



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**“El indígena: una figura que se desvanece
en el cine mexicano”**

**Bajo la opción de seminario taller extracurricular:
interdiscursividad, cine, literatura, historia**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciado en Comunicación**

PRESENTA

Noé Sotelo Herrera

Asesor: José Miguel Góngora Izquierdo

Abril, 2006



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.

Sé que debería hacerlo. Sé que debería poner sus nombres en esta página. Sé que debería decirles a mis padres y hermanos cuánto les agradezco su apoyo. Sé que debería decirle a Laura cuánto la amo por su infinita comprensión hacia este monstruo en el que me estoy convirtiendo.

Sé que debería darle las gracias a mis amigos y hermanos; a Iván por su forma extraña de quererme; a Juan por toda la música-vida que creamos juntos; a Mario por escucharme; a Miguel, simplemente por ser Miguel; a Rocío por su infinita alegría; a Sandra, Diana, Gaby, Fer, Pech, Livier, Citlali, y, por supuesto, a Ale.

Sé que debería darle las gracias a mi escuela por permitirme conocer a personas maravillosas como mis maestros, e ideas raras sobre este mundo y hasta por dejarme emborrachar en sus jardines.

Sé que debería agradecerle a Primera Fila por darme una oportunidad, agradecerle a todos los que trabajan ahí por su infinita paciencia.

Sé que debería darle las gracias a todos los hogares que me recibieron y me alimentaron el estómago y el alma cuando los tenía vacíos. A Dora y a Sonia. A Pedro y mis amigos de Xalpa.

Sin embargo, me niego a hacerlo. Me niego a dedicarles estas páginas y me da un terrible dolor en el estómago. Se me salen las lágrimas y como dijera Cortázar: tengo botas, chamarra y sombrero, pero el agua de la lluvia se me filtra hasta el alma.

Perdón, pero no puedo. No puedo poner sus nombres en este trabajo que debe estar en la imprenta en una hora y que me está provocando ira, frustración, enojo, enfado, estrés... y felicidad.

Perdón por no tener el tiempo suficiente para hacer algo digno de ustedes, algo que merezca tener sus nombres.

Son tiempos difíciles.... ustedes lo saben... tengo mucho sueño.

Fairon el demente.

INTRODUCCIÓN	4
PRIMERA PARTE	
<i>MACARIO, EL HAMBRE ETERNA DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS</i>	
1. Contexto del sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964)	
a) Política, economía y sociedad	8
b) Cultura	16
c) Industria cinematográfica	19
2. Análisis cinematográfico de <i>Macario</i>	
a) Condiciones de lectura (contexto de interpretación)	25
b) Inicio	28
c) Narración	31
d) Final	37
e) Escena	38
f) Ideología	42
g) Conclusión del análisis	44
SEGUNDA PARTE	
<i>RITO TERMINAL: DOS MUNDOS QUE SE ENCIMAN</i>	
1. Contexto del sexenio de Ernesto Zedillo (1994-2000)	
a) Política, economía y sociedad	46
b) Cultura	50
c) Industria cinematográfica	52
2. Análisis cinematográfico de <i>Rito Terminal</i>	
a) Condiciones de lectura (contexto de interpretación)	56
b) Inicio	58
c) Narración	60
d) Final	65
e) Escena	66
f) Ideología	68
g) Conclusión del análisis	69
CONSIDERACIONES FINALES	71
BIBLIOGRAFÍA	73

Introducción

Cuando el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) se levantó en armas el 1 de enero de 1994, muchos críticos de cine, actores y directores recordaron que en nuestro país existe, paralelamente al México moderno, un mundo que en los últimos años había sido poco explotado por el séptimo arte: el de los indígenas.

El crítico de cine Rafael Aviña, el intelectual Carlos Monsiváis y el escritor Carlos Fuentes, manifestaron en diferentes notas de prensa su interés porque el cine nacional retomara sus viejas glorias, cuando el indígena era la materia prima de sus historias.

Entonces, si la mesa parecía puesta, ¿por qué el llamado Nuevo Cine Mexicano no recuperó esta temática? "Porque a la sociedad actual le aburren los marginados"¹, escribió Monsiváis en su artículo *Las etnias y el cine*.

Pese a los once millones de indígenas que persisten en serlo, y no obstante el innegable componente indígena en la mayoría de la población, las diferentes etnias que habitan el territorio nacional se encuentran abandonadas, tanto por el gobierno como por el arte. Así lo demuestran la pobreza y la marginación en que viven los indígenas y su nula participación en la vida política.

"Si consideramos que cerca del 10 por ciento de la población mexicana pertenece a diversas razas indígenas, y que más de la mitad son mestizos, no podrá menos que asombrarnos lo parcamente que el cine mexicano ha tratado el tema de los indígenas".²

Además, "cuando se ha tratado de explorar en el cine temas del 'México profundo' ha existido siempre una extraña tensión entre realidad y embeleso. Como norma general, se ha retratado el México rural e indígena de manera idílica, convertido en un paraíso de suavidades salvajes"³.

"Las cintas indigenistas, o que incluyen en su argumento personajes indígenas, a parte de las deficiencias estrictamente artísticas, incurren globalmente en los errores más comunes de la ideología de la clase media y de la retórica oficial en turno. Fomentan una idea del indio como ser *sui generis*, sin analizar verdaderamente las causas de su

¹ Mosivais, Carlos. "Las etnias y el cine", *Reforma*, Año VII, 22 de noviembre de 2000.

² Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano: en la época de oro y después*. México, Grijalbo, 1993, p. 193.

³ Aviña, Rafael, "El cine fantástico a la mexicana", *Reforma*, Año VIII, 3 de marzo de 2001.

marginalismo social, de su atraso, de su incultura, de su arraigo a tradiciones atávicas y de la explotación que habitualmente sufre"⁴.

Desde los inicios del cine, en la inmediata época posrevolucionaria, el indigenismo fue considerado como el tema patriótico por excelencia. Desde 1912 se hicieron películas como *Tiempos mayas*, donde se rinde culto a las civilizaciones prehispánicas.

Posteriormente se descubren las posibilidades poéticas de los indígenas en cintas como *Tabaré* (1918), basada en la obra homónima en verso del poeta uruguayo Juan Zorrilla de San Martín.

Pero no es sino hasta el sexenio del Presidente Lázaro Cárdenas cuando la imagen del indígena florece en el cine mexicano, debido a un proyecto de nación que el mandatario tuvo y en donde destacaba el nacionalismo.

Lázaro Cárdenas reivindica la herencia indígena y (sin mucho éxito) combate la discriminación, y patrocina filmes que abordan el destino trágico de los indios, a decir de Carlos Monsiváis.

Es entonces cuando se filma *Janitzio* (1934) de Carlos Novarro, la cual descubre de una vez por todas el mundo indigenista, según señala el crítico de cine Jorge Ayala Blanco en su libro *La aventura del cine mexicano: en la época de oro y después*.

Queda de esta forma sentado el precedente para que en el futuro vengan directores como Emilio "El Indio" Fernández, uno de los realizadores que mejor supo explotar la imagen del indígena y del campesino en películas como *Maclovía* y *María Candelaria*, ésta última considerada el primer éxito mexicano de talla internacional, gracias a la fotografía de Gabriel Figueroa, a la dirección de Fernández y a las actuaciones de Pedro Armendáriz y Dolores del Río.

Según Ayala Blanco, estas películas se dirigían más a la fotogenia que al momento histórico-social. De esta manera, el cine mexicano conformó el arquetipo prácticamente insuperable del indígena, el cual bloqueó otra vía de acceso al tema: se imponen internacionalmente los espesos bigotes caídos de Pedro Armendáriz y las delicadas trenzas de Dolores del Río.

"En adelante los indígenas de Fernández serán los mansos corderos propicios para ser sacrificados por los blancos en su culto a la Maldad. Necesitarán quinina

⁴ Ayala Blanco, Jorge, op.cit., p. 193.

como María Candelaria, solicitarán asistencia médica (*La perla* 1945), o implorarán con procesiones profano-cristianas agua del cielo (*Río escondido*, 1947); todo lo cual les será negado. Los amantes volverán a ser apedreados por la grey enardecida (*Maclovio*) o renunciarán sabiamente a la perla codiciada. Los rasgo indígenas seguirán conservando el misterio inescrutable y el estoicismo que han acrecentado por siglos."⁵.

Desde luego, existieron otros caminos como el que exploró *Raíces* de Benito Alazraki, quien toma cinco cuentos del libro *El diosero*, de Francisco Rojas González, y señala el racismo que orilla a las comunidades indígenas al abandono.

Sin embargo, estas propuestas son las menos y, contrariamente, surgen otras que reafirman el arquetipo del indígena y que continúan hablando de sus problemas de una forma superficial como *Maclovio* de Ismael Rodríguez.

Durante la primera mitad del siglo pasado, el cine mexicano mostró a un indígena que dista mucho de la imagen real de este sector de la sociedad, entonces, la pregunta es: ¿por qué este cine tuvo tanto éxito?

En primer lugar, porque en general nunca existió una profundidad que demostrara algunos de los problemas verdaderos de los indígenas y, en segundo, porque durante esta época el cine siempre contó con el apoyo del gobierno, quien deseaba fomentar el nacionalismo, según explica Monsiváis en su artículo.

A partir de la década de los cincuenta, el indígena comienza a ser desplazado de las pantallas cinematográficas y sólo se recurre a él en unas cuantas excepciones, ¿a qué se debe esto? ¿La imagen que se presenta en las escasas películas sobre indígenas sigue siendo la misma de antaño? ¿Responde la imagen del indígena en el cine a intereses gubernamentales? ¿Corresponde esta imagen con la realidad social del indígena?

Estas son sólo algunas preguntas que motivaron el presente trabajo, para contestarlas, se analizan dos películas: *Macario* (1959), de Roberto Gavaldón y *Rito terminal* (1959), dirigida por Óscar Urrutia.

Las películas fueron escogidas por el éxito que tuvieron, tanto a nivel taquilla como en la crítica, y por el contexto social en que se filmaron. Precisamente, este trabajo se centra en contextualizar el momento en que se grabaron dichas cintas y posteriormente en

⁵ Ibidem, p. 196.

el análisis de la misma, es decir, se realiza una doble lectura: la primera de ellas al exterior de los textos y la segunda a su interior.

Para el análisis cinematográfico se escogió la guía que elaboró Lauro Zavala. De la propuesta del teórico se eligieron solamente algunos puntos que permitirán al trabajo conocer cómo es la imagen del indígena que se presenta, entre los cuales se encuentra las Condiciones de Lectura, el Inicio, la Escena, la Narración, Ideología, el Final y las Conclusiones.

Zavala señala que su Guía de Análisis es sólo un mapa de aquello que está en juego en el proceso de ver cine y que es aplicable a cualquier película. Así, del apartado que corresponde a las Condiciones de lectura, se tomarán puntos como el título, los antecedentes impresos, el prestigio del director, actores y actrices, entre otros.

Del Inicio, se analizará desde la presentación de créditos hasta la relación que éste tiene con el final. Otro de los elementos que forman parte de este trabajo es la Escena, de aquí se analizarán los espacios en los que ocurre la historia y su relación simbólica con la película, así como las características de los personajes.

La Narración es otro ingrediente que nos permitirá conocer la forma en que está armada la película. Se estudiarán básicamente los tres actos en los que, según Zavala, se divide una cinta.

Por la naturaleza de este reporte, también es necesario reflexionar en torno a la Ideología, a la visión del mundo que nos presentan los directores. Por último, el estudio de cada película concluye con el análisis del Final de los filmes, lo que nos permite realizar una serie de consideraciones finales que se harán en lo que Zavala propone como Conclusión del Análisis.

De esta forma, el trabajo pretende explorar en la temática del cine indigenista, saber si sigue siendo la misma y, si es así, a qué se debe.

PRIMERA PARTE

MACARIO, EL HAMBRE ETERNA DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS

1. Contexto del sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964)

a) Política, economía y sociedad

Las estridencias del rock and roll suenan en las fiestas y discotecas más prestigiadas. En contraparte, el sabor de la música tropical se mezcla con los lamentos de las rancheras en los barrios más pobres.

Las grandes ciudades de México reciben a miles de huéspedes del campo, quienes buscan una mejor calidad de vida. Los cinturones de miseria que hoy conocemos son dibujados por la mano de la necesidad en las orillas de la Capital.

Por la flamante Zona Rosa se pasean los intelectuales más prestigiados del país, quienes asisten al cine con entusiasmo para ver la nueva cinta del francés Jean-Luc Godard, y en el Paseo de la Reforma circulan unos taxis verdes conocidos como los "cocodrilos", los cuales, y a falta de un transporte público eficiente, llevan a los pocos trabajadores capitalinos cuyo sueldo les permita darse ese lujo.

Corre el año de 1958 y para muchos renacen las esperanzas de que ahora sí la Revolución les haga justicia, mientras que para otros tantos es momento de ser cautelosos, de planear estratégicamente cada uno de sus movimientos: son tiempos de sucesión presidencial.

De Adolfo a Adolfo con mucho cariño y respeto. En diciembre de ese año, Ruiz Cortines heredó la banda presidencial a quien fuera su secretario de Gobernación, al mexiquense López Mateos.

Además del nombre, los antiguos mandatarios compartían una serie de ideas y problemas. Entre las primeras, se encontraba la forma de gobernar, basándose en lo que se conoce como el modelo de desarrollo estabilizador. Mientras que en los segundos, están los conflictos con la clase trabajadora y con el campo, entre muchos otros.

Lejos de lo que pudiera pensarse, y a diferencia de muchos sexenios emanados de la Revolución, Ruiz Cortines "en realidad no trató de manejar a López Mateos. Él solito pensaba que se debía continuar la política del "desarrollo económico dentro de la

estabilidad monetaria"⁶ y así lo hizo saber al inicio de su mandato a través de su secretario de Hacienda, Antonio Ortiz Mena, un hombre que tuvo un peso muy importante durante este sexenio, incluso mayor al que llegó a tener Raúl Salinas Lozano, secretario de Economía y padre de Carlos Salinas de Gortari.

Otros nombres importantes en el gabinete de López Mateos fueron los del secretario del Trabajo, Gustavo Díaz Ordaz, futuro presidente y responsable de la matanza de estudiantes en el 68; y Donato Mirando Fonseca, titular de la recién creada Secretaría de la Presidencia.

A partir de este último órgano de gobierno, López Mateos bajó el gasto público, al menos durante el primer año de mandato, el nuevo presidente aplicó una política de austeridad. Lo malo fue que la iniciativa privada hizo exactamente lo mismo y entonces el país se sumergió en una parálisis económica, misma que se repite constantemente cuando inician los sexenios en México.

El fantasma de la devaluación y de la inflación rondaba por Los Pinos, sin embargo, López Mateos tuvo un aliado que desde principios de la Segunda Guerra Mundial levantaba a los presidentes en turno: el modelo económico de desarrollo estabilizador, el cual rindió frutos desde 1940 hasta 1973.

El objetivo central de este modelo "era evitar nuevas devaluaciones deteniendo el alza acelerada de salarios y precios. Durante el gobierno de Ruiz Cortines esa estrategia detuvo la espiral inflacionaria que distorsionaba la estructura de las exportaciones y producía malestar entre los asalariados provocando huelgas, choques más o menos violentos con el gobierno y debilitamiento del control del sindicalismo oficial, sin el cual el tipo de industrialización inducido por el Estado habría sido políticamente inmanejable."⁷

Se trataba de industrializar al país por la vía de la sustitución de importaciones, es decir, evitar en la medida de lo posible comprar productos en el extranjero y aumentar los aranceles de los que se adquieran, esto desplazó "duramente el centro de gravedad

⁶ Agustín, José. *Tragicomedia mexicana I La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 1991, p. 171.

⁷ Aguilar Camín, Héctor y Meyer, Lorenzo. *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, Cal y Arena, 1998, p. 199-200.

tradicional de la sociedad mexicana, del campo a la ciudad", según narran los historiadores Aguilar Camín y Lorenzo Meyer.

Durante la etapa del desarrollo estabilizador, el Estado se dedicó a crear y mantener la infraestructura de la economía. La idea era que se mantuviera alejado lo más posible de los procesos de producción directos para el mercado y que participara sólo en aquellos donde la iniciativa privada no mostrara interés. Así surgió lo que se llamó "economía mixta", una especie de estira y afloja entre el Estado-empresario y la burguesía nacional.

A decir de los escritores de *A la sombra de la Revolución Mexicana*, a partir de 1940, la inversión pública fue en promedio sólo una tercera parte del total y las dos restantes del sector privado.

"Económicamente, el pacto funcionó al extremo de que observadores y analistas hablaron durante un tiempo, sin rubor, del 'milagro mexicano'. Entre 1940 y 1960, la producción anual aumentó en 3.2 veces y entre 1960 y 1978, 2.7 veces; registraron esos años un crecimiento anual promedio de 6%".⁸

Además, durante los primeros dos años de gobierno de López Mateos, todo indicaba que uno de los principales y ancestrales problemas de México encontraba una salida, el de la concentración de la riqueza en unas cuantas manos.

A lo largo de la historia, México se ha caracterizado por ser una sociedad deforme: "nuestro cuerpo social es un cuerpo desproporcionado y contrahecho; del tórax hacia arriba es un gigante, del tórax hacia abajo es un niño", según explican Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, citando al analista Andrés Molina Enríquez.

Este cuerpo pareció adquirir una anatomía más armónica al inicio del lopezmateísmo, pues la clase media se duplicó en relación con las décadas anteriores. Todo esto llevó a que muchos analistas internacionales pusieran como ejemplo a México donde, según ellos, la justicia social comenzaba a abrirse camino.

Sin embargo, "el milagro mexicano" y la justa distribución de la riqueza resultó ser sólo un espejismo. De entrada, el gobierno de López Mateos "aparecía en medio de severos problemas; aún continuaban alterados los ánimos a causa de las protestas populares y la rebeldía belicosa de Demetrio Vallejo. Además, a mucha gente no le

⁸ Ibidem. p. 193.

alcanzaba con lo que ganaba y con gusto se sumaba a las manifestaciones de trabajadores que pedían aumentos de salario o verdadera autonomía sindical"⁹.

El norte del país era un hervidero, grupos de campesinos, considerados por Aguilar Camín y Meyer como extremistas, invadían las tierras y realizaban movilizaciones en contra del gobierno.

Dichas movilizaciones tuvieron lugar en Sinaloa, Sonora, La Laguna, Nayarit, Colima y Baja California. Frente a esta problemática, López Mateos utilizó una estrategia de doble filo: por un lado, contuvo las invasiones con la fuerza pública, es decir, con la violencia, pero por el otro, manejó un discurso conciliador con los campesinos al anunciar expropiación y reparto de tierras.

"Adolfo López Mateos consideró que la paz social en el campo pedía a gritos una reactivación aún mayor de la reforma agraria implementada por el cardenismo; en los dos primeros años de su gobierno se repartieron 3.2 millones de hectáreas, y un gran total de 16 millones en el curso de su sexenio"¹⁰.

Sin embargo, José Agustín señala que esta repartición no fue vista con buenos ojos por los agricultores privados y por los empresarios en general. Además, según el escritor, las tierras que se repartieron eran de mala calidad, lo que ocasionó que este nuevo impulso a la reforma agraria no sacara de la pobreza a los campesinos.

De esta forma, el gobierno sufría un nuevo revés: la iniciativa privada continuaba inconforme y los sectores populares del campo, también.

Con el triunfo de la Revolución Cubana, encabezada por Fidel Castro, Ernesto "Che" Guevara y Camilo Cienfuegos, las protestas populares mexicanas recibieron un nuevo impulso. Fue entonces cuando la rebeldía del líder ferrocarrilero, Demetrio Vallejo tomó mayor fuerza.

Entre otras cosas, Vallejo -quien ganó las elecciones sindicales de los ferrocarrileros en el sexenio pasado- propuso un plan para reestructurar a la industria ferrocarrilera. La idea era integrar un nuevo consejo administrativo que tuviera conocimientos sobre el tema y alzar las tarifas de los servicios, este último punto afectaba

⁹ Agustín, José, *op. cit.* p. 171.

¹⁰ Aguilar, Camín y Meyer, Lorenzo, *op. cit.*, p. 219

los intereses tanto de los inversionistas nacionales como extranjeros. Además, también pidió un aumento en el salario de los trabajadores.

"El sindicato decidió llamar a huelga en febrero de 1959. El conflicto se había convertido para entonces en un verdadero problema nacional. Los ferrocarrileros, seguidos por maestros y petroleros eran la cresta de la ola, y ponían en aprietos la marcha normal de la economía, pero sobre todo de la política"¹¹.

Todo indicaba que la situación rebasaba al gobierno mexicano, quien aceptó incrementar el salario de los trabajadores en un 16.6 por ciento, calmando así, un poco los ánimos rebeldes.

Pero resultó que dicho aumento no incluyó a todos los empleados del ramo y nuevamente el sindicato se fue a huelga para negociar los salarios de los empleados de Ferrocarril Mexicano y Pacífico.

La nueva huelga fue declarada inexistente y colmó la paciencia del gobierno, entonces sucedió lo inesperado: la represión.

De inmediato, policía y ejército entraron en acción, miles de trabajadores ferrocarrileros fueron arrestados y su huelga rota con lujo de violencia. Una vez que los principales líderes se encontraron en prisión, se procedió a enjuiciarlos y a designar una nueva directiva. Así, de golpe, se restableció el control oficial sobre el gremio ferrocarrilero, a decir de los escritores de *A la sombra de la Revolución Mexicana*.

Para José Agustín, el movimiento ferrocarrilero constituyó un factor decisivo para el México moderno, ya que marcó la línea represiva que privaría durante la década de los sesentas, además, contribuyó al contexto social que a la postre terminaría en el movimiento estudiantil de 1968.

"También fue una señal de alarma. Durante 18 años el crecimiento económico fue a expensas del pueblo, que, naturalmente, tuvo que revelarse tarde o temprano"¹².

Ya con el panorama social controlado, López Mateos encaminó sus esfuerzos a la economía mexicana, la cual no se encontraba en su mejor momento. Para levantarla, el presidente olvidó su política de austeridad de los primeros años y decidió invertir en diferentes sectores abandonados por la iniciativa privada.

¹¹ *Ibidem*, p. 221.

¹² Agustín, José, *op. cit.*, p 179.

Como una de sus estrategias principales, el presidente modificó la Secretaría de Hacienda, encabezada por Ortiz Mena, dividiéndola en las subsecretarías de Ingresos, Egresos y Créditos, lo que le permitió mayor libertad en el momento de tomar decisiones.

Sin embargo, la iniciativa privada nuevamente no se mostró muy entusiasmada y siguió guardando su dinero o enviándolo a otros países como Estados Unidos y Europa; los empresarios deseaban que el gobierno les diera más pruebas de que podrían hacer libremente lo que creyeran conveniente para sus intereses.

López Mateos quedó acorralado y no tuvo otra alternativa mas que solicitar créditos en el extranjero, los cuales le permitieron mantener estable el costo de la vida e invertir en industrias como la petroquímica, la siderúrgica y la eléctrica.

No es un secreto que el presidente fue un fanático de los automóviles, incluso, se dice que de vez en cuando se le escapaba a sus guaruras para jugar a los arrancones. Quizá por esto impulsó un ambicioso plan, cuyo principal objetivo era transformar a México de un país ensamblador de carros a un verdadero fabricante.

Por esos años llegaron al país marcas de automóviles de todo el mundo y también se inauguró el Anillo Periférico, bautizado curiosamente con el nombre de Adolfo López Mateos.

Esta construcción habla de la urbanización que sufrió México durante este sexenio. En 1960 se realizó un censo que arrojó cifras alarmantes.

"Por primera vez en la historia de México la mayor parte de la población vivía en ciudades. El campo (tan vapuleado por los gobiernos de Ávila Camacho, Alemán, Ruiz Cortines y el de López Mateos, aunque éste pretendía dar otra imagen) cada vez era más abandonado por los campesinos que preferían irse de braceros a Estados Unidos o a malvivir en las grandes ciudades"¹³.

Así, la Ciudad de México comenzó a crecer exponencialmente, según Agustín, la cifra de habitantes ascendía a los tres millones de personas.

"Hoy qué me toca, viajes o viejas", fue un famoso chiste que el pueblo mexicano inventó frente a la política exterior de López Mateos (también conocido como *López paseos*) y por su afición a las mujeres.

¹³ *Ibidem*, p. 183.

Y es que el mexiquense viajó como ningún otro presidente lo había hecho, según dijo, su idea era promover el nombre de México en todo el mundo. Promoción que el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros se encargó de echar abajo, lo que le costó pasar algunos años encerrado en la crujía I del Palacio de Lecumberri.

El encarcelamiento del muralista fue otro ejemplo de la política represiva del gobernante, quien se echó encima a la comunidad intelectual de México y del mundo.

Para contrarrestar las críticas y mantener tranquilos a los trabajadores, López Mateos creó el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado (ISSSTE), además, nacionalizó sin problemas la industria eléctrica e impulsó el desarrollo de viviendas, conocidas como multifamiliares.

A pesar de todos los esfuerzos del presidente en turno, la iniciativa privada siguió mostrándose cautelosa y no fue hasta que el gobierno reprimió una marcha izquierdista en favor de Cuba, cuando los empresarios dieron el visto bueno a López Mateos, quien con este suceso demostró que su gobierno no coqueteaba con el socialismo, ni tenía intenciones de regresar al cardenismo.

Así, los capitales golondrinos se estacionaron en México y ya para 1962 aumentó el Producto Interno Bruto y para 1963 se volvía a consolidar el famoso modelo de desarrollo estabilizador: la moneda no sufrió devaluaciones y los precios no llegaron a la inflación, según datos de José Agustín.

No obstante, todo indicaba que el gobierno de López Mateos regresaba al punto donde comenzó: en el campo los problemas continuaban después del reparto agrario y hubo una nueva invasión de tierra, esta vez, en Morelos y Estados vecinos. La invasión fue dirigida por Rubén Jaramillo.

"En 1962 Jaramillo dirigió la invasión de los predios michoacanos Michapa y El Guarín, pero los soldados desalojaron a los invasores y el gobierno decidió cobrar cuentas a Jaramillo, quien ya había sido guerrillero"¹⁴.

Jaramillo, quien era conocido como una persona que se preocupaba por las causas campesinas, fue, primero secuestrado con su esposa e hijos, y después, acribillado junto a su familia.

¹⁴ *Ibidem*, p.196.

En tanto, Guerrero fue otro foco rojo. Frente a la explotación de los campesinos, Genaro Vázquez Rojas formó el Comité Cívico Guerrerense, quien organizó una huelga, se negó a pagar impuestos y tenía la firme intención de tirar al gobernador Raúl Caballero Aburto.

"El ejército abrió fuego contra los 'cívicos' y hubo 18 muertos, decenas de heridos y numerosos presos. Fue la matanza de Chilpancingo. Ante esto, el CCG exigió la renuncia del gobernador, lo cual fue satisfecho por López Mateos"¹⁵.

Pero las cosas no terminaron ahí, el CCG participó activamente en las elecciones gubernamentales de 1962, no se les reconoció ningún triunfo y volvieron a movilizarse, y el gobierno volvió a reprimirlos. En esta ocasión el saldo fue de 7 muertos, 23 heridos y 280 presos.

De esta forma, el gobierno de López Mateos se acercó a su fin con los mismos problemas de su inicio, -los cuales le causaban una migraña terrible al presidente y marcaban los indicios de una enfermedad que terminaría matándolo en 1969-.

"Se cuenta que López Mateos mandó a llamar al secretario de Gobernación y después de los saludos de rigor, le dijo: "Compañero, a usted le toca chingarse. Usted será el candidato del PRI a la presidencia".¹⁶

¹⁵ *Idem*, p.196.

¹⁶ *Ibidem*, p. 201.

b) Cultura

Reflejo de las políticas gubernamentales de López Mateos, espejo de una sociedad que se abría al mundo, pero que al mismo tiempo olvidaba sus raíces, la cultura mexicana, al igual que el dinero, se encontraba en las manos de unos cuantos intelectuales, según José Agustín.

A finales de la década de los cincuenta, existían en México dos grupos que se criticaban mutuamente. Por una lado, estaban los escritores Octavio Paz, Fernando Benítez, Carlos Fuentes, el poeta y filósofo Ramón Xirau, quienes representaban a la alta cultura, a la vanguardia.

Por otra parte, los entonces jóvenes -y no por ello de menor calidad- José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Juan García Ponce y Elena Poniatowska, entre otros, formaban lo que se conocía como el sector popular de la cultura mexicana, a decir de Agustín.

El primer grupo, como ya se ha dicho, representaba a la vanguardia y muy pronto ganó adeptos como el investigador de cine Emilio García Riera, el director de teatro Juan José Gurrola y el pintor Carlos Cuevas, entonces célebre por sus críticas hacia los muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, y porque montó una exposición con tan sólo 15 años de edad.

El grupo controlaba a la Revista de la Universidad y a la Revista Mexicana de la Literatura. Tenía contacto con escritores exiliados como Augusto Monterroso, quien por esos años publicó su libro *Obras completas (y otros cuentos)*, en donde se encuentra el famoso y breve texto de *El dinosaurio* y con Gabriel García Márquez.

A medida de que transcurría el sexenio de López Mateos, este grupo se comenzó a conocer como "La mafia", un mote que no les molestaba en absoluto, pues ellos eran los que determinaban qué era bueno y qué era malo, en cuanto a cultura se refiere.

"La mafia" soslayaba las problemáticas sociales de México, por el contrario, a ellos les interesaba lo que sucedía en el mundo, las nuevas corrientes. Su modelo a seguir era el célebre y cosmopolita escritor Alfonso Reyes, quien muere precisamente en 1959, cuando el sexenio de López Mateos iniciaba.

"En realidad, la mafia de los 60s mostró hasta qué punto había llegado el país mismo en su desligamiento de las raíces populares y en la consiguiente admiración acrítica a lo nuevo que venía del extranjero. Siempre estaban dispuestos para bailar las coreografías puestas por otros, desde los juegos del in/out, camp y trivia (provenientes de Nueva York) o los dictados teóricos de apreciación artística (que llegaban de Europa). Al igual que la flamante clase media, los jefes del sistema y los magnates de la economía, la mafia no quería mezclarse con la "cultura de la pobreza", de la que hablaba Oscar Lewis"¹⁷.

A contracorriente de este grupo se encontraban escritores como José Revueltas, hombre crítico y con ideas socialistas, las cuales demostró en su libro *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*, en el que destroza la posición de los partidos comunistas mexicanos que, según el creador de *El apando*, no estuvieron a la altura del movimiento ferrocarrilero.

Al igual que Revueltas, escritores como Vicente Leñero y Jaime Sabines fueron ninguneados por "La mafia". Sus ideas políticas, sociales o simplemente intimistas, no cabían en la entonces flamante Zona Rosa, punto de encuentro de los "mafiosos".

Durante este sexenio nació la Editorial Era y el premio Biblioteca Breve obtuvo gran prestigio en América Latina, el cual galardonó al peruano Mario Vargas Llosa por su obra *La Ciudad y los perros*.

Posteriormente en este mismo sello se publicaron obras como *Rayuela*, del argentino Julio Cortázar y *Cien años de soledad*, escrita por Gabriel García Márquez. Pero el certamen perdió el aval de "la mafia" cuando sorpresivamente decidió galardonar a la novela de Leñero, titulada *Los albañiles*.

El trabajo de estos escritores, aunado con el de otros como Jorge Luis Borges, hicieron que se comenzara a hablar del boom latinoamericano, que no era otra cosa más que el justo reconocimiento de los europeos y estadounidenses a la literatura latina.

En México las "grandes obras" fueron publicadas por el Fondo de Cultura Económica y Carlos Fuentes se constituyó como la estrella de la década de los sesentas con obras como *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*. También por estas fechas Juan José Arreola figuró como uno de los protagonistas de la literatura, además, se dice que siempre

¹⁷ *Ibidem*, p. 221

estuvo dispuesto a apoyar el trabajo de los jóvenes artistas mexicanos, al igual que José Agustín, quien inició una literatura de jóvenes, hecha por jóvenes.

En este sexenio también circuló el suplemento cultural *Siempre!* y algunos moneros como Rius iniciaban su carrera en diferentes publicaciones periódicas.

Como ya se dijo al inicio de este capítulo, el panorama musical era dominado por el rock and roll, pero en contraste, la Sonora Santanera comenzaba a sonar duro, también se escuchaba a Ray Coniff, único gringo no rocanrolero con éxito fulminante en México. Javier Solís suplió el hueco que dejó Pedro Infante después de su muerte, a decir de José Agustín.

El ambiente represivo de esta época llegó hasta este ámbito de la vida mexicana, pues según José Agustín, el rock and roll fue considerado como subversivo y para intentar menguar los efectos nocivos de esta música en las personas, se desintegraron los grupos rockeros y nacieron los solistas como César Costa y Enrique Guzmán, quienes en un futuro además de cantar, también le entraron a la actuación en distintas películas.

c) Industria cinematográfica

Para muchos teóricos de cine como Peter Burkner, es conveniente hablar de los realizadores cinematográficos como historiadores, porque una película es una empresa colectiva formada por actores, guionistas y realizadores, quienes a partir de la sucesión de imágenes nos hablan del contexto en el que se realizaron.

De esta forma, la industria cinematográfica de un país está íntimamente ligada con las cuestiones políticas, sociales, económicas y culturales del contexto en donde se originaron.

El cine mexicano durante el año de 1958, en el que Adolfo López Mateos llegó al poder, fue bueno en cuestiones cuantitativas, sin embargo, ya se comenzaban a vislumbrar algunos problemas cualitativos que más tarde estallarían.

Al igual que la economía, basada en el modelo de desarrollo estabilizador, la industria cinematográfica mexicana se encontraba aparentemente en buen estado, viva y con diversidad temática.

"En 1958 se hicieron más películas mexicanas de largometraje que en ningún año anterior"¹⁸. Según el investigador de origen español Emilio García Riera, la cifra de cintas nacionales ascendió a 135, registrando un incremento de 31 películas con respecto al año anterior.

En este año el género que dominó a las producciones fue el melodrama, aproximadamente con 30 películas, mientras que se hicieron unas veinte cintas cómicas; unas quince de comedias rancheras, algunos western, diez comedias mundanas entre otras.

Un ejemplo de la poca visión de los productores y funcionarios del cine mexicano fue la polémica que despertaron las cintas *La Cucaracha* de Ismael Rodríguez y *Nazarín*, dirigida por Luis Buñuel. La primera fue elegida como la representación oficial de México para competir en el festival internacional de Cannes, mientras que la segunda fue rechazada por las autoridades y calificada como un "churro".

¹⁸ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. Tomo VII. Época sonora*, México, Era 1975.

La película de Buñuel fue invitada por el presidente del comité organizador del festival y terminó ganando el premio internacional del jurado, mientras que *La cucaracha* fue ampliamente criticada durante su proyección en el certamen.

Además de demostrar el poco conocimiento cinematográfico de las autoridades mexicanas, este suceso demostró que el cine nacional se movía sin un rumbo fijo, y que los intereses extra artísticos crecían exponencialmente, mientras que la calidad de las películas bajaba drásticamente.

"La política trazada por los canales de financiamiento, en busca del negocio seguro, ha retrasado el desarrollo del cine mexicano"¹⁹, dijo el diputado y cineasta Roberto Gavaldón durante una conferencia, quien además aseguró que él era uno de los responsables de esta situación que comenzaba a tornarse alarmante.

Aunado a lo anterior, se comenzó a hacer evidente que en México no existía una escuela cinematográfica que formara nuevos talentos, y los pocos que surgían eran excluidos por los productores.

Como no existía una escuela, tampoco había guionistas de cine, y como no había guionistas de cine que realizaran buenas historias, las películas basaban su éxito taquillero en la presencia de las estrellas, sin embargo, las grandes estrellas comenzaban a escasear, Pedro Infante había muerto, por ejemplo.

Otro dato sintomático que habla del abandono que comenzaba a sufrir el cine mexicano, en otros tiempos primer fuente de ingresos para el país, fue que en este año se entregaron los últimos Arieles de la época, los cuales regresarían hasta 1972.

"Al comienzo de cada sexenio presidencial, la industria cinematográfica era declarada en crisis por quienes de ella vivían. Un viejo hábito inducía a cargar con todas las culpas de la situación al gobierno anterior y depositar todas las esperanzas en el nuevo, como si la industria no se sintiera responsable de su propio destino"²⁰.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibidem*, p.7

Sin embargo, para esas fechas, a López Mateos le preocupaba más resolver los problemas en el campo y con los ferrocarrileros, que impulsar la industria cinematográfica.

En un inicio, el gobierno no tuvo una amplia participación en la vida cinematográfica y prácticamente todo lo dejó en manos del licenciado Federico Heur, quien fue nombrado director del Banco Cinematográfico.

Al igual que la cultura y el dinero, durante este sexenio el cine estuvo en manos de unos cuantos, quienes decidían qué películas filmar, distribuir y exhibir.

Un grupo de productores se adueñó de la vida cinematográfica de México, quienes manipulaban a su antojo al Banco Cinematográfico, el cual tuvo como principal objetivo elevar la calidad del cine nacional a partir de créditos, situación que distó mucho de la realidad.

La misma indiferencia e incapacidad que mostró la iniciativa privada en la vida económica de México, se trasladó al cine: la iniciativa privada, paradójicamente, tenía muy poca iniciativa, pero era muy privada cuando se trataba de ganancias, según cuenta García Riera.

La situación fue como relata José de la Colina, citado por García Riera:

"El productor X quiere ganar algún dinero en ese excitante negocio que es el cine, pero para ello necesita hacer una mínima inversión, digamos un 20% de lo que costaría la película, según un inflado presupuesto elaborado previamente. El señor X va entonces al Banco Cinematográfico, presenta el proyecto de su película, dice tener el 20% del costo previsto y pide que se le adelante el 80% que falta. El Banco 'estudia' el proyecto de la película (es decir: calcula su valor taquillero sobre las posibles estrellas del reparto) y presta la cantidad solicitada. A continuación X firma una serie de contratos con artistas técnicos y obreros."²¹

El relato de De la Colina continúa diciendo que en realidad las películas se filmaron sólo con el 80% del presupuesto, cantidad aportada por el Banco y que en muchas ocasiones es menor porque el productor llega a acuerdos con los artistas, quienes le cobran menos por su trabajo.

²¹ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. Tomo VIII. Época sonora*, México, Era 1976, p.13.

El productor no arriesga nada de su capital y paga el crédito del banco con un porcentaje de las ventas en taquilla, y lo que es peor aún, en muchas ocasiones el dinero ganado no es invertido en la industria, es decir, el dinero del cine no regresa al cine.

En este punto es preciso aclarar que el Banco no otorgó los créditos directamente a los productores, sino a los exhibidores, que en todo caso fueron exactamente las mismas personas.

"El productor es también accionista de las distribuidoras, que son las que reciben directamente el crédito del Banco y las que otorgan directamente el crédito al productor y, por lo tanto, el productor actúa como juez y parte, al pasar y emitir votos sobre su propio crédito"²².

También es necesario decir que este grupo de productores tuvo, a su vez, a un grupo de directores de cabecera. Lo que impedía el surgimiento de nuevos realizadores.

Está por demás señalar que esta "mafia" también decidía qué temáticas se deberían tratar en las películas mexicanas, y como ya se ejemplificó sobre la miopía de este grupo con la polémica de *Nazarín* y *La cucaracha*, resulta fácil pensar en el rumbo que tomó el cine nacional.

"La gravísima crisis que redujo en ese tiempo la realización 'regular' de películas mexicanas a la mitad, con respecto a los años anteriores, trajo como consecuencia un muy notorio decaimiento de los géneros rancheros, o sea, del tipo de cine que dio a la industria nacional su presencia industrial, sus mercados exteriores y sus glorias comerciales".²³

Acorde con las ideas culturales del momento, las temáticas del cine mexicano olvidaron, precisamente, a lo mexicano. Comenzó a tener un mayor auge el género del western, una especie de adaptación a la mexicana del género estadounidense por excelencia.

También se aprovechó que el rock and roll estaba de moda y se comenzaron a hacer películas con cantantes de este género, cuyo principal interés era granjearse la atención de la clase media, que como ya se dijo, durante este sexenio creció de manera considerable.

²² García Riera, Emilo, *op. cit.*, p. 8.

²³ García Riera, Emilo, *op. cit.*, p. 7.

Otros que también aprovecharon la crisis del cine fueron los luchadores, quienes saltaron de la tercera cuerda a la pantalla grande y sustituyeron al género de horror que no dio grandes resultados en épocas pasadas.

Así, el cine mexicano buscaba torpemente un cosmopolitismo que a la postre le valió la pérdida de mercados como el venezolano y el chileno, además del cierre del mercado cubano a causa de la revolución.

Frente a este panorama, el gobierno mexicano respondió con un par de movimientos. Durante mucho tiempo se pensó que la industria cinematográfica sería nacionalizada, como en su momento ocurrió con la industria eléctrica, sin embargo, López Mateos únicamente se hizo cargo de la exhibición de cine al adquirir la cadena de teatros.

También, y de forma anterior a este último suceso, el gobierno intentó cambiar el rumbo de la industria. El presidente de la Comisión de la Cámara de Diputados, Emilio Sánchez Piedras, encomendó a los diputados Roberto Gavaldón, Antonio Castro Leal y Macrina Rabadán, la redacción de un anteproyecto de Ley Cinematográfica.

Este proyecto fue congelado por el gobierno y, a decir de Emilio García Riera, poco hubiera cambiado la situación del cine, pues dicho escrito coartaba la libertad de expresión de los realizadores, entre otros elementos negativos.

Además, el gobierno intentó impulsar al cine a través de la empresa CLASA, pero esta nueva empresa únicamente realizó dos películas, *Macario* y *Rosa blanca*, ambas de Roberto Gavaldón.

Por esas fechas, la mano represiva de López Mateos alcanzó al séptimo arte, pues la película de Julio Bracho, *A la sombra del caudillo*, sufrió una inexplicable censura y no se estrenó en el país. Lo mismo pasó con *Rosa blanca*, de Gavaldón.

Todo este ambiente hostil para el cine, ocasionó que surgiera una crítica especializada, la cual estuvo encabezada por el grupo llamado Nuevo Cine, en cuyas filas se encontraban especialistas, cineastas independientes y gente interesada en el tema.

También comenzaron a tener mayor auge los cineclubes de la ciudad, en los que se proyectaban cintas de diferentes partes del mundo y que difícilmente serían traídas por los distribuidores.

Otra de las cosas que se pueden rescatar de este periodo, son la creación del Centro de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, la primera escuela de cine en México, y la creación de la filmoteca.

Sin embargo, el sexenio de Adolfo López Mateos fue difícil para el cine mexicano, incluso, muchos analistas y críticos lo dieron por muerto, como se muestra en un artículo publicado en la revista *Siempre!* de Manuel Michel.

"La autopsia efectuada en el cadáver de lo que en vida se llamó Cine Mexicano, reveló un sistema de males que fueron apoderándose paulatinamente del difunto, al grado de que en los últimos años aparecía a los ojos de quienes lo vieron como un ejemplo acabado y perfecto de un zombie"²⁴.

El artículo continúa diciendo que durante la autopsia realizada al difunto se encontraron una serie de anomalías: por sus venas no circulaba sangre, un extraño fenómeno detuvo el proceso natural de renovación biológica y de reconstrucción celular, por ello, los tejidos del cine mexicano fueron muriéndose.

En tanto, los órganos vitales se encontraban sumamente dañados: el estómago tenía un tamaño tres veces superior al normal, como si sus funciones hubieran sido exageradas; el corazón y los pulmones estaban impregnados de tequila, mientras que los órganos de la visión y oído estaban totalmente atrofiados.

Debido a la situación de su oído, el cine mexicano se vio obligado a vivir en el aislamiento total, mientras que el deterioro de la vista únicamente le permitió lanzar algunas miradas vacías.

"La maravilla más inconcebible, lo nunca visto, es el cerebro. Vivo en apariencia, de forma perfecta en donde no faltaba ni una circunvolución, ni un lóbulo, ni una apófisis (a pesar de los muchos hubieran creído), al tocarlo pudimos constatar su fosilización perfecta"²⁵.

²⁴ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. Tomo IXI. Época sonora*, México, Era 1978, p. 9.

²⁵ *Ibidem*, p. 10.

2. Análisis Cinematográfico de *Macario*

a) Condiciones de lectura (contexto de interpretación)

Macario, del diputado y cineasta Roberto Gavaldón se filma en 1959, segundo año de gobierno del presidente Adolfo López Mateos. Durante este año se realizan en México 116 películas, de las cuales 26 pertenecen al género del western, 22 al melodrama, 17 a las películas de cómicos y 15 a la comedia ranchera, entre otras, según cifras de Emilio García Riera.

Como ya se mencionó en el apartado anterior, durante estas fechas el cine mexicano comienza a dar un giro en sus temáticas, producto de las ideas de modernidad y cosmopolitismo que permearon en la vida mexicana: los campesinos emigran a las grandes ciudades debido al estado precario en el que se encuentra el campo, situación que se ve reflejada en el cine, el cual se vuelve más urbano.

De esta forma, tanto el indígena y el campesino, en otras épocas figuras centrales del cine mexicano, son desplazados y olvidados, justo como también curiosamente sucede en la vida real, según se explicó en el apartado anterior.

Así, en medio de un ambiente donde todo apuntó hacia lo urbano, llama la atención que se filme una película donde los personajes principales son indígenas, más aún si se toma en cuenta que *Macario* es financiada por CLASA, empresa gubernamental, y que además, el director Roberto Gavaldón y el fotógrafo de la película, Gabriel Figueroa, tuvieron fuertes vínculos con el presidente Adolfo López Mateos.

El primero fue diputado y encargado de elaborar una ley cinematográfica, mientras que el segundo era familiar del presidente. Roberto Gavaldón es uno de los directores más constantes del cine mexicano: durante el sexenio de López Mateos realiza un total de 7 películas, cifra significativa si se toma en cuenta que durante esta época la elaboración de cintas era muy complicada.

Se trata de un autor que tuvo la capacidad de satisfacer las necesidades de las taquillas a través de sus películas, la mayoría de ellas melodramas. Y es que el cine mexicano es casi sinónimo de melodrama, y en buena medida, su desarrollo es paralelo al de ese género.

Sin embargo, cuando se habla de Roberto Gavaldón y melodrama, la clasificación confunde como explica Ariel Zúñiga en su libro *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón*.

"Gavaldón es creador de antihéroes, de antiheroínas, lo que se contrapone al sentido mismo del melodrama. El melodrama tiene una función mitificante, por lo que su significado descansa en la estructura y la articulación de la acción, no en correspondencias motivadas psicológicamente por experiencias individualizadas. Lo que revela o confirma la estructura narrativa del melodrama es, además de su gusto por el secreto, por el misterio, por el enigma, su paradójica sumisión a la fatalidad, justificada por la creencia de que nada sucede por casualidad".²⁶

Según Zúñiga, la mayoría de las cintas de Gavaldón presentan esta composición, no obstante, los finales del realizador suelen ser fatales, otro elemento que contradice las reglas del melodrama.

A decir del autor de *Vasos comunicantes...*, Gavaldón utiliza tres temas principales en sus películas: la muerte, como origen y motor de acciones y situaciones; la identidad, donde se examina al individuo; y la casa, espacio simbólico en el que suceden las acciones. Todos estos, factores que aparecen en *Macario*.

Para representar el papel principal de la película, Gavaldón eligió a un actor joven, que para aquel entonces, comenzaba a dar muestras de su calidad histriónica: Ignacio López Tarso, quien primero fue seminarista militar.

López Tarso estudió teatro en el Instituto Nacional de Bellas Artes y su debut cinematográfico se dio con la cinta de Chano Urueta, *La Desconocida*.

Macario representa el primer papel protagónico del actor, mismo que le abrió las puertas al estrellato, a pesar de que sus características físicas no corresponden con la imagen de un indígena, en general.

Gavaldón puso la fotografía de la película en manos de su compadre, Gabriel Figueroa, insigne fotógrafo que había trabajado en películas como *Allá en el rancho grande*, dirigida por Fernando de Fuentes y con la cual ganó varios premios.

²⁶ Zúñiga, Ariel. *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón*, México, 1990, El Equilibrista, p. 9.

Figuroa representa para el cine lo que Diego Rivera a la pintura. El fotógrafo era conocido por llevar al séptimo arte lo que se conoce como la escuela muralista mexicana de pintura.

Además de ser primo del presidente Adolfo López Mateos, Figuroa era conocido en el medio cinematográfico porque tomó clases con Greeg Toland, responsable cinematográfico de la película *El ciudadano Kane*, de Orson Welles, la cual es considerada como la mejor cinta de todos los tiempos.

De esta forma, Roberto Gavaldón tuvo la mesa puesta para contar una historia, que desde el título mismo nos anuncia de qué hablará: se trata de la vida de un indígena cuyo nombre es uno de los más representativos dentro de estas comunidades, un nombre que resulta paródico si se piensa en el atraso y en la marginación de estos pueblos, sus problemas y avatares: Macario significa felicidad.

La película de Roberto Gavaldón es la cinta mexicana que realmente ha estado más cerca de ganar el Oscar de la Academia, la puerta grande del cine. Se cuenta que la película no obtuvo dicho premio porque la comitiva mexicana no ofreció una cena que los organizadores de la Academia piden a las películas como protocolo a la premiación.

b) Inicio

Sobre una iglesia de estilo barroco se coloca un texto en pequeñas letras cursivas que abarcan la mayoría de la pantalla y en donde destaca la frase Día de Muertos, cuya función es ubicar al lector sobre el significado, origen y trascendencia de este día para los mexicanos.

Desde el prólogo quedan sentados dos de los tres elementos que determinarán la vida del personaje principal, Macario, y del desarrollo de la película: la religión y la muerte. La primera de ellas vista como institución y la segunda como destino inevitable del hombre.

Al prólogo le siguen la presentación de créditos -el primero es el de la productora CLASA-, todos ellos en letras blancas que contrastan con el fondo, en el cual se muestran imágenes de calaveras de todo tipo de materiales, mujeres vestidas de negro y personas caminando con veladoras. Todo remite a la muerte, la música de estilo fúnebre y tétrico, el repiqueteo de las campanas, que por cierto se hace más fuerte cuando aparece el nombre del director, Roberto Gavaldón, y las imágenes que aluden a la tradición de Día de Muertos.

Durante la presentación de créditos, también se ubica brevemente al espectador: nos encontramos en un pequeño pueblo de México, a contracorriente de las cintas de la época que en su mayoría se desarrollan en la Ciudad, en un pueblo que conserva tradiciones indígenas y en donde el comercio juega un papel fundamental, o por lo menos así se muestra en las calles atestadas de personas que venden o intercambian diferentes productos.

Sin embargo, en el inicio no sabemos en qué época se ubica la película, ni tampoco a qué género pertenece, qué historia nos contará; ¿se trata de un documental sobre el Día de Muertos o de una historia sobre la muerte?

Esta situación cambia con la primera secuencia que inicia con un hacha golpeando a un árbol enorme y frondoso. La escena transcurre en un bosque -espacio por antonomasia de las películas de horror- ahí se encuentra un leñador sudoroso, de tez blanca pero vestido con zarape, pantalón de manta y huaraches.

El árbol cae desde las alturas y el leñador termina la primera parte de su trabajo. El primer diálogo de la película se desarrolla en una choza humilde y habla sobre la

tradicción de Día de Muertos, específicamente, sobre las veladoras que se prenden para alumbrar el camino de los difuntos.

"Tú papá está vivo. Las ofrendas son para los difuntos", le dice la madre a la hija cuando esta última le pregunta si en la ofrenda también colocará una veladora para su padre.

Posteriormente se hace alusión a la pobreza de la familia, quien no tiene la suficiente solvencia económica para brindar un banquete a sus muertos "esto comemos y esto comen nuestros difuntos", explica tajantemente la madre a la niña.

El leñador regresa a su casa cargado de leña en la espalda. En el camino se encuentra a una mujer que le regala flores para su ofrenda, Hasta entonces sabemos que se trata de Macario, y que alrededor de este hombre girará la historia.

La mujer y la niña que platicaban en la casa resultan ser la esposa y la hija de Macario, respectivamente, quienes junto a cuatro niños hambrientos y deseosos de regalos salen a recibir al jefe de la familia. Macario da obsequios a los niños y las flores a su esposa; se trata de un hombre bueno y responsable. Posteriormente viene la hora de la comida. Macario reza antes de comer y dice resignado: "esto es lo que tenemos hoy para comer".

La comida, integrada por frijoles y tortillas, no es suficiente para cinco niños hambrientos, quienes compiten por ella: el que termine primero le tocará doble ración.

Frente a la escasez de alimentos para sus hijos, Macario deja la parte que le corresponde, se aleja tristemente de la mesa, no tiene de otra más que resignarse al hambre. De esta forma queda determinado en la primera secuencia de la película el tercer factor que determinará la vida de Macario y el desarrollo de la historia: el hambre.

La religión, la muerte y el hambre, serán los elementos que determinen el destino del personaje principal, el cual se manifiesta alusivamente desde el inicio de la película con el ambiente lúgubre, cuando la pequeña hija de Macario le pregunta cándidamente a su madre si también le prenderá una veladora a su padre y cuando la mujer del protagonista dice "esto comemos y esto comen nuestros difuntos".

¿Qué pasaría si Macario se negara a comer lo que a juicio de su esposa le corresponde? ¿Qué sucedería si Macario se niega a aceptarlo y decide violar estas reglas? ¿Qué ocurriría si Macario decidiera comer hasta saciar el hambre de toda su vida? Sin duda, se indigestaría.

c) Narración

Acto I

Macario tiene una estructura lineal. El orden de los acontecimientos es lógico y cronológico, excepto por un sueño que nos anuncia de forma metafórica el destino del personaje principal.

Es día de muertos, Macario, su mujer y sus hijos van al pueblo. Los niños se divierten en este lugar viendo las calaveritas de dulce o saboreándose los alimentos de las ofrendas de los ricos "todo eso se van a comer los muertos y si me muero puedo venir aquí", dice uno de los hijos de Macario, frase que representa de forma irónica la condición social de la familia de Macario: en vida nunca podrán disfrutar de un banquete de ese tipo.

Macario y su esposa (quien por cierto no tiene nombre), realizan sus actividades, él vende leña y ella cobra por lavar ropa ajena. El hecho de que la mujer trabaje acentúa, aún más, la pobreza de la familia.

Cuando el indígena platica con un empleado que realiza velas, queda obsesionado con la idea de la muerte: Macario no tenía pensado comprar velas para sus muertos y el señor le dice que debería tener más consideración con los difuntos "ya que pasamos más tiempo muertos que vivos".

Además le asegura que cuando nacemos todos ya tenemos nuestra muerte escondida en el hígado o en el estómago o que se encuentra sentada en algún lugar acechando. Las palabras del empleado impactan a Macario, quien queda obsesionado con la muerte.

Después, Macario vende leña en la panadería y es en este sitio donde tiene por primera vez contacto con el objeto de una obsesión que marcará su destino: un jugoso pavo que Don Ramiro ofrecerá de banquete para sus muertos.

De esta forma, Macario se duerme con dos ideas en la mente: saciar el hambre de toda su vida y la preocupación por la muerte.

Prolepsis del destino de Macario, síntesis de sus deseos y de sus preocupaciones, así es el sueño que el indígena tiene, el cual marca el inicio de la fantasía en la película y rompe con el drama de corte social.

Mientras su familia duerme, el personaje principal tiene un sueño raro: él es el encargado de mover los hilos de unas marionetas esqueléticas, las cuales festejen el día de muertos. Macario es quien conduce el destino de estos juguetes, se le ve contento, alegre y hasta cierto punto perverso, pero todo cambia cuando las marionetas aristocráticas están a punto de terminar con la comida.

Macario les exige que no terminen con el banquete, pero todo es inútil, las marionetas se salieron de su control y ahora son autónomas, o mejor dicho, el indígena dejó de tener poder sobre ellas.

El personaje principal despierta sudoroso, confundido, exaltado y su mujer le pregunta "qué pasó", lo tranquiliza y vuelve a dormir.

Esta escena cumple la función en la película de anunciar el destino del personaje principal: él se encargará de mover los hilos del destino de las personas, pero, ¿podrá algún día terminar con el hambre que siente?

Al siguiente día, Macario toma una decisión alocada, caprichosa, pero a la vez justa y necesaria: no volverá a comer hasta que pueda disfrutar de un pavo él solito.

"Hambre, no he tenido otra cosa en toda mi vida... nos pasamos la vida muriéndonos de hambre y ya no quiero morir de hambre poco a poco", le dice Macario a su esposa, en tono firme y serio, después se va al campo, sin probar alimento alguno.

Preocupado por su esposo, la mujer de Macario va al pueblo a cobrar el dinero de unas enaguas que lavó. Su patrona se niega a pagarle, en un gesto prepotente y altanero, así que la mujer decide robarle un guajolote.

Los hijos de Macario realizan un juego infantil que evoca a la muerte, mientras su mujer busca la forma de esconder el pavo de los niños y animales de carroña. Pasa un día más y el indígena no ha comido.

Macario se prepara para un día más de trabajo cuando su mujer le da el guajolote y le dice que se lo vaya a comer solo al bosque. El protagonista acepta emocionado y se va.

Cuando el indígena se prepara para comer el guajolote, aparece el diablo hambriento e intenta seducirlo para que le convide. Macario se niega y huye a otro lugar, en donde aparece Dios y también le pide que le invite del animal.

Macario se rehúsa nuevamente hasta que aparece la Muerte y se comen juntos el guajolote. A manera de gratitud, la Muerte le obsequia a Macario su amistad, pero además le regala un agua curativa capaz de aliviar a los moribundos, siempre y cuando la muerte no tenga una razón de peso para terminar con la vida del enfermo "hay un orden mayor": cuando la Muerte aparezca a los pies del enfermo, éste se curara, pero si aparece a la cabecera morirá irremediabilmente.

Hasta este momento han pasado 30 minutos de la película y se cumple el primer acto de la misma. La cinta *Macario* presenta los señalamientos marcados por Lauro Zavala como sigue:

- 1) Mundo ordinario: antes de la aparición del Diablo, se muestra el mundo común y corriente de Macario, el cual se encuentra marcado por la pobreza, la marginación y el hambre. Cuando este ente sobrenatural aparece, la película da un giro hacia lo fantástico, lo mágico. La falta de Macario es querer comer algo que socialmente no le corresponde y peor aún, no querer convidarle a nadie, ni siquiera a sus hijos.
- 2) Llamado a la aventura (tentación y reconocimiento): la tentación primigenia de Macario es un guajolote, el cual se quiere comer el sólo. Esta tentación da origen a la aventura del protagonista, quien pasa de ser un campesino a un curandero.
- 3) Lo formidable del reto: el primer reto de Macario fue comerse un pavo el solito, situación que no logra por la presencia de la Muerte. Ahora, su aventura será curar a los moribundos.
- 4) Encuentro con mentor: en este caso, el mentor de Macario es la Muerte, es ella quien le enseña a curar a los moribundos.
- 5) Cruzamiento del umbral: desde que Macario acepta el regalo de la Muerte, su vida ya no es la misma, ha dejado de ser una simple persona, ahora tiene poderes sobre la vida y la muerte.

Acto II

Macario regresa a su casa con la incertidumbre de saber si fue real o no lo que le sucedió. La Muerte le dijo que muy pronto tendría una oportunidad de probar el poder que le brindó y así es: su hijo está a punto de morir porque cayó en un pozo, los vecinos dicen que el accidente pareció ser provocado por alguien que guiaba al niño hacia el hoyo.

El indígena no duda en poner a prueba la palabra de su mentor y le salva la vida a su hijo, quien al reaccionar lo primero que dice es "comida".

A partir de este momento la cinta da otro giro: dejó de ser la película que retrataba las carencias de un indígena para relatar las aventuras de un curandero.

La primera persona que *Macario* cura es a la esposa de Don Ramiro, un hombre avaricioso que ve en el curandero a una fuente inagotable de dinero y comienza a hacer negocio con las nuevas habilidades de *Macario*. El personaje principal comienza a tener problemas con el doctor del pueblo, un ser envidioso cuya opinión es que *Macario* representa un obstáculo para el avance de la ciencia.

La fama del curandero crece desmedidamente, *Macario* cura lo mismo a pobres que ricos, pero además cobra según las capacidades económicas de los enfermos y cuando la Muerte decide llevarse a los enfermos, el indígena no recibe peso alguno.

Roberto Gavaldón utiliza al corrido como estrategia para contar las aventuras de *Macario*, quien se ha convertido en una persona importante, con riquezas y opulencia: dejó su antigua choza en el bosque, ahora viste de un blanco impecable y tiene comida en abundancia.

Sin embargo, algo está mal: el doctor comienza a envidiarlo, el agua curadora se acaba y la familia del indígena no está conforme con su nueva calidad de vida.

Todo se vuelve a complicar y una noche de tormenta presagia el destino fatal de *Macario*. Un día llegan al pueblo unos hombres vestidos de negro, quienes son ayudados por el doctor: se trata de los emisarios de la Santa Inquisición, para ellos no hay vuelta de hoja, el indígena es un hechicero, un ente maligno guiado por el diablo para determinar la vida o la muerte de las personas.

Mientras la Santa Inquisición planea detener al indígena, este sigue con su labor de aliviar a los enfermos: "nunca antes la iglesia había tenido tantas limosnas", le dice el

padre a los emisarios de la inquisición, sin embargo, éstos siguen firmes y detienen a Macario, catean su casa y destruyen el agua milagrosa.

Macario es llevado a juicio y asegura que el poder de curar a los enfermos lo aprendió en el bosque con la ayuda de la santísima Virgen, pero para los de la inquisición sólo existen dos salidas: se trata de un charlatán o de un ente maligno y diabólico.

Es entonces cuando el personaje principal enfrenta una prueba más: la Santa Inquisición organiza un ardid en contra de Macario, el protagonista debe decir de un grupo de personas cuales serán las que morirán, si falla lo acusarán de charlatán y le cortarán la lengua, si acierta, lo torturarán y posteriormente lo quemarán vivo en la hoguera.

La Muerte guía a Macario y le anuncia quiénes morirán, así, el indígena sale airoso de la prueba, pero sus verdugos afirman que se trata de un acto diabólico: Macario será quemado vivo.

La esposa del indígena lo visita en su celda, camina entre las mazmorras y escucha el sufrimiento de los condenados, se espanta y entrega la última dosis de agua a su esposo para que cure al hijo del Virrey: si Macario logra hacerlo será indultado.

Pero la Muerte sólo recibe órdenes y el hijo del Virrey morirá inevitablemente. Macario sufre y le pide al ser fantástico que no se lleve en recuerdo del guajolote que se comieron juntos, no obstante nada se puede hacer. Macario escapa de la Santa inquisición y huye al bosque.

En estos momentos la película se acerca al fin del segundo acto, las variables de las que habla Emilio García Riera son como siguen:

- A) Aliados y enemigos: la esposa de Macario, la Muerte y Don Ramiro son los principales aliados de Macario. Gracias a ellos, el indígena se desarrolla como curandero y gana prestigio. En tanto, el doctor y la Santa Inquisición son los principales enemigos del curandero
- B) Recompensa: tras convidarle del guajolote a la Muerte, Macario recibe en recompensa el don de curará a los enfermos, lo que deriva en fama y riquezas.
- C) Hilo de complicaciones: después de superar la miseria, la vida de Macario se complica debido a la presencia de la Santa Inquisición, quienes lo acusan de enviado del mal, aquí empieza la debacle del personaje.

D) Jornada de regreso: luego de huir de las mazmorras de la Santa inquisición, Macario emprende el viaje de regreso a su lugar de origen: el bosque.

Acto III

El bosque dejó de ser el espacio benévolo para Macario, ahora es nubloso, extraño y desconocido. El indígena vuelve a toparse con el Diablo, quien intenta seducirlo hacia el lado del mal nuevamente, pero el indígena lo rechaza.

Dios le pide que ya no huya y que intente salvar la parte de él que no morirá, pero el personaje corre asustado rumbo a la muerte.

"Bienvenido a mi gruta", son las palabras con las que la Muerte recibe a Macario. El indígena se adentra en la cueva oscura y contempla una infinita cantidad de velas que representan la vida de los hombres.

La humanidad se presenta frente a los ojos de Macario, con ella se atrevió a jugar y a comerciar, jamás entendió el don, el obsequio que la Muerte le dio. El indígena contempla la luz de su vida a punto de extinguirse y huye de la gruta con su vida entre las manos. La Muerte le grita, le dice que ya no corra: es el momento del juicio final. La voz del ente fantástico se confunde con las de otros leñadores quienes buscan al indígena.

Así termina el tercer acto de la película y quizá sea en éste apartado donde Roberto Gavaldón rompe con las fórmulas tradicionales del cine, que Lauro Zavala menciona en su guía. Aquí no existe una resurrección, ni un triunfo del personaje principal -como propone Zavala-, estamos frente a un melodrama con resultados fatales para el protagonista principal.

A lo largo de la película, Gavaldón utilizó la estrategia del misterio para contar la historia, el espectador sabe que hay un secreto, un conflicto, pero no tiene conocimiento sobre cómo terminará, cuál será la conclusión, es decir, tanto espectador como personaje principal van de la mano hacia el final.

d) Final

Macario huye con la vela pequeña de su vida entre las manos. Los gritos de la Muerte se funden con los de los leñadores y con los de la esposa del indígena, todos ellos lo buscan en el bosque. El personaje principal yace tirado en un árbol, al principio su esposa piensa que se quedó dormido, sin embargo, Macario está muerto.

La mujer habla con el cuerpo y le dice que hará que sus hijos sean buenos como él, voltea la vista y ve al guajolote: la parte que le tocó a la Muerte está intacta. Cuando Macario acepta convidarle a la Muerte del apetitoso animal, le dice que lo hizo básicamente para ganar tiempo, -mientras ella coma, él podrá hacer lo mismo al parejo-.

Sin embargo, todo fue un sueño, tal parece que Macario no tuvo el tiempo suficiente para cumplir su capricho.

La película termina con el rostro triste de la esposa de Macario, es un rostro que refleja angustia, soledad y temor, elementos provocados por la muerte de su esposo. Así, el final se relaciona directamente con el principio de la película en el que todo evocaba a la muerte. La fantasía termina y sólo queda desolación y tristeza, ¿acaso este no ha sido el destino de las comunidades indígenas de la vida real?.

e) Escena

Macario se filma en Guerrero en 1951, Estado que en ese año sufrió varios levantamientos de campesinos, encabezados por Genaro Vázquez Rojas, debido a la explotación que sufrían.

La película se ubica durante la etapa de la Colonia, lo cual resulta significativo y nos habla de la negación que existía de hablar sobre las problemáticas del campo durante el sexenio de Adolfo López Mateos.

Las escenas de mayor relevancia ocurren en un frondoso bosque, lugar que por antonomasia ocupan las películas de fantasía. Y este lugar, precisamente, es el espacio donde ocurren las fantasías de Macario.

Su casa, una choza ubicada en medio de la nada entre árboles secos, se encuentra en este sitio, es el centro del paisaje, un paisaje que paradójicamente le pertenece y no a Macario: aquí es donde trabaja, donde se manifiesta su realidad, pero también sus carencias y fantasías.

Aquí, Macario busca cumplir su tan anhelado deseo de comerse un guajolote él solito, aquí habla con el Diablo, con Dios y con la Muerte.

Pero también es en este sitio donde se muestra el triste y fatal destino de Macario: ¿De qué le sirve ser dueño del bosque si de todas formas tiene que trabajar cortando la leña, cargándola y vendiéndola al precio injusto que las personas adineradas le quieren pagar? ¿A caso no es esto una referencia directa a la situación de pobreza y marginación que se vive en el campo?

También es en este sitio donde Macario recibe uno los dones más preciados por el hombre: poder darle salud a los enfermos. Se trata, pues, de un espacio simbólico que admite la fantasía, pero que al mismo tiempo se convierte en un terreno peligroso y propicio para la muerte.

Ahora bien, Macario es un leñador, su principal instrumento de trabajo, el hacha, remite inmediatamente a la muerte. Pero cuando recibe el regalo de la Muerte, Macario cambia su instrumento de trabajo por el agua, elemento que contrariamente remite a la vida. Macario pasa de ser el leñador del pueblo al curandero más socorrido.

Al cambiar de rol social, Macario también cambia de aspecto: en un inicio era un hombre que vestía pantalón de manta y zarape, que se veía sucio, sudoroso. Ahora, el curandero se ve reluciente, con camisa impecablemente blanca.

Macario también cambia de casa, de territorio: del bosque pasa al pueblo, es decir, deja su espacio fantástico para acercarse a la realidad social, la cual terminará cobrándole muy caro esta osadía: "por qué no volvemos mejor a la otra casa", le pregunta su mujer, sumisa, abnegada y fiel a lo que decida el marido.

Pero lo que no cambia en Macario es su peculiar acento, a pesar de su nuevo trabajo, él sigue siendo un indígena. Tampoco cambia su forma de ser, su inquebrantable noción de justicia, o ¿a caso no es justo para un hombre trabajador saciar su hambre, un hambre milenaria que sufren los pueblos indígenas?

A través del corrido como estrategia de narración, Roberto Gavaldón narra las aventuras de Macario, un hombre justo que cobra a los ricos un alto precio por sus servicios, y a los pobres lo que puedan pagar. Los nuevos poderes de Macario no distinguen clases sociales.

Como ya se mencionó, las escenas claves de la película ocurren en el espacio fantástico del bosque. Cuando aparece el Diablo y le pide a Macario que le convide del sabroso guajolote, éste intenta persuadirlo a través de la tentación de lo material: le ofrece ropa, espuelas y botones de oro. El Diablo viste de negro, el color que remite a la maldad. Tiene bigotes y más que un demonio, parece un vaquero.

Dios, en cambio, viste de blanco y aparece reflejado en el agua, elemento ligado a la vida, a la creación. Dios intenta persuadir a Macario para que comparta con él del banquete a través de diálogos que giran en torno a lo moral. Macario se niega a hacerlo porque sabe que a Dios únicamente le interesa un gesto de bondad, es decir, lo intenta regresar al camino del bien.

Hasta este momento, el Diablo y Dios permanecieron lejanos a Macario, incluso, no se desplazan del lugar en el que aparecieron. La situación cambia cuando se presenta la Muerte.

El espacio sigue siendo el bosque, sin embargo, ahora lo que se muestra como paisaje es una cueva negra, la tumba, un hoyo en el que no hay nada. En este espacio

Macario se alista para comerse el guajolote él solito, pero la Muerte aparece y al igual que los anteriores personajes fantásticos le pide que le convide del animal.

Macario cede y en sus razones se funden realidad y fantasía. La muerte resulta ser igual que él. La Muerte "ni tiene la frivolidad del mal (en negro) ni la pureza del bien (en blanco) La muerte no se queda quieta, por el contrario, se desplaza cambiando de lugar - cosa que no sucedió ni con el mal ni con el bien-"²⁷.

Queda de esta forma borrada la frontera entre lo real y lo irreal: la muerte es un campesino más, hambriento, pero no sediento, la muerte rechaza el agua, elemento ligado con la vida.

Después de recibir el regalo de la muerte, el espacio del bosque es sustituido por las escenas en el pueblo y sólo aparece nuevamente cuando se acerca la muerte de Macario, quien vuelve a platicar con los tres entes fantásticos, antes del final.

En esta ocasión, el bosque se muestra con neblina, incierto y peligroso, dejó de pertenecer a Macario, al igual que su frágil vida, misma que se representa a través de una vela a punto de extinguirse en una cueva oscura.

Contrario al lugar fantástico que es el bosque, Roberto Gavaldón muestra al pueblo como un pequeño lugar donde las casas son de estilo barroco y las iglesias imponentes.

Aquí viven los ricos, quienes se caracterizan por la utilización de pelucas muy al estilo de la época de la Nueva España. Los pobres, los indígenas y campesinos únicamente llegan a este lugar para vender sus servicios o sus productos. Después de curar a un par de enfermos, entre ellos su hijo, Macario irrumpe en el pueblo y rompe con la armonía del lugar: primero al despachar en la casa de Don Ramiro, ubicada justo al lado del consultorio del doctor y del taller del carpintero, ambos resultan afectados con la llegada de Macario, luego mudándose hacia el pueblo, un sitio al que no pertenece.

De entre todos los elementos que aparecen en la película, tres de ellos tienen un valor simbólico: el guajolote, el agua y las velas.

El animal representa los deseos de Macario, sus ganas de no querer ser pobre. Obtener al animal significaría terminar con su condición de marginado, la felicidad. Y como dice el escritor Octavio Paz en su libro *La llama doble*, "La felicidad es un placer

²⁷ Ibidem, p. 235

egoísta", por eso Macario tiene que comerse a ese animal él solo. El guajolote, en suma, es la injusticia, la desigualdad social.

Por otro lado, el agua representa a la vida, en ella se refleja Dios cuando habla con Macario y con una sola gota del agua que la Muerte le obsequia a Macario, el indígena podrá curar a los enfermos.

Las velas son otro elemento importante: Macario se obsesiona con la idea de la muerte, precisamente, cuando un trabajador le pregunta si no comprará velas para la ofrenda de sus muertos. Las velas son un vínculo, un nexo entre el mundo de los vivos y el de los muertos, pero también representa a la vida misma, el soplo de la guerra, de la peste puede apagar estas velas, como le dice la Muerte a Macario al final de la película en una gruta.

f) Ideología

¿Un indígena blanco? Esta pequeña pregunta puede llevarnos a reflexionar en torno a la ideología que Roberto Gavaldón nos ofrece en su película *Macario*. El personaje que se presenta no es el indígena que se mostró durante mucho tiempo en el cine mexicano, sus características físicas no coinciden con las de Emilio "el Indio" Fernández, por ejemplo.

Es más, ni siquiera se puede asegurar que Macario sea un indígena como tal, no hay vestigios de que hable algún dialecto o que conserve el estilo de vida de la época prehispánica, salvo por la tradición de Día de Muertos. No obstante, cuando se piensa en cine indigenista, esta película es un referente obligado.

Lo anterior resta credibilidad al trabajo de Gavaldón, ¿por qué no utilizó a un actor que por lo menos se acercara a la figura real del indígena? Es preciso recordar que *Macario* se filma durante un periodo en el que los conflictos con el campo eran fuertes, incluso, en el Estado en que se graba, Guerrero, existió un levantamiento armado, quizá por esto la película se ubique en una época pasada.

En *Macario* existe una clara tendencia a eludir el contexto social en el que se desarrolla. Es preciso señalar que Roberto Gavaldón tenía fuertes nexos con el gobierno lopezmateísta, él fue diputado y una persona que gozó de muchos beneficios durante este sexenio, como ya se dijo, fue uno de los directores más constantes de la época.

Sin embargo, existe un interés por mostrar las condiciones de precariedad en las que han vivido los pueblos indígenas, su marginación, atraso y, sobre todo, el hambre que han sufrido a partir de la llegada de los españoles.

Cuando el Diablo intenta seducir a Macario, le ofrece primero, unas espuelas, luego botones de oro y finalmente el bosque. Sus ofrecimientos resultan absurdos y estériles, para una persona como Macario no existe la forma de salir de la pobreza: no podría, pues, usar las espuelas porque no tiene caballo, tampoco podría vender cosas de valor porque lo acusarían de ladrón. De igual forma, ser dueño de un bosque no le serviría de nada, al final terminaría trabajándolo.

De esta forma, no existe salida para la pobreza de la familia de Macario, o por lo menos, no una real, la única alternativa es la fantasía, el sueño, la ilusión y, sobre todo, lo mágico.

¿A caso no son estas las condiciones en que han vivido los indígenas y la imagen que a lo largo de la historia se ha mostrado de ellos? Así, *Macario* ofrece una doble cara: por un lado tiende a cuestionar la pobreza de los pueblos indios, pero no de los que viven en la época de López Mateos.

g) Conclusión del análisis

"Filmada por Roberto Gavaldón en 1960, *Macario* es la historia de un leñador indígena a quien las fuerzas ultraterrenas conceden un sueño de felicidad que vive entre dos bocados de pollo antes de morir de indigestión. Ubicada en la época colonial, la fábula de B. Traven que ha dado origen a esta obra menor podría muy bien transcurrir en los países escandinavos o en cualquier lugar de Asia. La aparición concreta de la muerte indígena (Enrique Lucero) y las velas simbólicas que se han aglutinado en un recinto de las grutas de Cacahuamilpa no consiguen disimular que la trama conformista de Traven ha sido tomada del cuento de hadas *El ahijado de la muerte* de los hermanos Grimm. Los ingeniosos diálogos de Emilio Carballido apenas podían conceder una mínima simpatía a la figura de Macario (Ignacio López Tarso), un indito poetizado, testarudo, inofensivo y dócil"²⁸.

Estas son las líneas que Ayala dedica a la cinta *Macario* y bien podrían sintetizar una de las visiones que se ha tenido de la película: la del menosprecio. Por otro lado, también la película se ha sobrevaluado: algunos estudiosos del cine como Ariel Zúñiga, señalan que esta película representa un notable avance en la cinematografía de Gavaldón.

Ambas visiones de la cinta nos permiten realizar un balance justo de *Macario*, película que no es la panacea del cine, pero tampoco es un notable trabajo. Como ya se mencionó, la película tiene la virtud de rescatar y mostrar una temática que parecía desaparecida en el cine mexicano del sexenio de López Mateos: al indígena.

Sin embargo, al igual que la mayoría de las cintas indigenistas que la preceden, *Macario* resulta ser un acercamiento tímido y manipulador sobre la situación social de los indígenas, quizá este sea el principal "pecado" de Gavaldón: ignorar el contexto social en el que se desarrolla.

Bien podría pensarse que Gavaldón no tendría porque profundizar en los problemas de los indígenas, lo cual es correcto, pero si se piensa en un compromiso ético del director con la sociedad, tendríamos que decir que éste es parco o tibio.

²⁸ Ayala Blanco, Jorge, op. cit., p. 198.

Así, *Macario* resulta ser una película cumplidora en aspectos técnicos y de género, citando a Zúñiga, la película supera las expectativas del género melodrama. Sin embargo, esta situación no sucede con el compromiso social.

Además, la película de Gavaldón no muestra una alternativa para evadir la pobreza de los indígenas, al contrario, únicamente nos dice que este sector de la sociedad está condenado a vivir en la miseria, y que cuando intente salir de ella, sólo podrá ser a través de aspectos ligados con la magia, ¿a caso lo anterior no representa la misma propuesta de los cineastas que explotaron la imagen del indígena durante los inicios del cine en México, y por tanto, se trata una visión estancada?

SEGUNDA PARTE

RITO TERMINAL: DOS MUNDOS QUE SE ENCIMAN

1. Contexto del sexenio de Ernesto Zedillo (1994-2000)

a) Política, economía y sociedad

El sexenio del presidente Ernesto Zedillo inició marcado por la sangre, continuó bajo la misma tónica y, finalmente, terminó con la tan anhelada democracia del país. Zedillo sustituyó como candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI) a Luis Donaldo Colosio -quien fue asesinado- y arribó al poder en medio de fuertes conflictos.

Todo comenzó con una severa crisis económica conocida popularmente como el error de diciembre: México se encontraba sumergido en una deuda externa e interna muchísimo más grande de lo que sabíamos los mexicanos, el país vivía una tasa de desempleo muy elevada y una inflación galopante.

Además, había levantamientos de indígenas y guerrilleros en el sur del país, específicamente, en Chiapas. También existió una fuerte corrupción en las instituciones y cuerpos policiacos, asesinatos y ajustes de cuentas masivos, tales como fueron los casos de Aguas Blancas y Acteal.

Asimismo, existieron magnicidios políticos sonados en todo el país como los de Juan Jesús Posadas Ocampo, José Francisco Ruiz Massieu, entre otros.

Para colmo, varios priístas fueron acusados de corrupción, entre ellos, Óscar Espinosa Villareal y el ex gobernador Mario Villanueva.

La cereza en el pastel fue la huelga en la conocida como la máxima casa de estudios, la UNAM.

Aún así, cuando Ernesto Zedillo dejó el poder se erigió como el presidente que logró la tan anhelada transición democrática en el país. El gobierno Zedillista, además de ser el último del milenio anterior, también terminó con una cadena de 65 años en los que PRI gobernó a México.

En realidad, Ernesto Zedillo únicamente se vino a colgar la medalla de un movimiento que ya se venía gestando desde muchos años atrás: la victoria de Cuauhtémoc Cárdenas como regente de la Ciudad de México en 1988, quizá sea el antecedente más cercano y directo de la democracia en México.

El antecesor de Zedillo, Carlos Salinas realizó una transformación en México y sentó las bases económicas del neoliberalismo, con todo y los daños que sus respectivas privatizaciones representan.

En teoría, a Zedillo le tocaba hacer la reforma social neoliberal y por lo menos así lo manifestó durante su campaña a la presidencia con el slogan "el bienestar de la familia". Sin embargo, la frase únicamente se quedó en slogan.

Según cifras del economista Julio Boltvinik, la desigualdad social creció durante este sexenio, además, el ingreso nacional se concentró en grupos muy reducidos de personas, quienes estaban ligados de alguna u otra manera con el gobierno.

Al inicio de su sexenio, Ernesto Zedillo dijo al periódico La Jornada el 15 de mayo de 1995, que el éxito o fracaso de su política social se vería reflejado en el estado de Oaxaca.

Cifras del INEGI mencionan que al término del zedillismo, de 596, 225 hogares de Oaxaca, el 35% por ciento no tenían ningún ingreso, lo que se conoce como pobreza extrema -término que se inventó para diferenciar a los pobres más pobres- , entonces, se puede decir basándose en estas cifras que Zedillo fracasó.

Por si las cifras del Estado de Oaxaca pudieran tomarse como no representativas, el analista económico Julio Boltvinik hizo un estudio en el que se indica que la pobreza durante el zedillismo aumentó en 10 puntos porcentuales²⁹

La composición de la pobreza, según Boltvinik, arrojó que de los 100 millones de mexicanos que había en el país, 75 son pobres y de éstos, 54 son pobres indigentes, lo que significa que no pueden comprar ni lo más elemental de la canasta básica.

Paradójicamente a las promesas de campaña de Ernesto Zedillo, el pueblo mexicano en lugar de recibir bienestar para su familia, heredó una deuda aproximada de 350 mil millones de pesos, producto del rescate bancario conocido primero como Fobaproa y luego como IPAB.

"A la nación se le hace pagar la corrupción inmensa y la inmensa tontería de unos cuantos mientras se viene abajo el gasto social y no hay dinero para lo indispensable"³⁰, según señala el intelectual Carlos Monsiváis.

²⁹ Turati, Marcela, "Crece la pobreza en sexenio zedillista", Reforma, Año 7, 5 de octubre de 2000.

³⁰

Este mismo escritor hace un análisis de la sociedad en un artículo publicado en el periódico Reforma.

Monsiváis señala varios puntos en su escrito donde realiza una caracterización del comportamiento de los mexicanos titulado México 2000.

1. La sociedad mexicana está atomizada por los desastres económicos y la incertidumbre laboral. "Hoy lo más altamente valuado es la posesión de un trabajo fijo, ya con frecuencia se percibe incluso entre los jóvenes la esperanza de obtener un empleo terminal, algo parecido a la posesión de una cripta familiar en la Basílica de Guadalupe", señala irónicamente Monsiváis.
2. El narcotráfico es el agregado más devastador de los problemas nacionales. Mucha gente obtiene recursos de esta actividad, no obstante, la aportación más significativa del narco al país es la masificación de la violencia.
3. En la Capital de México el tema social por excelencia es el de la inseguridad.
4. "Es notable el progreso de la tolerancia y en general es evidente el desarrollo civilizatorio. En dos décadas, México ha pasado de sociedad cerrada a sociedad parcialmente abierta".
5. Pese a la apertura a la tolerancia, un fenómeno comienza a hacerse presente en México: el de los linchamientos y de la justicia por propia mano. Esto es importante porque nos habla de hasta donde se puede llegar si continúa el deterioro del sistema de impartición de justicia.
6. "Un factor extraordinario en la cultura política, ha sido, tómesese o déjese, el escándalo, las revelaciones sorprendentes sobre los comportamientos delictivos de miembros del grupo en el poder.

Además de los conflictos económicos, Ernesto Zedillo enfrentó diferentes problemas sociales, los cuales fueron una consecuencia de los primeros. Entre los más significativos se encuentra el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

La aparición del EZLN, apenas en el inicio del gobierno zedillista, representó una nueva forma de resistencia activa de las clases bajas del país. Al principio, el Ejército contó con la simpatía de muchos obreros y campesinos, quienes a causa de las injusticias del sistema con gusto se sumaban -aunque no de forma activa- a la lucha del grupo

encabezado por el Sub Comandante Marcos. Hasta la fecha, el movimiento sigue latente en la sociedad mexicana, a pesar de los esfuerzos de los gobernantes por terminar con este conflicto.

Otro movimiento rebelde fue el que sufrió la Universidad Nacional Autónoma de México, el cual derivó en la huelga más larga de su historia. Un grupo de estudiantes aglutinados en lo que se conoció como Consejo General de Huelga, tomó las instalaciones de la máxima casa de estudios, y elaboró un pliego petitorio en el que se desarrollaban varios puntos, como la defensa de la gratuidad de la Universidad, entre otros.

Francisco Barnés de Castro, entonces rector de la UNAM, no tuvo la capacidad de resolver el conflicto y fue sustituido por Juan Ramón de la Fuente.

Después de varios estira y afloja y de muchos debates, la huelga en esta institución educativa terminó con la entrada de la Policía Federal Preventiva en las instalaciones de la UNAM.

En medio de este clima hostil, Ernesto Zedillo logró que se acrecentara la credibilidad del sistema electoral en México.

De esta forma, Zedillo sentó las bases del cambio democrático en México, bandera que el ex presidente utilizó para contrarrestar todos los problemas que tuvo a lo largo de su gobierno.

Durante las elecciones para elegir al nuevo presidente, destacó el uso de las campañas televisivas como principal vehículo de propaganda. La política, más que una serie de ideas, se convirtió en una lucha de marketing, al final, ganó el candidato que logró tener mejor presencia en los medios, Vicente Fox , candidato del Partido Acción Nacional.

b) Cultura

Como ya se mencionó, los medios tuvieron mucha importancia durante el sexenio de Ernesto Zedillo. La televisión se consolidó como la fuente de información de los mexicanos.

Según datos de la encuesta de consumo cultural que año con año publica el periódico *Reforma*, la correspondiente a 1999 señala que los deportes y las telenovelas perdieron *rating* y que los noticiarios se convirtieron en lo que las audiencias buscan.

Entre los escándalos más sonados en la televisión, se encuentran los relacionados con el mundo del espectáculo, en específico, el asesinato del conductor de televisión, Paco Stanley; la detención y encarcelamiento de Gloria Trevi y Sergio Andrade por corrupción y abuso de menores.

Durante el sexenio zedillista, otro medio que tuvo un desarrollo importante fue internet. El uso de la computadora en México aumentó considerablemente, lo que se tradujo en un cambio de hábitos de los mexicanos.

Cifras de la encuesta publicada por *Reforma*, señalan que aproximadamente el 33 por ciento de la población utilizaron a este medio para informarse o divertirse.

Así, la sociedad mexicana adquirió una forma más autista: según la misma encuesta, al preguntarle a las personas que hacen en sus ratos libres, las respuestas estuvieron ligadas con las actividades que se desarrollan en el hogar, como "chatear". Entre otros hábitos se encuentran leer y escuchar música.

Las actividades que las personas realizan en el exterior de su casa, tiene que ver específicamente con el entretenimiento. Aquí destaca la presencia del cine. Durante esta época las personas incrementaron su asistencia al cine, de aquí que también se elevara el número de salas en el país y se crearan nuevos complejos cinematográficos y compañías de exhibición como la cadena Cinemex.

En el periodo zedillista destacó el estreno del *Episodio I: la amenaza fantasma*, del director George Lucas, la cual resolvía algunos misterios de la famosa zaga de *La guerra de las galaxias*.

También, el español Pedro Almodóvar causó revuelo con sus películas, en específico, con *Todo sobre mi madre*; y que decir de *Titanic*, dirigida por James Cameron.

En la década de los noventas, al igual que en los cincuentas, el ambiente literario estuvo dominado por el escritor Carlos Fuentes. Durante este periodo las letras mexicanas perdieron a dos de sus grandes exponentes: Octavio Paz y Jaime Sabines.

Los intelectuales lloraron la muerte de estos escritores, sin embargo, en el medio ya comenzaban a sobresalir otros literatos como Jorge Volpi o algunos otros que se consolidaban definitivamente, tal es el caso de Sergio Pitol, quien fue ganador del Premio de Literatura Latinoamérica y del Caribe Juan Rulfo, en 1999. También Germán Dehesa comienza a tener popularidad, sobre todo, entre las clases acomodadas.

En este sexenio aparece la revista *Letras Libres*, dirigida por Enrique Krauze. La publicación es una de las más cosmopolitas de México y ofrece cultura proveniente de diferentes latitudes.

Sin embargo, en este sexenio el ambiente cultural resulta ser una rara mezcla entre lo moderno y lo antiguo. A propósito del levantamiento del EZLN, se recupera el gusto por lo mexicano, por lo prehispánico, y diferentes artistas voltean su mirada hacia esta temática.

Otro factor que influye en este redescubrimiento de lo mexicano es el fin de milenio. En el ambiente se respiró una necesidad de saber quiénes somos y hacia dónde vamos.

En otras palabras, es un ambiente propicio para difundir la mexicanidad: en los deportes se vive uno de los mejores momentos, la velocista Ana Gabriela Guevara comienza su carrera ascendente y la Selección Mexicana de Fútbol vive uno de sus mejores momentos de la historia y gana su primer título oficial: la Copa Confederaciones.

La cultura oficial tampoco se queda atrás y en este sexenio inaugura una exposición sobre el mundo maya, la más grande de todos los tiempos, la sede fue el Museo Nacional de Antropología.

En el mundo de los espectáculos reinan Luis Miguel y Ricky Martín, pero entre los jóvenes está de moda el ska, ese ritmo pegajoso que mezcla el rock con ritmos tropicales.

c) Industria cinematográfica

"Luego de la bonanza temática e industrial que representó el periodo echeverrista, la industria cinematográfica nacional se vino abajo durante los dos sexenios siguientes, no tanto en materia de producción, -ya que se realizaban de 60 a 100 películas al año- sino en lo relativo a temas y estilo".³¹

Lo anterior derivó en una baja calidad de producción y en la repetición de antiguas estrategias para atraer al público como son las películas de ficheras y de narcotráfico.

Durante la década de los 80s el estado cambió la política cinematográfica que había manejado en los sexenios anteriores y se convirtió en socio de la iniciativa privada. Posteriormente vino el sexenio de Carlos Salinas, quien con su política neoliberal y de apertura sentó, sin querer, las bases para un cine que intentaba ser diferentes y, por consiguiente, competir con las grandes producciones de Hollywood.

Todo esto hizo que durante el inicio del sexenio de Zedillo se reciclara el término Nuevo Cine Mexicano, el cual existía desde que terminó la Época de Oro del cine nacional.

"Los medios de comunicación exageraron la nota, hablando de un nuevo cine mexicano, algo absurdo, si se considera la bajísima producción en el sexenio del presidente Zedillo, que osciló entre los 15 y 30 largometrajes anuales."

Más que un nuevo cine, la idea era producir un cine de mayor calidad. Un curioso fenómeno de los 90s, según el cual, los géneros tradicionales de nuestro cine son abordados de otra manera, creando a su vez otras líneas temáticas y argumentales"³²

Sin embargo, la industria cinematográfica estaba muy lejos de un renacimiento. El sexenio de Zedillo inició con una noticia mala y una buena: la mala era que durante el sexenio pasado se vendió la Compañía Operadora de Teatros SA (COTSA), junto con los canales de televisión 7 y 13.

De esta manera se perdieron los espacios dedicados a la exhibición y distribución de cintas nacionales, las cuales quedaron a merced de las grandes compañías

³¹ Aviña, Rafael, "Nuevo cine mexicano ¿ardid mercadotécnico?", Reforma, Año VI, 11 de junio de 2000.

³² Idem.

transnacionales. COTSA se dedicó durante el sexenio de Zedillo a exhibir cine porno en video.

La buena noticia era que iniciaron los procesos de modernización de los Estudios Churubusco, aunque prácticamente la mitad del espacio que tenían ganado se lo dieron al Centro Nacional de las Artes, lugar en el que se instaló una franquicia de Cinemark, cadena que empezó a crecer junto con otras exhibidoras de cine como Cinemex, la cual comenzó a representar la competencia más fuerte de la Organización Ramírez (dueños de lo que ahora se conocen como Cinépolis).

En estos años, Telecine era una de las principales empresas productoras de cine y estaba al mando del francés Jean Pierre Leleu, un hombre que tuvo día y noche durante su gestión: resulta que Leleu impulsó películas con diversas propuestas cinematográficas como *Sin remitente* de Carlos Carrera, sobre un viejito y una prostituta; *Sobrenatural*, dirigida por Daniel Gruener, quien marcó el regreso del cine de horror a México y la curiosa *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, dirigida por Sabina Berman.

Hasta aquí todo iba bien, sin embargo, el francés también apoyó cintas como *La risa en vacaciones* y *La papa sin catsup*, estelarizada nada más y nada menos que por Gloria Trevi, mujer que como ya se dijo, años más tarde iría a prisión.

Para entonces, todavía tenía eco el éxito de *Como agua para chocolate*, de la directora Laura Esquivel, quien logró recaudar en todo el mundo poco más de cinco millones de dólares.

En suma, la industria cinematográfica no estaba tan mal, sin embargo, cuando el famoso Tratado de Libre Comercio (TLC) entró en vigor complicó la situación, ya que el cine fue considerado en este tratado como una industria y no como un producto cultural, situación que prácticamente mandó a la lona al cine nacional, bajo estos términos parecía prácticamente competir con los norteamericanos.

Además, el gobierno de Zedillo estaba más preocupado por intentar corregir el famoso error de diciembre. Quizá por esto, durante su sexenio el IMCINE se convirtió en un monstruo de muchas cabezas que se movían torpemente por el peso de la burocracia, práctica que chupa la mayor parte del presupuesto de la paraestatal.

Todo comenzó con la sustitución de Ignacio Durán Loera, un hombre que bien que mal, le echó ganas a lo del cine y sacó varios proyectos. Su lugar fue tomado por

Jorge Alberto Lozoya, quien fiel a su carrera (es diplomático) se caracterizó más que por sus proyectos, por sus viajes.

Después llegó a la dirección del IMCINE el cineasta Diego López, quien a su vez fue sustituido por un incidente absurdo, no estuvo de acuerdo con que la cinta *Cilantro y perejil* ganará más Arieles que *Profundo carmesí*, o por lo menos eso era lo que se comentaba en aquellos tiempos, aunque ahora y visto a la distancia, resulta muy sospechoso que López haya sido sustituido justo cuando se decía que Zedillo estaba a punto de aprobar un jugoso presupuesto al cine, no fuera a ser que este hombre ocupara el dinero para hacer películas.

Su lugar fue ocupado por Eduardo Amerena, a él le tocó lo de la aprobación de la nueva Ley de Cinematografía en 1998, una ley que nació deforme y sin mucho futuro por las presiones de las distribuidoras y exhibidoras que se negaron al impuesto del 5 por ciento sobre el precio de los boletos en taquilla y del 3% sobre los derechos de transmisión, dinero que sería sustituido con capital del gobierno.

La idea era que este dinero llegará al Fondo de Producción Cinematográfica (FOPROCINE), creado en 1997. Sin embargo, esto no sucedió y dicho órgano se alimentó del mismo fondo de dinero del FIDECINE. Se supone que el primero financiaría películas sin fines lucrativos, pero con impacto cultural, mientras que el segundo haría todo lo contrario.

Total que para 1998 se hablaba que en el siguiente año el cine iba a tener un presupuesto cercano a los 150 millones de pesos, algo así como un 120 por ciento más que en el año anterior, lo cual no sucedió porque el fondo fue suspendido.

En medio de este clima de inestabilidad, comenzó la fuga de talentos a los Estados Unidos y otros países, los tocayos Cuarón y Arau hicieron maletas y se fueron del país, lo mismo que Guillermo del Toro. Otro que trabajó en el extranjero es Emmanuel Lubezki, nominado al Oscar por su fotografía en *La princesita*.

Así, la industria mexicana llegó al último año del milenio en el que se incrementó la idea de "nuevo cine mexicano", gracias al éxito en taquilla de *Sexo, pudor y lágrimas*, dirigida por Antonio Serrano, a la polémica que despertó *La ley de Herodes* de Luis Estrada -por cierto, gracias al escándalo de la supuesta censura por parte del gobierno a la película, fue cesado Eduardo Amerena del Imcine-.

En otras palabras, el cine recuperó el gusto de su público, quien salió maravillado de las salas con *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu o con *Todo el poder*, del realizador Fernando Sariñana, dicho sea de paso, estas dos películas fueron las primeras que la empresa Altavista produjo.

2. Análisis cinematográfico de *Rito Terminal*

a) Condiciones de lectura (contexto de interpretación)

Rito terminal marca el debut en la realización de Óscar Urrutia Lazo, egresado del Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM en 1991. Con esta cinta se da el banderazo inicial al programa de óperas primas que desarrolla la máxima casa de estudios en conjunto con el IMCINE y el FOPROCINE, y cuyo principal objetivo es apoyar a los jóvenes realizadores nacionales.

Si se toma en cuenta el contexto en que se filma esta película, el proyecto resulta arriesgado: en 1999 el levantamiento armado del EZLN tomó nuevo bríos impulsado por el movimiento de huelga en la UNAM, es decir, son momentos en los que el tema de los indígenas es polémico, de aquí, que destaque el hecho de que la UNAM y los organismos cinematográficos apoyen una producción que alude directamente a muchos de los problemas que tienen los pueblos indios del país y su confrontación con el mundo de la gran urbe.

Además, las películas mexicanas filmadas durante 1999 -en total fueron 22- manejaron otros temas ligados directamente con las cuestiones urbanas.

Rito terminal es bien recibida por la crítica nacional, incluso obtiene 14 nominaciones a los Arieles, sin embargo, su exhibición únicamente se da en unas cuantas salas dedicadas a lo que se conoce como "cine de arte". El estreno de la película ocurre precedido por una serie de participaciones en festivales cinematográficos como el de Guadalajara y en la Muestra Internacional de Cine, en donde también recibe comentarios positivos.

En realidad, de Óscar Urrutia como cineasta se sabe muy poco, sin embargo, lo respalda el nombre del CUEC, una de las escuelas de cine más prestigiadas del país. Urrutia trabajó realizando documentales para el Instituto Nacional Indigenista y mientras se encontraba en una comunidad oaxaqueña se le ocurrió la idea de escribir un cuento sobre el enfrentamiento entre el mundo indígena y el de la ciudad.

Posteriormente, el cineasta fue invitado a participar en un taller de guión en el IMCINE, es ahí donde la idea del cuento se convierte en el guión de su primer

largometraje. Entre los patrocinadores de *Rito terminal* destacan Televisine, los Estudios Churubusco, Gecisa, la UNAM y el IMCINE.

El arranque del rodaje tuvo lugar el 14 de noviembre en el estado de Oaxaca, donde el equipo de producción y el elenco principal filmaron la primera mitad de la cinta en dos semanas. El resto del argumento fue concluido en los Estudios Churubusco.

Para su ópera prima, Urrutia utilizó tanto a actores jóvenes, como experimentados. El personaje principal de la cinta es interpretado por Guillermo Larrea, un actor poco conocido y quien apenas había participado en cuatro películas de bajo presupuesto. La encargada de darle vida a la antagonista es Soledad Ruiz, una mujer desconocida en la industria cinematográfica.

En cuestiones técnicas, el realizador también utilizó a elementos novatos como el fotógrafo Ciro Cabello. De esta forma, se nota el interés de Urrutia por ofrecer un producto nuevo, fresco, pero sin miramientos comerciales.

"Quería trabajar con actores jóvenes y poco conocidos, un poco con ese espíritu de que en una ópera prima siempre debuta un equipo que aprende en conjunto a resolver un trabajo profesional", señaló el director en una nota publicada en el diario Reforma el 12 de noviembre de 1998, bajo la firma de Hugo Lazcano.

También dijo que su película era un producto eminentemente cultural y universitario, y cuyo propósito no era competir comercialmente con otras cintas.

b) Inicio

Sobre un fondo negro se colocan los nombres y logotipos de las instituciones que apoyaron directamente a la película *Rito terminal*. De entrada, el nombre de instituciones como la Universidad Nacional Autónoma de México, el Consejo Nacional Para las Culturas y las Artes, entre otros, advierten que estamos frente a una cinta sin fines comerciales.

Los créditos del inicio están fondeados por una música tenebrosa y misteriosa que nos habla de lo que en un futuro será la historia. Un cohete cruza el cielo azul e inicia la presentación de los protagonistas de la película, cuyos nombres están escritos en una tipografía chueca y con varias divisiones.

Los cohetes siguen tronando en el cielo y con su estruendo nos dan información: en algún momento algo estallará. La primera palabra del título aparece escrita en la tierra, lo cual nos otorga todavía más datos: se trata de una historia que tiene que ver con las tradiciones, con las tradiciones emergidas de esta tierra y, por consiguiente, con los pueblos indígenas.

La segunda palabra del título aparece impuesta sobre la tierra, entre humo de cohetes y luces de los mismos. Desde entonces se da la idea de dualidad, de choque, de enfrentamiento y de algo que se impone sobre otra cosa.

La primera secuencia de la película hace válidos los pronósticos: la historia se centra en un pequeño pueblo ubicado en la sierra. Ahí se celebra una danza tradicional, misma que es presenciada por un grupo de camarógrafos y un fotógrafo.

El baile lo realizan personas vestidas con atuendos indígenas. La danza es una especie de lucha a espadas donde muere el "hombre santo" frente a la mirada de los camarógrafos.

De manera simultánea, una mujer indígena coquetea con un hombre mestizo en una camioneta, la abuela de la mujer se acerca para impedir el encuentro amoroso y la primera palabra de la cinta es una en lengua indígena.

Después de esto, el fotógrafo se acerca y le toma una foto a la indígena, quien se encuentra triste. La abuela de la mujer le pide al hombre que tome sus fotografías en otro lado.

La danza se acerca al final, el “hombre santo” muere a manos de un bailarín de cabello largo y de máscara.

Finalmente, el hombre santo dice: "Porque estoy triste de dejar esta alegría con humildad he prometido al siguiente año regresar y si Dios me lo permite volver a interpretar".

Aquí termina la primera secuencia de la cinta, muy larga por cierto, en donde se presentan todos los elementos y la temática de la historia: el choque entre el mundo indígena y el mundo "occidental".

Un mundo que insiste en conservar sus tradiciones y no mezclarse con los occidentales, mientras que estos últimos se dedican a admirar la cosmogonía de los indígenas, sorprendiéndose, intentando comprenderla pero guardando sus distancias, ¿qué pasaría si un hombre se acercará de más, si tuviera la oportunidad de convivir de cerca con el idílico mundo de los indios? Esto será lo que la película desarrollará.

También está presente la idea del fin, de un ciclo que termina y otro que inicia con la danza y las palabras del hombre santo.

El Rito terminal es un término antropológico que se enmarca en los ritos de paso, es decir, en las transiciones que da el ser humano en su vida. Este concepto está asociado con el funeral, que no es necesariamente el paso hacia la muerte, sino la última etapa de la vida, donde sigue latente la existencia pero ya no como ente vital.

De esta forma, es posible decir que el título de la película tiene un doble anclaje: por un lado nos habla de las tradiciones indígenas y, por el otro, nos indica el planteamiento de la película: las comunidades indígenas se encuentran en un limbo.

c) Narración

Acto I

Rito terminal tiene en apariencia una estructura lineal, sin embargo, la película maneja varios saltos al pasado inmediato y lejano, lo que produce una sensación de que hay dos tiempos encimados, justo como lo dice la esposa de Mateo cuando observa las fotografías que su marido tomó en la fiesta de la comunidad indígena.

Precisamente este es el inicio de la trama de la película: un fotógrafo de nombre Mateo asiste a una comunidad indígena para fotografiar una de sus fiestas.

Mientras Mateo realiza su trabajo, conoce a una indígena y le hace un retrato. A partir de este momento el fotógrafo queda obsesionado con esta mujer, pero no en el sentido amoroso o erótico, simplemente queda sorprendido.

La comunidad indígena realiza una danza pidiendo a Dios que llueva. Durante la celebración, la abuela de la mujer indígena, cuyo nombre es Guadalupe, le pide a un hombre de la comunidad que asesine a un mestizo, quien además de talar árboles, corteja a su nieta.

El mandato se cumple, la abuela Gloria es una de las más ancianas de la comunidad y tiene un gran poder. Durante el funeral del mestizo, Mateo y un equipo de camarógrafos filman el acto que se desarrolla en una iglesia. En este lugar, Mateo provoca un accidente cuando ve el reflejo de Guadalupe en un cristal.

También, el fotógrafo se lleva una fotografía del altar: se trata de una niña indígena y una mujer que viste al más puro estilo de los sesentas.

Mateo regresa a la Capital confundido y obsesionado. Su esposa le reclama su ausencia de dos días, al parecer, Mateo fue abandonado por su equipo de trabajo en la sierra.

El fotógrafo revisa el material que tomó durante la fiesta y descubre que las fotos salieron encimadas, como si hubiese usado el mismo rollo dos veces, como si fueran dos tiempos los que logró capturar.

Ghunter, el extranjero encargado de las fotos, le exige el material a Mateo porque ya lo tiene comprometido, al fotógrafo no le queda otra alternativa mas que regresar a la sierra, pero su regreso ya no tiene que ver con cuestiones laborales, en realidad Mateo busca otra cosa, algo extraño y misterioso.

Cuando Mateo revisa el video del funeral, encuentra entre las personas el rostro de Guadalupe, lo imprime y se pregunta quién esa extraña mujer. Entonces ocurre el primer flash-back de la cinta: Mateo asistió a la casa de Doña Gloria, donde se velaba un cuerpo.

Si Mateo logró capturar los rostros de los indígenas a través de su cámara, alguien logró capturar su sombra, su voluntad, el fotógrafo se da cuenta que ya no tiene sombra y que sólo la recuperará regresando al lugar en dónde la perdió.

Hasta aquí se da el primer acto de la película y los elementos que señala Lauro Zavala son como siguen:

- 1) Mundo ordinario: durante los primeros 30 minutos se muestra la vida de una comunidad indígena y el trabajo de un grupo de investigadores que intenta retratar dichas tradiciones, lo que ocasiona un choque de culturas. La falta de Doña Gloria es su cerrazón, su celo desmedido por las tradiciones de su comunidad, mientras que la falta de Mateo es intrometerse de más en un mundo ajeno a él.
- 2) Llamado a la aventura: una vez en la capital, Mateo se da cuenta que tiene que regresar a la sierra en busca de algo perdido y que no sabe a ciencia cierta que es.
- 3) Rechazo de la llamada: en realidad Mateo nunca rechaza la llamada, al contrario, se siente con la obligación de regresar y descubrir quién es la mujer y qué fue lo que le sucedió.
- 4) Encuentro con el mentor: también en este punto existe una leve variación: el encuentro con el mentor se da hacia el final de la película, en el segundo acto. El mentor de Mateo es el hombre santo, Emiliano, más adelante este personaje tomará un papel fundamental en la historia.
- 5) Cruzamiento del umbral: Mateo se mete de lleno al mundo indígena cuando asiste al funeral en la casa de Doña Gloria. Es ahí donde empieza lo fantástico, lo misterioso. Mateo abandona la Ciudad para regresar a ese mundo misterioso.

Acto II

El fotógrafo regresa a la comunidad indígena y de inmediato busca a Doña Gloria, la anciana le ofrece una bebida extraña, algo que está elaborado con tierra. Mateo comienza a abandonarse y la indígena tiene que sujetarlo para que no se vaya. A partir de este momento todo se vuelve misterioso, ¿quién es esta señora? ¿quién es su nieta y qué sucedió con ella?

Mateo se hospeda en un hotel llamado Isabel, ahí tiene sueños raros, se emborracha y su reflejo no se ve en el espejo. El hombre ha perdido su sombra.

Joaquín, el encargado de grabar las actividades de la comunidad ayuda a Mateo a encontrar algunas respuestas: primero le enseña una grabación que hizo durante el funeral al que Mateo asistió.

El fotógrafo creyó Guadalupe lo recibió, pero la filmación dice otra cosa: fue Doña Gloria, mujer que le dio de beber tepache y se le insinuó sexualmente, ¿o simplemente fue un sueño?

La trama se vuelve confusa, el pasado se hace presente a través de varios flashback, o bien sustituye el tiempo presente a través de las imágenes.

Es el hombre santo, el cronista del pueblo, el hijo de Doña Gloria, quien viene a poner un poco de orden, tanto en la vida de Mateo como en la película.

Mateo es llevado por Joaquín con Emiliano, un hombre que conoce todos los secretos del pueblo. Este hombre le dice a Mateo que lo tienen amarrado, le quitaron su sombra, su voluntad.

Doña Gloria es la responsable del hechizo, ¿pero qué quiere esta mujer, en qué se beneficiaría?

Mientras Emiliano pretende deshacer el hechizo, la película comienza a unir todos los cabos sueltos y el pasado se vuelve a aparecer como un fantasma, mejor dicho, el pasado es traído por los fantasmas.

Doña Gloria, en un tiempo pasado y preocupada por conservar las tradiciones de su pueblo, impidió que su hija Celia se llevara a su nieta Guadalupe a vivir a la ciudad. A Celia le interesaba otro mundo, el de los occidentales y a Doña Gloria esto le molestó porque veía como se estaba muriendo en vida, a su hija no le interesaba continuar con las tradiciones, con la esencia de los pueblos indios, su razón de ser.

Un día Celia regresa al pueblo acompañada de su pareja, "un ladino" como le llama Doña Gloria. La mujer busca llevarse a su hija, pero le teme a su madre. Impulsada por su pareja, Celia enfrente a su madre y pretende llevarse a la niña, pero antes de partir quiere llevarse un recuerdo y las dos mujeres se toma una foto en un lugar arenoso y montañoso, esta es la foto que Mateo recoge del altar de la iglesia años más tarde.

Al conocer las intenciones de Celia, Doña Gloria ordena a su hijo Emiliano que la detenga. El hombre santo y cronista termina matando al "ladino" de un balazo y recupera a la niña.

Es entonces cuando Celia enfrenta a su madre con resultados catastróficos. Doña Gloria mata incidentalmente a Celia en una noche de lluvia y cerca del lago.

¿Pero, qué tiene que ver todo esto con Mateo? Primero es preciso aclarar que Guadalupe, la hija de Celia y nieta de Doña Gloria, también está muerta: se suicidó justo después de la primera muerte de la película, la del mestizo, de hecho, al velorio que asiste Mateo es al de Guadalupe.

Sin embargo, Mateo aún no logra comprender lo que pasa y Joaquín le aconseja que haga una ofrenda, un sacrificio para poder estar en paz.

Este es el segundo acto de la película donde se cumplen los puntos señalados por Lauro Zavala de la siguiente forma:

A) Aliados y enemigos: el fotógrafo Mateo encuentra en Joaquín y Emiliano a sus aliados. Ellos son los que le ayudan a comprender lo sucediendo y posteriormente a recuperar su sombra, su voluntad. Gloria es la principal enemiga, aunque quizá aquí convenga mejor hablar de oponentes, realmente Doña Gloria a lo que se opone es la intromisión del mundo de la ciudad al mundo indígena. El segundo es representado por Mateo.

B) Recompensa: si Mateo logra entender lo sucedido podrá tener su sombra nuevamente y Doña Gloria tiene la oportunidad de expiar sus culpas.

C) Hilo de complicaciones: todo se enreda y se vuelve complicado cuando el fotógrafo comienza a tener conciencia de lo que sucede y entiende que se encuentra en el centro de un ritual indígena, donde él solamente es un testigo.

D) Jornada de regreso: al inicio de este acto, Mateo regresa a la comunidad indígena con el pretexto de tomar las fotos nuevamente, pero en realidad lo que está

buscando es otra cosa más mística: su sombra. Mateo se encuentra en un constante ir y venir de su mundo al mundo de los indígenas, del mundo de los vivos al mundo de los muertos.

Acto III

Guadalupe y Celia se encuentran vagando, en un limbo entre este mundo y otro que está más allá. Doña Gloria necesita un testigo, alguien que observe su arrepentimiento para poder expiar sus culpas y encuentra en Mateo al hombre perfecto, por eso le roba su voluntad, por eso lo hace regresar, simplemente para que la vea. Mateo es parte del Rito Terminal.

"No viniste para hablar, no necesito tu idioma. Sólo quiero tus ojos. Sólo quiero que me veas. El idioma ha dejado de decirte la verdad: sólo tienes tu entender puesto en lo que miras. Ni siquiera entiendes lo que ves", le dice Doña Gloria a Mateo durante el funeral, quien desea unir lo vivo con lo muerto, borrar esa barrera.

Emiliano ayuda a Mateo a recuperar su sombra y le pide que vaya a ver a Doña Gloria protegido por una máscara. Este es el punto climático de la obra: el fotógrafo ha recuperado su voluntad y ahora debe enfrentar a la mujer que le hizo el hechizo, pero además necesita encontrar respuestas.

Doña Gloria pensó que Mateo le ayudaría a enmendar su falta, pero el fotógrafo sólo trajo los recuerdos y además tiene el espíritu tan vacío que se llena con cualquier cosa.

Después de un forcejeo, Mateo es protegido por el poder de la máscara de Emiliano y Doña Gloria termina tirada en el suelo agonizando y mientras esto sucede le explica a Mateo que no existe un dolor más grande que ver a una hija muerta porque con ella muere lo que está adelante, pero verlas alejar es todavía aún más doloroso porque las madres mueren en vida. Mateo sale de la choza y posteriormente entra Emiliano y descubre a su madre muerta.

Gloria ha muerto y Mateo ya no tiene nada que hacer en la comunidad indígena, salvo conocer el origen de la foto tomada del altar. Joaquín lo lleva a lugar en el que se tomó dicha fotografía.

d) Final

Mateo regresa al departamento con su esposa. El mundo y el misticismo de los indígenas se quedó en la comunidad. El fotógrafo lleva la máscara que le salvó la vida y su mujer le dice que es como si tuviera dos cosas a la vez, al igual como sucedió con las fotografías, de esta forma, la idea de la dualidad, de los mundos enfrentados resalta nuevamente, como al inicio de la película.

Nuevamente el fotógrafo revisa el video que grabó, pero en esta ocasión no encuentra el rostro de Guadalupe, sino, el de Doña Gloria. Es entonces cuando Mateo tiene conciencia plena de lo ocurrido: todo fue ocasionado por los poderes maravillosos de la anciana.

Mateo toma la fotografía de Guadalupe que imprimió al inicio de la película y la coloca en una cómoda donde le prende una veladora, la cámara se aleja y termina la película.

El final de la historia no podría ser más simbólico, con la vela encendida se sintetiza la idea de la muerte, de la magia y de los rituales, pero más allá de todo esto, del sincretismo indígena, ¿qué otra cosa le puede quedar a un hombre de ciudad más que prender una veladora en honor de un mundo agonizante en medio de la modernidad?

e) Escena

La mayoría de las escenas de *Rito Terminal* suceden en medio de la sierra oaxaqueña, sin embargo, no se dan indicios de la ubicación geográfica, por lo que prácticamente podría ocurrir en cualquier comunidad indígena.

También existen algunas locaciones filmada en un departamento capitalino, cuyo espacio cerrado contrasta con el mundo abierto de la sierra, llena de árboles frondosos: nuevamente la idea del choque y el contraste está presente.

Al igual que en *Macario*, las escenas donde se presenta la magia, los rituales y lo fantástico ocurren en los espacios abiertos, pero además estos elementos son trasladados a las casas de los indios.

Otro factor en común con *Macario* es el agua, en esta película el elemento tiene un papel fundamental: en el lago suceden los ritos de magia, así como los encuentros entre los personajes principales.

Las chozas de los indígenas son de madera, lo que nos habla de su pobreza, pero además estos recintos albergan a la muerte: aquí se desarrollan los funerales y rosarios de los diferentes muertos de la historia, es decir, los indígenas llevan la muerte a su propia casa y conviven con ella. Todas las casas de los indígenas se encuentran alejadas del pueblo, en las orillas, justo como sucede en la realidad, lo que indica el aislamiento que sufren estas personas.

A diferencia de *Macario*, la cual se ubicaba en la época de la colonia, *Rito terminal* se desarrolla en la época actual, así lo indican diferentes aparatos tecnológicos como las cámaras de video y fotográficas, mismas que representan, nuevamente, un contraste con las tradiciones indias: mientras los indígenas cuentan con un cronista que lleva la memoria de su pueblo, los mestizos y extranjeros utilizan a la tecnología para dar testimonio del mundo.

En este punto destaca el hecho de que la comunidad indígena tenga un encargado de grabar sus actividades, estos nos habla de un cierto avance en este sector de la población.

Un avance que también se ve reflejado en la forma de hablar de los indígenas, todos los nativos tienen la capacidad de manejar dos idiomas: su lengua natal y el español.

Como es lógico, esta virtud diferencia a los indígenas de las personas que vienen del exterior. Otro elemento distintivo es su forma de vestir, sobre todo, durante las fiestas. La que se desarrolla durante la historia tiene relación con las peticiones de la comunidad hacia Dios para que llueva.

A diferencia de las películas de la etapa conocida como la Época de Oro, los indígenas dejan de ser los mansos corderos, como lo señaló Jorge Ayala Blanco. Aquí los indios son celosos de su cultura y tradiciones, además se muestran como seres con problemáticas que van desde la pobreza hasta los asesinatos.

En suma, la comunidad indígena se presenta como cerrada, hostil y con un enorme interés por conservar sus tradiciones, a tal grado que son capaces de romper con el núcleo familiar, lo que deriva en muertes.

Es decir, los indígenas dejan de ser buenos y sus problemáticas son producto de un mundo que ellos mismo se empeñan en perpetuar.

Sin embargo, no dejan de ser esos seres herederos de un misticismo y con poderes sobrenaturales, como sucede, por ejemplo, con el hechizo para que el fotógrafo Mateo no se pueda ir porque Doña Gloria le robó su sombra, su voluntad.

Como ya se dijo, la tecnología juega un papel importante en la película, Mateo es un fotógrafo, atrapa momentos y los congela para la perpetuidad. Resulta simbólico que la trama de la historia de un giro cuando Mateo encuentra una fotografía en un altar. Además, los ritos mágicos de Doña Gloria ocupan fotografías en su realización.

De esta forma existe un claro juego simbólico: Mateo atrapa a los indígenas a través de su cámara, ellos lo hacen a partir de la magia.

f) Ideología

Estrenada en unas cuantas salas dedicadas al cine de arte, *Rito terminal* es una película arriesgada, pero a la vez extraña. Como ya se mencionó, las condiciones de producción de la cinta no fueron las más adecuadas porque la temática indigenista era durante el último año de Zedillo un tema complicado.

Existía un oculto interés por minimizar las problemáticas de los pueblos indígenas, "el problema de Chiapas se resuelve en cinco minutos", dijo Vicente Fox durante su campaña a presidente de la República.

También hubo un cierto halo de misterio alrededor de los pueblos indígenas, en realidad, y pese al despliegue de información en los noticieros, poco se supo sobre las características de los indios que habitan el país.

De aquí que la película de Óscar Urrutia resulte arriesgada. La visión del cineasta no es complaciente, de hecho, se acerca al pesimismo, a la catástrofe.

Las comunidades indígenas están más cercanas a desaparecer, a morir, que a ser reconocidas y valoradas por el mundo de la Ciudad. Del choque entre estas dos culturas, quienes salen perdiendo son los indios: no se pueden adaptar al estilo de vida de la Ciudad, por sus tradiciones y costumbres atávicas y porque al hacerlo dejarían de ser indígenas, pero además, los que intentan esto o quieren hacerlo, terminan muriendo o enterrando su pasado.

En tanto, el hombre de la Ciudad sólo puede contemplar esta agonía del mundo indio de lejos, como un simple espectador o turista, no puede entender los códigos, las costumbres de los pueblos indios, de un mundo sin ley, o mejor dicho, con otras leyes: después de la muerte del mestizo, no se ve a ningún representante legal del Estado, sino a un consejo integrado por miembros de la comunidad quienes decide que hacer.

Todo esto nos esboza y plantea diferentes conflictos de los pueblos indios, algo que no había sucedido en la cinematografía mexicana de los últimos años. Desde luego, se nota que Óscar Urrutia trabajó y convivió de cerca con los indígenas a partir de su trabajo en el desaparecido Instituto Nacional Indigenista.

De ahí se desprende que el director haya podido otorgarle vida a sus personajes, que los haya trazado de una forma verosímil, los indígenas de *Rito terminal*, no tienen el tono cantadito de *Tizoc*, por ejemplo, o la misteriosa blancura de Macario.

g) Conclusión del análisis

Sin duda, *Rito terminal* surge como una propuesta digna, si se toma en cuenta la situación de la industria cinematográfica durante el sexenio zedillista y las condiciones sociales en que se genera.

Desde el arranque mismo, el realizador y su fotógrafo evitan convertirse en un Eisentein o Figueroa de la era digital, a ellos no les interesa generar impacto a través del colorido folclorista de las fiestas y tradiciones indígenas, el cual ha sido bien visto en el extranjero.

Al contrario, el director se sitúa a medio camino entre el drama con tintes metafísicos y el documental antropológico o etnográfico, con esto, se aleja de la visión que sitúa a la provincia mexicana como una fuente de paz y sosiego, la cual en muchas películas fue utilizada para mostrar la podredumbre de las grandes ciudades, las grandes virtudes del campo o la mágica vida de los indios.

En *Rito terminal* se presenta otra mirada del indígena, una que no es complaciente y que se dirige hacia un dramatismo social de mayor impacto que la plástica cinematográfica de la época de oro, por ejemplo.

Todo, a partir de una serie de rupturas espaciotemporales en la narración que resultan atractivas, pero a la vez confusas. Quizá este sea la debilidad más grande de la película, junto a un par de actuaciones poco convincentes, en cuanto a aspectos técnicos se refiere.

A pesar del acercamiento diferente que ofrece *Rito terminal* de las comunidades indígenas, existe un factor que persiste en la película. Sí, el indígena en esta cita es más humano, es decir, es capaz de matar, siente celos, es envidioso y hasta podría decirse, aferrado.

Sin embargo, todavía sigue siendo ese ser místico y con poderes sobrenaturales, los cuales, lo distinguen y, al mismo tiempo, lo alejan de la modernidad. Persiste esa visión de embeleso por las comunidades indígenas.

Además, existe en la película una especie de resignación hacia lo fatal: como ya se dijo, cualquier intento por unir el mundo de la ciudad con la provincia tendría resultados fatales, intentar preservar el estilo de vida de las comunidades indígenas también lo sería.

Al final de la película, el hombre de la ciudad sólo puede prenderle una veladora a la indígena muerta en la comodidad de su departamento, mientras que los indios se quedan en su comunidad llorando sus pérdidas, ¿una alegoría a la realidad o un inconsciente reflejo de ella?

Consideraciones finales

Entre *Macario* y *Rito terminal* existe una distancia de cuarenta años. Cuatro décadas en las que el contexto social, económico, político y cultural de México cambió muy poco.

El desarrollo estabilizador durante el lopezmateísmo encuentra sus correspondencias en lo que se conoce como neoliberalismo en el periodo zedillista, ambos modelos, productores de una cantidad enorme de pobres.

La vida económica del país durante estos dos sexenios se centra en las grandes urbes, lo que ocasiona un deterioro y abandono en la vida del campo. Los indígenas y los campesinos emigran a las ciudades buscando ganar dinero para mantener a sus familias.

En tanto, las grandes ciudades aspiran al cosmopolitismo, situación que se refleja directamente en la vida cultural y artística de México, actividades cuyo principal interés es ceñirse a los dictados europeos y estadounidenses.

La industria cinematográfica, en ambos periodos, atraviesa por una fuerte crisis, tanto económica como creativa, y en sus temáticas ya no caben los indígenas. El indio como personaje principal del cine mexicano a partir de la década de los cincuenta ya no existe, su marginación corresponde al momento socio-histórico que se está viviendo: así como el indígena es excluido de las pantallas cinematográficas, también es marginado de la vida económica, política, cultural y social del país.

Su presencia únicamente se da en algunos casos aislados como lo son *Macario* y *Rito terminal*, de ahí la principal virtud de estos dos filmes, ya que ambos manejan la temática indígena, precisamente, en momentos coyunturales, en tiempos de levantamientos indígenas.

Sin embargo, ambas propuestas, mas que romper con la imagen del indígena construida durante los inicios del cine mexicano, -en donde se hizo un planteamiento parco de las problemáticas des estas comunidades- son, en gran medida, una continuación de ella.

En *Macario* existe una tendencia por representar al indígena como un ser mágico y con poderes sobrenaturales, justo como se hizo anteriormente en el cine nacional. Es cierto, también existe una notable preocupación por las condiciones de precariedad en que viven estos grupos: el hambre es uno de los principales motores de la historia, pero el simple hecho de representar al indígena como un personaje de tez blanca, le resta credibilidad.

Mientras que en *Rito terminal* hay un interés por mostrar la problemática del aislamiento de las comunidades indígenas. De las consecuencias de los choques interculturales, donde los más afectados son, por supuesto, los indios.

En los últimos cincuenta años, han sido muy pocas las cintas que manejaron la imagen del indígena, entre ellas, *Macario* y *Rito terminal* son de las más importantes, por el contexto en que se dieron, por el prestigio de los directores o de las instituciones que representan.

Ambas cintas, además de estar unidas por la temática, también se encuentran amarradas por un nudo indisoluble y quimérico: el de la fatalidad.

En la primera de ellas, no hay escapatoria para los indígenas, su destino es morir de hambre, en la marginación. Mientras que en la segunda sólo queda a los occidentales prender una veladora en memoria de los pueblos indios que se están muriendo o matándose en el aislamiento, en su mundo lleno de misticismo.

De esta forma, el indígena, es tanto en la sociedad como en el cine, una imagen que se desvanece con el paso del tiempo.

Bibliografía Básica

- Aguilar Camín, Héctor y Meyer, Lorenzo. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México, Cal y Arena, 1989.
- Agustín, José. *Tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*. México, Planeta, 1992.
- Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano: en la época de oro y después*. México, Grijalbo, 1993.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. Tomo VII. Época sonora*. México, Era, 1975.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. Tomo VIII. Época sonora*. México, Era, 1976.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. Tomo IX. Época sonora*. México, Era, 1978.
- López Alcaraz, Lourdes y Graciela Martínez-Zalce. *Manual para investigaciones literarias*. México, UNAM, 1996.
- Zavala, Lauro. *El lenguaje analítico del cine. Un modelo para armar*. UAM Xochimilco, México, 1993.
- Zúñiga, Ariel. *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón*. México, El Equilibrista, 1990.

Hemerografía

- Aviña, Rafael, "El cine fantástico a la mexicana", *Reforma*, Año VIII, 3 de marzo de 2001.
- Aviña, Rafael, "Nuevo cine mexicano ¿ardid mercadotécnico?", *Reforma*, Año VII, 11 de junio de 2000.
- Mosivais, Carlos. "Las etnias y el cine", *Reforma*, Año VII, 22 de noviembre de 2000.
- Turati, Marcela, "Crece pobreza 10% en sexenio zedillista", *Reforma*, Año VII, 5 de octubre de 2000.

Bibliografía complementaria

- Arriola, Carlos. *Los enemigos de la modernidad*. México, Porrúa, 1994.
- Aviña, Rafael. *Tierra Brava*. México, IMCINE-CONASUPO, 2000.
- Ayala Blanco, Jorge. *La disolvencia del cine mexicano. Entre lo popular y lo exquisito*. México, Grijalbo, 1991.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*. México, Grijalbo, 1987.
- Bonfil B., Guillermo. *México profundo: una civilización negada*. México, Grijalbo, 1990.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. *Como analizar un film*. México, Piados-Ibérica, 1991.
- De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México, Trillas, 1987.
- Galeano, Eduardo. *Ser como ellos*. México, Siglo XXI, 1995.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.