoles y contra el jefe indígena. Los indios insurrectos deciden raptar a la hija del capitán. Tumitl (el indígena conciliador) trata de expresar, en su escaso castellano, que es inocente; el capitán decide confiar en él y le presta su caballo para que rescate a su hija. Al regresar con Leonor al pueblo español los indígenas comandados por el rebelde le disparan a Tumitl, quien cae y muere en los brazos de su amada española. Al tiempo, uno de los frailes que se encuentra en el lugar exclama que sólo el amor podrá lograr la paz el mundo.

2. *Janitzio* (1934)

Es la historia de amor frustrado entre dos indígenas en la población homónima ubicada en el lago de Pátzcuaro, en Michoacán. Al inicio de la película encontramos una composición de imágenes que muestra a los pescadores del lago realizando su faena diaria, vemos sus redes, sus canoas, todo en una perfecta armonía. La imponente fotografía nos muestra a los indígenas como parte del paisaje lacustre.

Según el filme sólo los habitantes de Janitzio pueden pescar en el lago, así como poseer a las mujeres de la región, porque ese derecho les fue otorgado por un emperador tarasco hace mucho tiempo. La gente del lugar vive de vender su pescado a una compañía, el agente pesquero es representado como un hombre sabio que respeta y ama a los indios. Zirahuen y Eréndira deciden casarse y el agente de la compañía pesquera les regala un zarape, recordándole al protagonista la importancia de esta prenda y de la mujer.

El conflicto comienza cuando es substituido el representante de la compañía por un nuevo encargado; un hombre de ciudad, ambicioso, que desprecia a los indios y ve sus tradiciones como bárbaras. Con este extranjero inicia la explotación de los indios, pues, no solamente baja el precio del pescado, sino que los maltrata. El antagonista entra en controversia con Zirahuen, ya que desea a Eréndira, y acusa injustamente al indio para encarcelarlo y tenerla a su merced. El representante de la compañía pesquera le propone a la india que se fuguen, a cambio retirará los cargos contra Zirahuen, ella accede a sabiendas de que el sacrificio no sólo implicará el entregarse al malvado, sino a la misma muerte; ya que los indígenas de Janitzio son muy severos en cuanto a la ley que prohíbe la unión de sus mujeres con los extranjeros.

La india se fuga con el extranjero mientras que Zirahuen es puesto en libertad. Un empleado de la compañía pesquera, oriundo de Janitzio, le explica lo ocurrido y éste decide ir en busca de Eréndira. Al encontrarla mata al extranjero, pero no sabe si la perdonará. Se van juntos a un paraje en los márgenes del lago de Pátzcuaro; sin embargo, Zirahuen es herido (en uno de sus viajes pesqueros) y es llevado a Janitzio. Eréndira va a buscarlo y es recibida por la comunidad enfurecida que comienza a lapidarla, Zirahuen trata de rescatarla pero es inútil, la mujer es asesinada y su amado se sumerge con ella en el lago.

3. *El indio* (1938)

La cinta inicia con una advertencia que trata de contextualizar el filme. Mediante intertítulos se denuncia el sometimiento de los indios por los latifundistas a lo largo de la historia de México. Sin embargo, según la idea de los realizadores los indios han sido redimidos por la Revolución y el indio “se ha colocado en el nivel social que le corresponde como hombre libre y devuelto las tierras que injustamente había sido despojado (sic.)” El pequeño texto introductorio también nos dice que “los latifundistas han desaparecido con los abusos de las clases privilegiadas (sic)”. Finalmente aparece una última advertencia donde se expresa que los hechos que se verán pertenecen a la época anterior a la revolución. El primer planteamiento visual del filme nos remite a las imágenes de una pirámide y se nos habla de la conquista.

La trama inicia con la imagen de unos indios en un ingenio que son maltratados como si fueran esclavos. El dueño del ingenio es Gonzalo, quien además de explotar a los indios desea tener los tesoros de los antepasados indígenas. Un sirviente va avisar a la comunidad que los blancos desean los tesoros de su tribu.

En el pueblo los indios aparecen realizando procesos productivos, cantando, tejiendo, fabricando artesanías, canastas y redes. Ahí vive María quien se casará con Julián, sin embargo, ella no lo ama, ya que ama a Felipe un indio que no vive en la comunidad sino en el monte, pues le gusta la libertad y no desea someterse a los blancos. Gonzalo (el patrón blanco) se acerca al pueblo para que le den información de la ubicación de los tesoros, ahí encuentra a María y la

acosa, Julián la defiende. Éste es encomendado a guiar a los blancos hacia los tesoros de la comunidad, tierra adentro Julián se revela y sale huyendo, sin embargo se cae en un barranco y queda mal herido, Felipe lo rescata y lo lleva al pueblo.

En la comunidad el malestar se deja sentir y Felipe los convoca a la sublevación, apedrean a los blancos y Gonzalo en venganza manda incendiar el pueblo, los indios huyen al monte. Felipe tiene contacto con un hombre excluido de la “tribu” porque creen que es brujo, éste le dice a Felipe que los de su “tribu” deben confiar en ellos mismos, en su grandeza y en su fuerza, que como su “tribu” hay muchas en el país y le muestra un mapa donde señala los lugares de los diversos grupos indígenas. Le dice que entre todas las tribus suman millones, pero que no han querido darse cuenta de su fuerza. Gonzalo, en contubernio con una autoridad local convence a los indios de que regresen al trabajo y la comunidad acepta. El prometido de María ha quedado lisiado y ella no tiene que casarse con él, así que decide contraer nupcias con Felipe. Sin embargo, Julián quiere vengarse a toda costa y en una fiesta del pueblo donde se representan toda clase de danzas indígenas de toda la república, corta el lazo que sostendrá a Felipe en la representación de los voladores de Papantla, atentado del que sale ileso. Más adelante acusa a Felipe que ha estado haciéndoles brujería con ayuda de su amigo brujo, así que Felipe tiene que irse del pueblo. Gonzalo, mientras tanto, sigue obsesionado con María y la busca, trata de abusar de ella, pero Julián se da cuenta y la defiende matando al explotador; sin embargo, Julián queda mal herido por un golpe que recibe del villano y antes de morir confiesa toda la verdad. Estalla la Revolución y María y Felipe se van al monte a vivir.

4. *El signo de la muerte* (1939)

Cantinflas es un guía de turistas del Museo Nacional que se dedica a inventar historias sobre las piezas que ahí se exhiben. El doctor Gallardo es un estudioso de las culturas prehispánicas y dicta conferencias sobre la vida y las costumbres precortesianas como el sacrificio humano y en especial sobre el códice Xitle, que, según la introducción de la cinta, versa sobre el regreso de Quetzalcóatl. En pleno siglo XX se representan los ritos sacrificiales de los aztecas, el asesinato de una mujer joven ocurre y su cadáver es encontrado en paseo de la reforma. Carlos (un joven periodista) acude a cubrir la nota y es encargado de la investigación. La tía de Lola (la novia del joven reportero) encuentra una nota en un periódico de un brujo que ofrece sus servicios y acude a consultarlo, el brujo no la recibe pero la joven que sale del lugar al día siguiente aparece muerta. Mati, la tía de Lola, le comunica a su sobrina lo ocurrido; y ésta se dirige a ver al brujo y también es secuestrada. Carlos trata de investigar el asunto y mientras tanto la hija del doctor Gallardo, que regresa de Europa, es secuestrada por uno de los sirvientes de su padre y se planea que sea sacrificada junto con la reportera a Quetzalcóatl. El doctor, autor de los asesinatos, se da cuenta que es su hija y se enfrenta con su sirviente quien lo mata, en ese momento llegan el protagonista acompañado de Medel, Cantinflas y una serie de policías que derrotan a los indios y al sirviente.

5. *La noche de los mayas* (1939)

La trama se desarrolla en una comunidad “aislada de la civilización”, dicho pueblo está conformado por mayas, que según la advertencia inicial, huyeron del dominio de los hombres blancos en el siglo XIX. La película gira alrededor de un triángulo amoroso entre una mujer maya y dos hombres, uno de ellos es un “hombre blanco”.

Lol es la prometida de Uz y pronto se casará con él, pues le fue entregada desde niña, ambos personajes son los príncipes de la aldea. Cierta día aparece Miguel, un chiclero que está en búsqueda del árbol del que obtiene dicha materia prima y se encuentra con Lol y Uz cuando se dirigían a preguntarle sobre su destino a “la piedra”, que es una figura prehispánica de Chichen Itzá.

Los hombres blancos deciden hacer tratos comerciales con la comunidad, que en un principio desconfiaba de ellos. Miguel se enamora de Lol y Zev, una bruja enamorada de Uz, planea y realiza hechizos que terminan entregando a Lol a manos del blanco y a Uz a sus manos.

Sin embargo, el pecado hace que llegue la desgracia al pueblo y comienza una terrible sequía, Zev culpa a Lol de sus encuentros con el hombre blanco, y ésta tiene que pagar sus culpas ante los Dioses para que vuelva a llover. Primero debe ser azotada, pero Uz lo impide y dice que mejor lo azoten a él, en ese momento ella confiesa todo. Los sacerdotes invocan a la lluvia, que sigue sin caer, dan un plazo de cinco días para que vuelva a llover y si no cae la lluvia Lol deberá morir.

Lol y su padre hacen un viaje por las ruinas prehispánicas pidiendo de templo en templo la lluvia. Después de cinco días de buscar a Lol, Uz y Miguel se encuentran, este último es asesinado por el indio maya con la escopeta que le regaló. Al llevar al blanco ante los ojos de Lol, ésta decide suicidarse en el cenote. Al instante en que ella entra en el agua la lluvia comienza a caer nuevamente. El padre de Lol y su prometido se lamentan de su condición de mayas y de la larga noche en que viven.

6. *María Candelaria* (1943)

Dolores del Río interpreta a María Candelaria, una indígena de Xochimilco, que por ser hija de una prostituta es despreciada por la gente de su pueblo. Ella no está sola, Lorenzo Rafael, que es interpretado por Pedro Armendáriz, es su novio y decide enfrentarse a su pueblo por el amor de la india. La historia es narrada por un pintor que recuerda la tragedia, ya que él fue el culpable de la desgracia por haber retratado a María Candelaria. Ella tiene una deuda con el cacique de Xochimilco, quien al pretenderla, la presiona para que le pague. María Candelaria y Lorenzo Rafael no tienen dinero, sólo las flores y las verduras de sus chinampas, que desde luego el cacique no acepta. Es importante aclarar que la historia se desarrolla en 1909, curiosamente antes de la Revolución, lo que justifica, según la trama, la existencia de este tipo de caciques que explotan a los indios.

El cacique les pide en pago una marrana, en la que María Candelaria tiene puestas todas sus expectativas de prosperidad. El villano les niega la medicina contra el dengue que el Estado le ha dado para vacunar a los indios. Así, poco a poco se van trazando las líneas de la tragedia, pues, como es de esperar, a María Candelaria la pica un mosquito y cae enferma. Lorenzo Rafael tiene que entrar a la tienda del cacique a robar la medicina, de paso roba un vestido para su boda. El pintor había conocido tiempo atrás a los dos indígenas en el mercado, pero al acercarse a María Candelaria Lorenzo Rafael se mostró desconfiado y salieron huyendo. En el momento en que María Candelaria enferma el pintor, casualmente, la va a buscar a su casa, se percata de su enfermedad y le manda un médico para que la cure. El médico llega después de que Lorenzo Rafael ha cometido el delito y al tiempo que la huesera del pueblo llega a la choza de la india, ambos pelean por curarla, el vencedor de la pugna es el médico.

María Candelaria se recupera y va a la iglesia, con el vestido robado, para casarse con Lorenzo Rafael; ahí los encuentran el cacique y unos gendarmes que se llevan al indio. El pintor y el cura abogan por Lorenzo Rafael y pagan la fianza; sin embargo, el juez se encuentra de vacaciones, así que tiene que quedarse diez días más en la cárcel. Mientras tanto el pintor y el cura sugieren a María Candelaria que se deje retratar, ella accede. El pintor plasma su rostro y quiere que ella pose desnuda, la india no acepta y sale corriendo, otra india presta su cuerpo para que lo retraten y así termina el cuadro. Por casualidad una de sus vecinas ve el cuadro y le avisa al pueblo, que decide lincharla; la apedrean a las puertas de la cárcel donde se encontraba Lorenzo Rafael.

7. *Cristóbal Colón* (1943)

La cinta inicia advirtiéndonos que es un homenaje a la raza. Lo que nos muestra es la historia más contada sobre Cristóbal Colón; pobre, rechazado, burlado, pero con una conciencia de que el proyecto que llevaba en la mente cambiaría la historia. La película retrata los días de pobreza del almirante, todas las que tuvo que pasar para conseguir el financiamiento de las reyes de España, que siempre creyeron en él y en su gran empresa predestinada al descubrimiento del Nuevo Mundo y a la conversión de sus paganos habitantes, a quienes, de antemano, sabía que encontraría. También plasma la problemática del personaje después del descubrimiento y los últimos días de su vida.

Lo más interesante del filme es la visión hispanófila que nos muestra. “La raza”, para los realizadores, es en su mayoría hispana por todo el tiempo que le dedican a la parte española del proceso de descubrimiento de América, y en su menor parte indígena ya que los indios ocupan un lugar mínimo en el filme, tan sólo dos escenas. La primera cuando se los encuentra por primera vez y la segunda cuando los llevan ante el rey. Es curioso que el subtítulo del filme sea la grandeza de América, ya que el continente se representa mínimamente y lleno de clichés.

8. *La perla* (1945)

Quino y su mujer son dos pescadores que habitan en una costa imaginaria de la que nunca se explicita la región. El mar se encuentra picado y por ello no pueden salir a pescar, mientras se hallan en su choza un alacrán pica a su hijo, lo llevan de urgencia con un médico alemán que no quiere atenderlos. Regresan a su comunidad y una curandera salva al infante. El mar se comienza a componer y deciden ir en busca de perlas, toda la comunidad se dedica esa labor. Cuando Quino se encuentra sumergido su cuchillo se le resbala y va a dar a las profundidades, al recogerlo alcanza a ver una perla de gran tamaño, sin embargo, se le comienza a acabar el aire y tiene que regresar a la superficie. Se sumerge nuevamente y logra coger la enorme perla, al regresar a la superficie enloquece y su mujer presiente que las cosas no marcharán bien.

Quino y su mujer ponen todas sus expectativas en la perla, creen que será su salvación y que los hará libres, se ilusionan con la idea de que su hijo irá a la escuela y será grande, por el simple hecho de que poseen la perla. No obstante, comienzan a ser blanco de las envidias y de los aduladores y mucha gente pretende quitarles su perla. El hermano del médico alemán comienza a fraguar un plan para despojarlos de su perla. Primero envía a unos embaucadores que embriagan a Quino, diciéndose sus amigos, para luego intentar quitarle la perla, pero fracasan. Después engaña a Quino diciéndole que la perla no vale nada, pero no le cree. Finalmente decide usar la fuerza. Los indígenas deciden huir de su poblado y el alemán comienza a perseguirlos. La historia terminará en tragedia. Después de una larga y penosa persecución llega un momento en el que no hay marcha atrás, Quino decide enfrentarse al blanco que está armado, sin embargo, éste alcanza a ver su mujer e hijo, disparando y matando al pequeño. Quino acaba con el asesinato de su hijo. Devastados regresan a su pueblo para, finalmente, arrojar la perla al mar.

9. *Río Escondido* (1947)

Al inicio de la cinta hay una advertencia, la cual indica que la película no tiene el fin de plasmar un momento determinado de la historia de México, tan solo desea mostrar el “drama de un pueblo”. Se presentan los grabados de Leopoldo Méndez que muestran escenas claves de la película.

En la versión censurada de la cinta hay una escena situada en Palacio Nacional, en la que aparece Rosaura Salazar frente al edificio, ve la campana de la Independencia y al momento se escucha una voz femenina que le comienza a hablar. Posteriormente el palacio le comienza a explicar los murales de Diego Rivera, y de paso le da unas lecciones de historia patria, en tono solemne y abrumador.

Por andar viendo los murales de Palacio Nacional Rosaura llega tarde a su cita con el presidente. Rosaura entra a la oficina, el presidente se encuentra de espaldas y le comienza a hablar, la cámara no lo enfoca de frente, pero claramente se ve la silueta de Miguel Alemán, quien le dice que está decidido a resolver los problemas de México y por ello ha convocado a todos los mexicanos sin diferencia de ideas, le dice que México necesita salir del analfabetismo y resolver sus carencias.

Todas las secuencias que acabo de hacer mención, fueron censuradas, la cinta reglamentaria no las contiene e inicia en el momento en que entran unos médicos y Rosaura sufre un desmayo, es levantada por dos hombres un joven y otro viejo, el mayor la reconoce y le dice que ella no puede estar allí, porque sufre un problema cardíaco, ella se molesta y le dice que nadie la detendrá.

Rosaura aborda un tren que la deja en medio de la nada. El sol es fuertísimo y ella cae desmayada, nuevamente, aparece el hombre joven (Fernando Fernández) que conoció en Palacio Nacional y la ayuda. Llegan por fin a Río Escondido y su primera experiencia es un enfrentamiento con el cacique.

Rosaura caminando por una de las calles del pueblo oye unos llantos y entra a la casa de donde provienen, encuentra a unos niños a lado de una mujer tirada en un petate, tiene viruela y en los brazos a un bebé. Rosaura pregunta por el médico del pueblo, los niños le dicen que no hay. Manda por el doctor Felipe, al acercarse Rosaura la mujer le entrega al niño y cae muerta. En ese momento llega Regino nuevamente con sus secuaces y le pregunta a Rosaura por qué no se ha marchado, el doctor le dice que hay un brote de viruela en el pueblo y que se tiene que tomar medidas sanitarias. Rosaura, Felipe y los tres infantes se van a la iglesia, allí se encuentran cuando nuevamente aparecen los hombres de Regino, buscan a Felipe, pues su patrón tiene viruelas. Regino y el médico pactan, Felipe lo curará a cambio de que se detenga la epidemia en el pueblo, que mande a todos a tomar la vacuna y que reabra la escuela.

Regino se enamora de Rosaura o por lo menos la desea y hace hasta lo imposible por seducirla, pero ella no se deja. En Río Escondido comienza a escasear el agua, el único que la tiene en exceso es el cacique, pues posee el único pozo del pueblo. Regino comienza a fraguar un plan para conquistar a Rosaura, aparenta haber cambiado y hasta practica los preceptos católicos, le pide al cura que la convenza de que se case con él, el sacerdote se niega y es golpeado por el cacique. En el pueblo los indios desesperados por la sequía sacan al cristo en procesión. El cura le pide a Rosaura que se vaya, pues corre peligro, en ese momento Goyo (el niño que recogió) va a robar el agua del aljibe del villano y es asesinado.

Regino decide violar a Rosaura entra en su casa y sólo se escuchan sus gritos precedidos de unos balazos. Regino es asesinado por la maestra, quien de la impresión cae en el lecho mortal. Antes de su muerte pide que cuiden del bebé que recogió, pues “ese niño picado de viruelas, según la maestra, es México”.

10. *Maclovía* (1948)

La historia de *Maclovía* se desarrolla en Janitzio, en el lago de Pátzcuaro por los años de 1914; según la introducción los habitantes de esta región son de una “raza pura”, la tarasca. El preámbulo del filme nos muestra el gran paisaje lacustre y a los indios en procesos productivos, las redes y el lago son el mejor escenario del planteamiento de la trama. José María es un pescador pobre que está enamorado de *Maclovía*, la hija del principal del pueblo de Janitzio y jefe de los indios. El padre de *Maclovía* se niega a ese compromiso, por considerar que su hija merece más; por ello, desprecia a José María y le prohíbe siquiera ver a la muchacha. Los habitantes de Janitzio viven de vender pescado en Pátzcuaro. Cierta día en el que van a vender el pescado, un militar que desprecia a los indios, se obsesiona con *Maclovía* y la comienza a hostigar, José María la defiende y los llevan a la comisaría a todos; ahí el juez pronuncia un discurso en donde reivindica la figura de Hidalgo y asegura que todos somos indios y que no se tiene que discriminar.

Los amantes siguen alejados, Chema decide ir con el maestro del pueblo para que le ayude a escribir una carta para Maclovía, el maestro primero lo humilla y después lo convence de que entre a las clases. José María se vuelve de los más aplicados del grupo, el maestro se apiada de él y decide ayudarlo a escribir la carta para Maclovía. La mujer recibe el mensaje, pero ella también es analfabeta, así que acude con el maestro del pueblo, éste le hecha un discurso sobre Morelos, al grado de compararlo con José María, Maclovía llora de la emoción. Mientras tanto un grupo de militares llega a Janitzio al mando del hombre que había acosado a Maclovía en Pátzcuaro. El jefe de los indios se opone diciendo que los de Janitzio tiene sus propias leyes y que no necesitan del ejército, no obstante el teniente Ocampo, que es el que va a dejar al destacamento en Janitzio, argumenta a Macario que México es una sola casa, un solo país. El maestro intercede por José María ante el padre de Maclovía para que acceda a que contraigan nupcias, el dirigente acepta (entre otras cosas, por que el acoso del sargento Genovevo hacia Maclovía se vuelve más peligroso), la única condición que pone es que José María se compre una canoa, al pescador no le alcanza y tiene que sacarla a crédito.

Una noche en la que pasean los enamorados la envidia no se deja esperar, tanto del sargento Genovevo, como de una mujer que desea a José María, Sara. Genovevo se lanza sobre los enamorados, le da unos tiros a la canoa del indio y comienza a asediar a Maclovía, José María la defiende y le clava un puñal en el brazo. Genovevo lo inculpa y, como es la máxima autoridad federal en el pueblo, lo sentencia con muchos años de prisión. Sara, la enamorada de José María, decide entregarse al militar, él la desprecia diciéndole que a la que desea es a Maclovía. Obligada por la situación, la protagonista decide cumplir la voluntad del villano, que le promete soltar al indio. Uno de los cabos suelta a José María quien logra impedir que Genovevo se fugue con la india; sin embargo, Sara ha azuzado al pueblo para apedrear a Maclovía, guiada por la antigua ley que impide el matrimonio de indias tarascas con extranjeros, apunto esta el pueblo de matar a Maclovía, cuando la fuerza militar interviene y detiene la aniquilación. Así, los protagonistas logran huir de Janitzio y todo termina en final feliz.

11. *Lola Casanova* (1948)

1860-1904. La historia inicia en la vejez de Lola Casanova, que recuerda lo ocurrido hace años. Está vestida de seri y habla con un niño en esa lengua. Recuerda su vida en Sonora, en un pueblo de blancos, su padre pierde su fortuna por un naufragio, así que ella, obligada por las circunstancias, se tiene que comprometer con un hombre al que no ama, Néstor Ariza. Ella se da cuenta que todas las atrocidades que los de su "raza" cometen contra la "raza" seri. En una ocasión, después de arrasarse un pueblo, le llevan a un niño seri como regalo, cual animal exótico. De ese enfrentamiento los seris tienen que migrar, del desierto se van a la playa, jurando vengarse de los yoris (blancos). Lola Casanova habla del niño como si fuera un animal, y se expresa de los indios como personas "fáciles de civilizar". Ella se tiene que dirigir a Hermosillo para casarse, en el camino una banda los asalta, matando a todos, sólo ella sobrevive.

El jefe de la tribu seri, Coyote Iguana, se enamora de Lola Casanova, y hace todo para conseguir su amor. Ella tiene la oportunidad de escapar, pero decide quedarse, se gana a la comunidad curando a un niño con sus conocimientos de medicina occidental. Comienza a aceptar los cortejos de Coyote Iguana. Decide quedarse en la tribu para hacer una familia, asumiendo que los indios no son unos salvajes, y si matan "sólo lo hacen en defensa propia". Al casarse con Coyote emprende la tarea de cambiar las costumbres guerreras de la tribu, convence a su marido y a otros hombres que dejen la guerra con los blancos y que traten con ellos de igual a igual para comerciar. Logra conseguir telas y ropa occidental para que se vistan civilizadamente y se vuelvan amigos de los blancos. Los incorpora con su amor y cariño a la patria grande. No todos los seris están de acuerdo, los que se oponen hacen una emboscada a los que van al pueblo, matando a Coyote Iguana. Al final de la película se muestra como Lola Casanova logró integrar a los indios a la patria grande.

12. *Tierra muerta* (1949)

La cinta inicia mostrando varios indios en procesos productivos, posteriormente viene a nosotros las imágenes de José de Jesús arando una tierra árida y seca. Llega a molestarlo el Renegado, Gregorio, un mestizo que desea a la novia del indio, que quiere despojarlo de sus tierras y que, además, desea saber el secreto de la manufactura de unas artesanías que realiza el abuelo del protagonista. Toda la historia gira en torno a esos tres aspectos. La maldad de Gregorio hace que los dueños de las tierras de los indios decidan venderlas al villano. Gregorio los hostiga y pasa sobre la ley para conseguir que se vayan. Los indios no tiene maneras legales para comprobar su tiempo de estancia en la tierra, y sus únicos medios para comprobarlo son mediante aspectos naturales, como la colocación de una piedra en determinado lugar, etc. Cuando los están desalojando, para defenderse el abuelo de José de Jesús mata a uno de los dueños de la tierra y el nieto decide inculparse para que no se lleven a su abuelo. Encarcelan al indio y como Gregorio desea a María manda a sus secuaces a que la violen en venganza por sus desprecios; así mismo incendia las viviendas de los indios, donde muere mucha gente, entre las que se encontraba la madre de Gregorio, de la que siempre renegó.

José de Jesús se escapa de la cárcel para vengarse de Gregorio, éste pone a todos en su contra para que lo apedreen. María, la novia del indio, lo trata de defender pero nadie le hace caso, desesperada corre a la iglesia y le ruega a Cristo. En ese momento, el volcán Parícutín comienza a hacer erupción y todos son castigados. José de Jesús se queda a amarrado simbolizando una crucifixión mientras el pueblo es destruido. Gregorio muere después de asesinar a sus secuaces, que se niegan a ayudarlo a sacar su dinero acumulado. Al tiempo, el licenciado que no logró asistir a los indios ve a José de Jesús y exclama “¡La humanidad sigue aún crucificando a Cristo!”. Al terminar la catástrofe José de Jesús regresa a su pueblo y lo ve quemado, sabe de la tragedia de María, sin embargo, está seguro que como la tierra ella también revivirá.

13. *La mujer que yo perdí* (1949)

Por defender a su amada Pedro Montaña es acusado del homicidio del hijo del procurador. Tiene que huir por que todos le dan la espalda, en especial su padrino; un peón le recomienda que se vayan a la sierra, con su familia. Al llegar al pueblo en el que se refugiará es testigo de las atrocidades del procurador contra los indios, como la historia se desarrolla antes de la revolución las autoridades son muy corruptas y abusivas. Otros indios son llevados a Valle Nacional por no querer delatar a los fugitivos. Pedro se da cuenta de las injusticias a las que están sometidos los indios y decide volverse un bandido social, comienza a robarles a su padrino y a otros ricos del pueblo para darle a los indios, que según el protagonista son “sus indios”. Macedonio, el peón que lo llevó al monte es asesinado y su hija María se pone muy triste. Ella se comienza a enamorar de Pedro, pero él ama a Laura su novia. María varias veces lo salva de los federales, Pedro le canta y también comienza a enamorarse, pero no olvida a Laura. Pedro sigue robándole a su padrino, pero una noche un criado se le adelanta y mata al padrino para robarle. Nuevamente es inculcado por el crimen y se ofrece una recompensa a quien lo entregue. Hay otro indio que esta enamorado de María quien delata el paradero de Pedro.

La madrina de Pedro le confiesa a Laura que su padrino le robó dinero al padre de éste. Los federales comienzan a rondar la casa de María. Pedro hace traer a Laura y se da cuenta de que no lo seguirá ya que no está dispuesta a tolerar el monte y hace que la regresen al pueblo. Mientras tanto llegan los federales y comienza el tiroteo, María se da cuenta de que le van a disparar a Pedro y se mente a recibir el balazo. Derrotan a los federales, Pedro nota que María está herida, al ir a buscar auxilio María muere en el camino.

14. *Raíces* (1953)

Las primeras imágenes de la película son de la Ciudad de México, de sus obras arquitectónicas, como Bellas Artes, Ciudad Universitaria, así como las imágenes de niños jugando. Posteriormente aparece el Popocatepetl, paisajes mexicanos, cascadas y el campo; seguidas de nopales, pirámides y paisajes de piedras. El discurso introductorio nos habla de la raza abnegada, estoica, de su dignidad y de nuestras raíces para referirse a los grupos indígenas del país.

El primer corto se llama “Las vacas”, se desarrolla en el valle del Mezquital y trata de un matrimonio otomí que se enfrenta a las inclemencias de una sequía que les priva de la cosecha. Son padres de una niña lactante y tienen que salir a conseguir alimento. Llegan a una rancharía donde encuentran a un primo, éste les dice que las cosas están muy mal, que no ha conseguido trabajo. Se dirigen a la tienda del lugar, donde se pelean con el tendero, que es un explotador. Este hombre posee una vaca y vende muy cara su leche, no quiere pagarles lo justo por unos textiles y trata de abaratarles su guajolote, se salen del lugar enojados.

Caminado por la carretera, se detiene un automóvil con una pareja de ricos abordo. Se dan cuenta que la mujer está amamantando y la quieren contratar como nodriza, ella acepta, pero pide que sea sólo de media leche, ellos no la dejan y le ofrecen una gran cantidad que acepta a costa de dejar a su hija sin su leche. Al final, convence a su marido diciéndole que sí el tendero tiene su vaca, ella será la vaca de él.

“Nuestra Señora” es la historia de una antropóloga gringa que decide trabajar su tesis con los indios Tzotziles en Chiapas. Llega con un doctor de una clínica del INI quien le brinda hospedaje y le ayuda a acercarse a los indios. Ella presencia un episodio que la impacta: un hombre va a buscar al doctor porque su esposa no pudo parir. Se dirigen al lugar, una curandera atiende a la mujer, que al ver al doctor se niega a compartir a la enferma, al fin la corren del lugar y todo sale bien. Al terminar el parto el padre se apresura a esparcir ceniza alrededor de la casa para saber cual será el animal protector del niño, como el doctor y la antropóloga andan en bicicleta, las llantas quedan marcadas en la ceniza. A los pocos días el padre del niño va a buscarlos por que quiere que sean sus padrinos y les dice que el niño se llamará Juan Bicicleta, por las marcas aparecidas en la ceniza. La antropóloga se horroriza. Posteriormente hace unas pruebas con los indios para ver si logran apreciar el arte, les muestra una gran cantidad de obras, ellos le dicen que no les gustan sus pinturas, pero le roban la imagen de la Gioconda. Más adelante presencia el carnaval chamula y la forma en que los indígenas hacen penitencia, también se asombra. Finalmente le expone sus resultados al doctor y le dice que considera que los indios son atrasados, por todas las cosas que presencié.

Regresa a su país y un año más tarde vuelve al pueblo, los indígenas le rehuyen, ella no entiende, la comienzan a asediar y se va a refugiar a la iglesia. Ahí encuentra al cura que le explica que los indios tomaron la imagen de la Gioconda para venerarla como la virgen y creen que, ahora que volvió, se la llevará. Ella descubre que su tesis está equivocada y el cura le hace comprender que sí los indios están tarazados es por culpa de los occidentales.

“El tuerto” es la historia de un niño maya que es despreciado por ser tuerto. La madre desesperada hace lo imposible por que su hijo recupere la vista, reza, promete a los santos y lo lleva con un curandero, pero todo es en vano, los niños lo siguen molestando. Desesperada la madre decide llevarlo al santuario de los Santos Reyes en la peregrinación de Tizimín. Rezan y prometen, la madre le asegura al niño que dejará de ser tuerto. En efecto se hace el milagro cuando un cuete lo deja completamente ciego.

“La potranca” es la historia de una indígena totonaca asediada por un arqueólogo extranjero que estudia las ruinas del Tajín. Tras largas persecuciones y la acérrima defensa de la adolescente por no ser víctima del hombre, que ya no piensa ni en su trabajo por la obsesión, decide buscar al padre de la muchacha para pedirle que se la venda, él no acepta. Eric, el arqueólogo, le dice que cualquiera desearía “mejorar su raza” con un hombre blanco. Teódulo, el padre, le pide entonces a su mujer por el doble que le ofreció el arqueólogo, asegurándole que en el “mejoramiento de la raza” no importa si es por parte del hombre o de la mujer. El arqueólogo se asusta y decide irse del lugar con su mujer.

ÍNDICE

Introducción	5
I. El cine mexicano y su representación indígena	11
Cine y nacionalismo	11
Los orígenes de la representación cinematográfica sobre los indígenas	18
Los indios cinematográficos de la década de los treinta	24
<i>La serie y el cine indigenista</i>	25
Los cuarenta, la variedad de representaciones homogéneas	41
La visión de crisis	52
II. Construcciones visuales sobre los indios	56
El pasado sobre los indios. Rostros, piedras, ídolos	57
Los mil rostros del indio. Cosmopolitismo estético y realismo mexicano	65
María Candelaria y <i>los rostros que se confrontan</i>	65
<i>Los rostros de Raíces</i>	68
La naturaleza como entorno y condición	70
Representaciones de la cultura	76
La celebración	80
Sacrificio, penitencia y barbarie	82
Sometimiento y revolución	88
La representación del <i>otro</i> frente al indio	89
<i>Las dos caras del otro</i>	89
<i>La civilización</i>	90
<i>La violación</i>	91
III. El indio imaginario. La representación monolítica e institucionalizada	94
Bibliografía	100
Filmografía	104
Apéndice 1: Sinopsis de algunas cintas	108