



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**CENTRO DE ESTUDIOS EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

*La representación estética del indígena en el cine de Emilio el "Indio"  
Fernández*

**TESIS**

QUE PARA ALCANZAR EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

**GIOVANNI MICHEL MALDONADO ESPINOSA**

Directora de Tesis:

**DRA. GRACIELA MARTÍNEZ MATÍAS**

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

Septiembre 2016

A mis padres con amor

A Everardo Mujica, que con tu amor a la música, nos enseñaste la importancia de luchar por  
nuestros sueños

A las tristezas pasadas

Y, sobre todo, a las alegrías futuras

**Mi gratitud a la Dra. Graciela Martínez Matías**

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO 1 .....	6
La representación social, cómo entender al indígena .....	6
1.1 La importancia de la representación social. ....	7
1.1.1 La construcción de la representación social. ....	10
1.2 Estereotipo.....	11
1.3 Estética en el arte.....	15
1.3.1 La expresión.....	21
1.4 Hacia una definición de cultura. ....	22
1.4.1 Multiculturalidad.....	27
1.4.2 Identidades étnicas. ....	28
1.5 La valoración de los pueblos indígenas.....	30
1.5.1 Etnicidad.....	31
1.5.2 La colonización de los pueblos indígenas mediante la violencia y su acepción como “indio”.....	35
1.5.3 Los indígenas en la actualidad (condiciones y problemáticas sociales). ....	40
CAPÍTULO 2 .....	47
El indígena: símbolo de identidad nacional del siglo XX en México, y su presencia en el cine.....	47
2.1 Contexto histórico, cultural y político del cine mexicano en la Época de Oro en los años 1942 a 1947.....	48
2.1.1 Del patriotismo revolucionario al Rancho Grande.....	48
2.1.2 Estados Unidos y su relación con el cine mexicano.....	53
2.1.3 Del 42 al 47, la Época de Oro del cine mexicano donde brilló Emilio Fernández. .....	59
2.2 El mexicano busca su identidad en el indígena.....	82
2.2.1 Falso indigenismo en el cine mexicano.....	85
2.3 ¿Serguéi Eisenstein muestra otra cara de México?.....	92
CAPÍTULO 3 .....	98

Emilio Fernández lo concibe así...	98
3.1 Análisis cinematográfico María Candelaria	102
3.1.1 Etnicidad.	104
3.1.2 Estética.	105
3.1.3 Discurso Político-Social.	113
3.1.5 Discurso Audiovisual.	119
3.2 Análisis cinematográfico <i>La perla</i> .	121
3.2.1 Etnicidad.	123
3.2.2 Estética.	125
3.2.3 Discurso Político-Social.	132
3.2.4 Religiosidad.	137
3.2.5 Discurso Audiovisual.	137
3.3 Análisis cinematográfico <i>Río Escondido</i> .	140
3.3.1 Etnicidad.	142
3.3.2 Estética.	143
3.3.3 Discurso Político-Social.	147
3.3.4 Discurso Religioso.	155
3.3.5 Discurso Audiovisual.	158
CONCLUSIONES GENERALES.	160
“Sólo existe un <i>indio</i> , el que yo inventé”	160
Maldición de Malinche y el mal mexicano.	163
La identidad del mexicano está expresada en mis películas.	165
El legado del “Indio” Fernández en el 2016.	169
BIBLIOGRAFÍA	173
OTRAS FUENTES	175

## INTRODUCCIÓN

Tras una tarea que formó parte de la asignatura Taller de Guión II, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, que consistía en realizar una pequeña reseña del documental titulado *Los árabes malos del celuloide (2006)*, me surgió la inquietud de llevar a cabo un análisis cinematográfico similar a ese material audiovisual, pero aplicado al contexto social mexicano.

*Los árabes malos del celuloide (2006)*, de los directores Jeremy Earp y Sut Jhally, es un documental que refleja cómo la industria del cine Hollywoodense ha construido una percepción negativa de la comunidad del Oriente Medio. El corpus de esta cinta se enfocó en películas de la década de 1980 hasta primeros años del 2000. La investigación audiovisual arrojó que se había generado un rechazo y un sentimiento de racismo en contra de este sector, originada en mayor medida, tras las guerras de Estados Unidos contra Irak y potenciada por los atentados terroristas del 11 de septiembre del 2001.

Las películas analizadas y expuestas en este metraje evidenciaron que el árabe era considerado como un ser burdo, cómico, extremadamente rico, carente de inteligencia, y muchas de las veces, asociado al terrorismo. En muy pocas ocasiones el árabe se representó como una persona bondadosa e inteligente, sin embargo, una de las conclusiones a las que llegó este filme, fue que parecía haber una tendencia en las nuevas películas que trataban de revertir los estereotipos perniciosos sobre estos sujetos. De esta labor cinematográfica, fue que consideré pertinente llevar a cabo mi propia investigación que expusiera la práctica del estereotipo en los medios de comunicación sobre sectores vulnerables de la sociedad mexicana.

Considero que en México, los individuos más segregados y a la vez más discriminados en los medios de comunicación, son aquellas personas que pertenecen a una comunidad indígena; es por esta razón que decidí realizar una

labor como la de *Los árabes malos del celuloide*, pero aplicada exclusivamente en el análisis de filmes mexicanos con protagonistas hombres y mujeres indígenas.

Desde el año de 1994, la presencia de las comunidades indígenas en la opinión pública se ha incrementado debido a los constantes conflictos que involucran su pensamiento político. Ese año específicamente, salió a la luz el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en la región sur de México, y tenía como objetivo principal la demanda a la mejora en el trabajo, la salud, educación, alimento y en la democracia de los pueblos originarios de toda la nación. Como este hecho en los que se involucra al sector indígena mexicano, es posible mencionar la matanza de 45 tzotziles en Acteal Chiapas a manos de un grupo paramilitar en 1997; la concesión a mineras canadienses en territorio Wirikuta, lugar sagrado de los wixárikas en el 2011 y que generó un movimiento a favor de la preservación de ese lugar; el desplazamiento de grupos indígenas al norte del país a causa de la presencia del narcotráfico, específicamente en el “triángulo dorado” en los Estados de Sinaloa, Durango y Chihuahua.

Frente a estos conflictos, todos igual de graves, es inevitable cuestionar la función de los medios de comunicación, elementos clave para entender gran parte de la realidad mexicana. Dichos medios manifiestan en sus contenidos representaciones sociales específicas que incluyen juicios, valores, opiniones, y que inciden, irremediablemente, en el público de forma positiva (apoyo a causas y concientización sobre un fenómeno en específico) o negativa (discriminación e indiferencia).

De los diversos medios de comunicación existentes en la actualidad, hay uno que ha acaparado mi interés de manera impetuosa: el cine. La pantalla grande, considero, es un canal neutral al receptor que permite contar desde puntos de vista subjetivos, historias que adjetivan el comportamiento humano y que expresan de forma más completa la constitución política, social, religiosa, sexual, cultural e histórica de una sociedad.

En el ámbito nacional, el cine realizado en el país cuenta con una historia de más de 120 años (si se considera el trabajo realizado por los hermanos Lumière). En muchos momentos, en México, la industria cinematográfica logró trascendencia económica y cultural gracias a que ésta permeó en los estratos políticos, sociales, religiosos, culturales, y como toda industria exitosa, incluso penetró los mercados de otros países, primordialmente de habla hispana. Gran parte de este avasallador éxito fue consecuencia de la producción de filmes con diversas tramas y géneros que contaron con actores y directores altamente populares.

De todo un bagaje extenso de cientos de películas, fue complicado establecer un parámetro sobre la elección de las cintas que pudieran aportar a esta tesis, sin embargo, existe un precedente de suma importancia en el cine mexicano que encajó perfectamente en la presente investigación, me refiero al trabajo como director de Emilio Fernández Romo, mejor conocido como el “Indio” Fernández. Este personaje figuró en la industria del séptimo arte no sólo exclusivamente por su calidad cinematográfica, sino por la polémica que generó su personalidad.

El trabajo de este director se fundamentó en tramas que explotaron el folclor y la forma de vida en el ámbito rural. Muchas de sus historias retrataron al indígena con una visión nacionalista y rica en simbolismos que buscaron la aceptación del público, del gobierno y de la industria del cine. En primera instancia, sus filmes me produjeron un interés e hicieron cuestionarme la verosimilitud de sus personajes, factor que fue determinante para adentrarme en su vida personal y su labor como cineasta.

Los actores que personificaron a los protagonistas de sus historias fueron los rostros más famosos de la Época de Oro del cine en México debido a su belleza y carisma, tales como María Félix, Dolores del Río, Columba Domínguez, Pedro Armendáriz y Roberto Cañedo, y como se mencionó anteriormente, algunas de las películas que Fernández dirigió se desenvolvían en comunidades indígenas, y en ellas los actores tenían (considero) pocas o nulas similitudes culturales con el nativo mexicano al momento de encarnarlos, debido a los exagerados modismos,

la ridiculización en las maneras de hablar, en su falsa y hasta a veces glamorosa vestimenta.

Esta serie de inquietudes personales me obligaron a realizar la siguiente pregunta: ¿Cómo representa estéticamente Emilio el “Indio” Fernández a los indígenas en las películas *María Candelaria*, *La perla* y *Río Escondido*? A fin de satisfacer esta interrogante, se resolvió dividir en tres partes esta tesis; compuesta por un capítulo referente al marco teórico, otro al marco contextual y uno más al análisis cinematográfico.

Para entender las *representaciones sociales*, su origen y su alcance, se abordarán en el primer capítulo, conceptos de la mano de los autores Serge Moscovici y Denise Jodelet; para comprender el término de *estereotipo*, sus divisiones y características, se retomará a Erving Goffman. Respecto de la *estética* en los medios de comunicación y en el arte, se aprovechará la concepción de los teóricos Rudolf Arnheim y Joan Costa. Asimismo, se retomará la definición e importancia del concepto de *cultura* desde la visión de los autores Clifford Geertz y Gilberto Giménez. También se explicarán otros elementos asociados a la cultura tales como la *identidad* y *multiculturalidad*.

La importancia del *indígena* radica también en su idea social, política, cultural, y ante ello, se rescatará parte del pensamiento teórico de Guillermo Bonfil Batalla y de la teoría de Isidoro Moreno Navarro. Es menester destacar que se incluirá la percepción del indígena como individuo colonizado, mediante el trabajo teórico de Karina Bidaseca y de Laura Suárez y López Guazo.

En el capítulo referente al marco histórico-contextual, se detallará lo ocurrido en materia política, social, y sobre todo cinematográfica, desde 1938, año en que México empezó a construir una industria cinematográfica, hasta 1947, año en que se produjo la última película analizada en esta tesis, *Río Escondido*. A partir de ello, se expondrá parte de la investigación de autores como Jorge Ayala Blanco, Francisco Peredo Castro, Carlos Monsiváis, Emilio García Riera y Vicente Lombardo Toledano.



En este capítulo se recorrerá, también, la influencia de los Estados Unidos, la Segunda Guerra Mundial y la influencia de Serguéi Eisenstein en el desarrollo de la industria del cine en México, así como también las causas que propiciaron el declive de la misma. Se hablará, además, de algunos antecedentes de metrajes con la participación de personajes indígenas.

En el último capítulo se desarrollará el análisis cinematográfico de las películas *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945) y *Río Escondido* (1947), específicamente en la representación estética del indígena, y que incluye categorías como discurso político-social, discurso religioso, discurso audiovisual y etnicidad, y que ayudarán a comprender la representación del indígena en la visión del director Emilio Fernández. Cabe acotar que este análisis estará acompañado de fotogramas de las cintas para ejemplificar la labor de investigación.

La propuesta de análisis cinematográfico de Lauro Zavala y el método de división de escenas en las películas propuesta por Simón Feldman, servirán para desarrollar el trabajo aquí expuesto, sin embargo, será necesario adaptar el análisis a las necesidades conforme a las características y a la naturaleza del tema.

Esta tesis busca que el lector genere conciencia sobre las representaciones sociales en los medios de comunicación; es, a su vez, una invitación a los académicos y estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México y de otras instituciones universitarias, a fin de generar nuevos proyectos sociales que integren a sus políticas el combate a la discriminación de sectores vulnerables en el país, propiciada por la construcción y propagación de estereotipos. Es un llamado también al joven estudiante a acercarse al cine mexicano, que desde mi percepción, ha sido relegado de su interés.

## **CAPÍTULO 1**

### **La representación social, cómo entender al indígena.**

*“El mundo social es también representación y voluntad, y existir socialmente también quiere decir ser percibido, y por cierto ser percibido como distinto”*

***Pierre Bourdieu***

## 1.1 La importancia de la representación social.

En su obra *El psicoanálisis, su imagen y su público*, el psicólogo Serge Moscovici, compara la representación social con el mito. Para diferenciar ambos conceptos, menciona que para el hombre primitivo el mito fue una filosofía total que simbolizó no sólo una ciencia única, sino también una forma de interpretación de la naturaleza y de las interacciones sociales; mientras que, para nuestra sociedad contemporánea, “sólo es una vía de captar el mundo concreto circunscrito en sus fundamentos y circunscrito en sus consecuencias”.<sup>1</sup>

Las representaciones, en cambio, fueron producto de la percepción de la realidad en las sociedades primitivas y que se consolidaron en la conceptualización de experiencias concretas, de las regulaciones del comportamiento humano, y sobre todo, de la forma de comunicarse entre los individuos; características que hasta hoy comparten las sociedades modernas.

La diferenciación de dichos conceptos es para puntualizar que el mito puede ser un antecedente de la representación. El primero es, de cierta forma, una imposición para explicar fenómenos acontecidos en el entorno humano que se fundamentan principalmente en suposiciones y creencias; mientras tanto, la representación es una explicación generada y en constante cambio, creada mediante la convivencia, la observación y la experiencia empírica.

Por su parte, la investigadora en representaciones sociales, Denise Jodelet, define al mito como *pensamiento natural o conocimiento de sentido común*, pues refiere, se opone al conocimiento científico y se transmite por medio de la educación, de la tradición y de la comunicación social.<sup>2</sup>

Las definiciones de ambos autores tratan de establecer como antecedente histórico de la representación social, al conocimiento espontáneo, práctico y primitivo, que el hombre ha forjado consigo para la interpretación de su entorno y

---

<sup>1</sup> Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Argentina: Editorial Huemul. p. 29.

<sup>2</sup> Jodelet, D. (1984). *La representación social: fenómenos, concepto y teoría*. En Serge Moscovici. España: Paidós. p. 473.

la constante búsqueda de un sentido a las interrogantes del universo. Primordialmente, el conocimiento al que refieren Jodelet y Moscovici, tiene como característica definitoria el de ser una construcción social compartida y aceptada.

A continuación la *representación social* propuesta por Jodelet:

Es una forma de pensamiento social (...) Constituye modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal (...) La caracterización social de los contenidos o de los procesos de representación ha de referirse a las condiciones y a los contextos en las que surgen las representaciones, a las comunicaciones mediante las que circulan y a las funciones a las que sirven dentro de la interacción con el mundo y los demás.<sup>3</sup>

Las representaciones sociales para Moscovici, provienen de una serie de observaciones y de su análisis, así como de las apropiaciones del lenguaje, de las nociones de las filosofías y de las ciencias, rescatando primordialmente sus conclusiones. De tal modo que se componen de factores psicológicos que sirven como forma de conocimiento particular de la sociedad.<sup>4</sup>

Las representaciones sociales se conforman por contenidos que se definen por opiniones, imágenes, juicios, posturas, actitudes e informaciones sobre un objeto en específico, una situación dada, un trabajo a realizar, hasta un personaje social. Por otro lado, menciona la investigadora Denise Jodelet, la representación puede centrarse en un sujeto: desde un individuo, una familia, una clase social o un grupo.

Moscovici, quien también se desempeñó como Director del Laboratorio Europeo de Psicología Social, indica que la opinión es fundamental para el surgimiento de la representación social y de los estereotipos, definiéndola de la siguiente manera: “Sabemos que la opinión, por una parte, es una fórmula socialmente valorizada a

---

<sup>3</sup> *Ibíd.* p. 474.

<sup>4</sup> Moscovici. *Op. Cit.* p. 30.

*la que un individuo adhiere, y por otra parte, una toma de posición acerca de un problema controvertido de la sociedad”.*<sup>5</sup>

A partir de esta definición, es posible afirmar según el autor, que la opinión es una reacción de cualquier individuo ante un objeto ajeno independiente de sus características o de la importancia que cumpla como actor social, relacionándose estrechamente, con su comportamiento.

Mientras tanto, la imagen representa formas más complejas y coherentes de juicios o evaluaciones; ésta es en cuestión, reflejos internos de una realidad externa. Es decir, el individuo lleva consigo la impresión de un mundo complejo y heterogéneo de acontecimientos asociados a experiencias visuales.

Sin embargo, la función primordial de las imágenes radica en la exclusiva tarea de filtrar la información que recibe y que se posee para darle coherencia y placer a nuevos mensajes, y gestar así en el individuo, interpretaciones o percepciones de su entorno. Es decir, las imágenes podrían considerarse como etiquetas a valores, informaciones, supuestos y creencias, que posee cualquier sujeto de algo o alguien en particular y que relaciona con objetos, otras personas o situaciones, con las que ha interactuado con anterioridad.

Para el investigador Serge Moscovici, las representaciones sociales son una guía en la que se reconstruye y se remodela el comportamiento que debiese tener lugar en el entorno, específicamente, el individuo adopta ideas, prejuicios u opiniones, que lo llevan a fijarse una postura negativa o positiva de su realidad; éste es el primer paso que dispone al individuo a llevar a cabo futuras acciones con o contra otros actores de la sociedad.

El siguiente paso en las representaciones sociales ocurre gracias a la socialización. Cuando el individuo forjador de prejuicios, ideas, creencias, opiniones e imágenes, entra en contacto con las colectividades, tiende a modelarse y a influirse gracias al intercambio y a la aprehensión en las formas de percibir, e inclusive de pensar, de otros sujetos.

---

<sup>5</sup> *Ibíd.* p. 30.

### 1.1.1 La construcción de la representación social.

Las representaciones sociales son construcciones mentales y procesos individuales, que se transforman posteriormente, en intercambios colectivos. De acuerdo con Serge Moscovici, existen dos pasos fundamentales que permiten la creación de una representación social: *la objetivación y el anclaje*.

a) La objetivación corresponde a “acoplar la palabra con la cosa”, en pocas palabras, es llevar de un plano imaginario a lo cognoscitivo. Una asociación de una imagen mental con significaciones válidas dentro de un contexto determinado.

b) El anclaje refiere a la utilidad que tiene el significado. Es la integración cognitiva y cómo transforma la representación a la sociedad. Después de un proceso mental sobre algo específico del universo, las ideas se convierten en una forma de comunicación que conlleva un cambio en las interacciones sociales.

En comparación con el nivel de objetivación, la académica argentina Denise Jodelet, afirma que la asignación de significantes de un objeto en específico, se crea en la mente mediante formas de sustitución. Es decir, el individuo crea representantes mentales de cosas a las que llama símbolos o signos que actúan como forma de reemplazo de la realidad ausente.

Denise Jodelet, en *La representación social: fenómenos, concepto y teoría*, detalla una serie de puntos que considera como formas creadoras de representaciones sociales, entre ellas y de las más apropiadas a la presente investigación, destaca aquella donde el individuo utiliza la percepción cuando interactúa en sociedad. Dicho elemento se puede deber al contexto: cuando un sujeto se encuentra inmerso en una situación determinada dentro de un tiempo específico, entra en contacto con estímulos sociales e interacciones.

Por otro lado, es posible adquirir ciertas representaciones sociales mediante el sentido de pertenencia; es decir, el individuo elabora un cúmulo de prejuicios y

opiniones mediante las creencias e ideas que le han sido transmitidas en su grupo de origen.

Otro enfoque explica que el individuo es productor de significantes, y mediante ellos, gesta representaciones como causa de sus experiencias anteriores en la sociedad. Los significantes son entendidos como las formas que el entorno induce en el actor social, tales como valores, aspiraciones sociales, etc.

Una de las maneras como se generan las representaciones sociales, según la también autora de *La psicología social, una disciplina en movimiento* (1970), y quien retoma a M. Gilly, es aquella que refiere a la práctica social del individuo. El sujeto en cuestión, ocupa un lugar y posición y es representante de las normas de las instituciones, o las ideologías relacionadas con el lugar en el que está inmerso.

Por último, existe una condición gestante de representaciones, en la cual el sujeto es portador de determinaciones sociales que se reproducen gracias a los esquemas de pensamiento socialmente establecidos. También, dichos esquemas pueden ser creados por las ideologías dominantes.

En conclusión, conforme a los conceptos expuestos hasta este punto de la investigación, las representaciones sociales son una forma de comprender la realidad que se traducen en imágenes, juicios, prejuicios, actitudes, opiniones; son creadoras de significantes; se producen en las mentes de los sujetos y se transforman, posteriormente, en formas de conocimiento socializado. Las representaciones sociales tienen una validez limitada en un tiempo y espacio específico, y es un fenómeno que puede preceder a una reacción.

Dichas reacciones pueden referirse, tanto a una modificación en las actitudes y formas de pensar del individuo que las posee, hasta el cambio en los hábitos culturales y sociales del entorno de un grupo determinado.

## 1.2 Estereotipo.

Para comprender de mejor manera el concepto de estereotipo y las vertientes que éste genera, es conveniente retomar algunos elementos de los que habla el

sociólogo e investigador Erving Goffman en su libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, con el fin de relacionar la interacción en la sociedad y la creación de los estereotipos. Para ello, el sociólogo define algunos conceptos, tales como *actuaciones*, *fachada* y *tergiversación*.

a) Actuaciones.

Cuando un individuo desempeña un papel determinado, pide implícitamente a sus observadores que tomen en serio la impresión promovida ante ellos<sup>6</sup>. Dichas acciones tienen o pueden tener una función para el beneficio de otra gente. Esto quiere decir que cuando se interactúa en un grupo social o con otro individuo, se busca aparentar con acciones o palabras parte de lo que define a la persona: se busca impresionar al otro para agradar, conversar, interactuar u obtener una relación social.

Es probable, refiere Goffman, que las acciones de los personajes en cuestión no sean sinceras; a esto lo denomina *cinismo*. Sin embargo, él cree que la palabra “persona” pueda tener sus antecedentes históricos en el significado “máscara”, debido a que todos los entes sociales desempeñan roles que le permiten conocer de manera mutua y a sí mismos. La máscara ha sido un sinónimo del concepto *persona*, y es en conclusión, “ese yo que quisiéramos ser”.

b) La fachada.

Dicho término es para Erving Goffman: “...una parte de la actuación del individuo que funciona de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación”.<sup>7</sup> En otras palabras, la fachada es una actuación premeditada e intencional de todo individuo que tiene como fin el demostrar algo específico a aquellos que interactúan con él. Cabe señalar que esas expresiones pueden ser inconscientes o intencionales con respecto del actuar de los individuos.

---

<sup>6</sup> Goffman, E. (1989). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Argentina: Amorrurtu Editores. p. 29.

<sup>7</sup> *Ibíd.* p. 34.



Un tipo de fachada es el medio. Dicho elemento engloba tanto inmobiliario, decorado y distintos tipos de accesorios que sirven como trasfondo escénico. Es importante señalar que es medio cuando hay interacción humana dentro de él o sobre él.

Ahora bien, generalmente cuando se hablan de los factores escénicos dentro de la fachada, es probable pensar en los espacios físicos como los de una sala o un cuarto o una casa, pero existe de manera trascendental los signos dentro de ellos. Como ejemplos, menciona Erving Goffman, la aparición de enormes y lujosos apartamentos en la Europa Occidental que simboliza una sociedad opulenta o con la capacidad financiera de pagar dichos alquileres.

Según el escritor, existe otro tipo de fachada, es la llamada personal. La fachada personal incluye factores como las insignias del cargo o rango, el vestido, el sexo, la edad y las características raciales, el tamaño y aspecto, las pautas del lenguaje, las expresiones faciales, los gestos corporales, etc.<sup>8</sup>

A esta serie de características se le pueden denominar como *vehículos transmisores de signos*. Estos pueden ser de duración larga en la sociedad, como las características raciales, y otras pueden ser efímeras y cambiantes, como las expresiones faciales.

De la fachada personal se puede hacer una división entre *apariencia* y *modales*, de acuerdo a la información que pueden representar mediante los estímulos emitidos.

- La apariencia refiere a las características del individuo que remiten a su estatus social.
- Los modales son funciones que advierten acerca del rol de interacción que el individuo o actuante esperará realizar ante ciertas situaciones próximas. Ejemplo de ello es tomar una postura arrogante o agresiva que provocará al sujeto ser el guía de la

---

<sup>8</sup> *Ibíd.* p. 35.

interacción, mientras la posición humilde o gentil será el actuante el guiado en la interacción.

Es normal esperar cierta coherencia entre modales y apariencia, sin embargo recalca Goffman, es posible encontrar personas con atuendos de un grado elevado pero con un status aún más alto. Puede ocurrir a la inversa, un hombre con vestimenta de elevada pero con un estatus social bajo. Ante estas situaciones es fácil adoptar una posición de expectativa. Los individuos, en muchos de los casos, no tienen la intención de ampliar la categoría pero la experiencia les ha confiado seguir con modelos *estereotípicos*.

Un individuo puede razonar sobre la fachada personal de otro sujeto mediante el análisis y la reflexión, preguntándose *¿Ese hombre corresponde en esencia a su imagen o a sus modales?* Sin embargo, es mucho más fácil asentir una posición de aceptación mediante las representaciones sociales que se ha adquirido con la experiencia o mediante el entorno transmisor, de tal suerte que se asignen o se aprueben roles de actuación al otro.

c) Tergiversación.

Un actuante está propenso al juicio por parte de los demás, pero cuando dicha opinión o interpretación es errónea, y se lleva al engaño para crear conclusiones equivocadas sobre algo, se puede llegar a la *tergiversación*, asevera el también considerado padre de la *microsociología*, Erving Goffman.

De manera más clara y concreta, el mismo autor refiere que la tergiversación es *“...una mentira (manifiesta, categórica) o descarada aquella en la que pueda haber pruebas irrefutables de que el autor sabía que mentía y así lo hizo premeditadamente”*.<sup>9</sup> Es importante señalar que la tergiversación es fundadora de estereotipos y representaciones sociales.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibíd.* p. 72.

<sup>10</sup> ¿Cuántas veces hemos escuchado en las noticias que ciertos sectores han protestado ante embajadas internacionales, contra campañas publicitarias o contra personajes públicos, por haber dado opiniones sobre algo específico, y que además de equivocado es ofensivo? Este tipo de conflicto es un ejemplo de

A raíz de estas concepciones es posible conformar el significado de la palabra *estereotipo*: El estereotipo es una concepción, visible y perceptible sobre aspectos de actuación, del físico, de actitudes, habilidades y características mentales sobre algo específico en la realidad que tiene interacción con otro. Es visible por su propiedad de *apariencia* y perceptible por los *modales*; suelen ser erróneos por la tergiversación de la información que emite un sujeto, o por la falta de conocimiento del objeto en específico.

El estereotipo y la representación social tienen en común la socialización, esto es, el conocimiento generado a partir de estas percepciones son transmitidas mediante el interactuar de la sociedad y pueden ser gestoras de reacciones negativas o positivas hacia un sujeto o grupo social.

### 1.3 Estética en el arte.

En el apartado anterior de esta tesis se habló sobre los conceptos que alrededor se fundamentan en la representación, uno de ellos es el de *imagen*. Sin embargo, dicha palabra está contextualizada en el sentido social de las construcciones, y es por eso que en este punto, se abordará tal idea desde su arista *estética*.

Para Joan Costa, experto y teórico de la fotografía, la imagen es un conjunto de causas de la percepción que se ligan a la apariencia de las cosas. Dice también que existen tres tipos de imagen: la imagen natural, la imagen visual y la imagen mental. La primera es un reflejo y proyecciones de cosas reales, mientras que la visual refiere al sentido de la percepción, y la mental tiene una tendencia a la psicología y a la filosofía.

La imagen natural es referida a proyecciones de cosas reales. Joan Costa afirma que la realidad, lo que se encuentra en el entorno, es la contraposición de la ficción:

La fotografía, en tanto que es un producto de la cultura, es esencialmente artefacto, ficción, y ella es parte fundamental del mundo de las imágenes,

---

tergiversación, se da en el ámbito internacional y responde, generalmente, a intereses económicos o políticos y se vale de las percepciones equivocadas de una sociedad sobre una minoría u otro conjunto social.

tanto por la importancia cuantitativa de su producción como de la reproducción. Y las fotografías son también una realidad, no sólo en la medida que forman parte de nuestro entorno material, sino también de nuestro imaginario.<sup>11</sup>

Es conveniente advertir que la imagen propuesta desde esta visión se adjudica tanto para la fotografía fija, como en la de movimiento; en resumen, aplica para la fotografía convencional y el cine. La imagen que se nos exterioriza en la fotografía, en el celuloide o en un cuadro, se puede arraigar de una forma impredecible en el colectivo y puede generar una repercusión en él mediante la generación de representaciones o estereotipos, como ya se detalló primeramente en esta tesis.

La imagen es una re-presentación (volver a presentar una acción o algo físico llevado a cabo con anterioridad o simultáneamente). La imagen, tiene aparentemente un atributo de veracidad, y esto trae como consecuencia según Joan Costa, que se convierta en un concepto arbitrario, pues lo que mira el ojo frente a la representación, se impone como “si fuera un doble idéntico de los real”<sup>12</sup> sea falso o auténtico.

La imagen involucra una serie de percepciones e ideas que pueden ser aprehendidas colectivamente o que pueden ser generadas por experiencias del individuo, es por ello que el arte no se escapa de estar condicionado a estas características, y cuando el autor de una película o una fotografía, una pintura o una escultura, expone su creación, está también remitiendo a la imagen que él concibe del mundo que lo rodea.

Costa, quien también escribió el libro *Diseño, comunicación y cultura*, menciona que: *Las palabras son signos inventados que utilizamos para referirnos a cosas “que no están aquí”. Las imágenes son formas que representan cosas, fenómenos e ideas “que no están aquí”. Ésta es la función común a las palabras y a las imágenes: significar*<sup>13</sup>. La imagen es una representación visual de algo que se

---

<sup>11</sup>Costa, J. (2008). *La fotografía creativa*. (2ª edición). México: Editorial Trillas. p. 65.

<sup>12</sup> *Ibíd.* p. 67.

<sup>13</sup> *Ibíd.* p. 68.

constituye por sí misma, mientras que la palabra tiene como propiedad fundamental la designación mediante la lingüística.

Tanto las palabras y las imágenes evocan, señalan y designan cosas existentes en el mundo. Las primeras lo hacen mediante sonidos y las segundas por medio de formas, colores, etc., sin embargo, las palabras tienen como ventaja que pueden referirse a cosas intangibles como sentimientos, sueños y pensamientos. Lo sustancial del planteamiento de Joan Costa para la presente tesis sobre la comunión entre palabra e imagen, recae en que ambos conceptos, mediante la significación buscan comunicar en una cultura determinada, e inclusive, en la universalidad de su alcance.

La imagen, refiere el teórico en fotografía, presenta dos dimensiones de lo icónico, es decir, qué tanto guarda de semejanza con la realidad. Por un lado, existe un contenido semántico, “lo que dice”; y por el otro, el mensaje estético, “cómo lo dice”, (este último tiene como fin convencer o seducir).

Desde una perspectiva semántica, la representación en una obra artística busca imitar a la realidad el concepto o situación expuesta. La estética, mientras tanto, busca la verosimilitud mediante la libertad creativa del autor.

En la construcción de un mensaje, el código que tiene el lenguaje escrito es fácilmente reconocible y entendible, pues está constituido de signos. Dichos signos son las letras del alfabeto, las palabras y las leyes de la gramática; sin embargo cuando se habla de las imágenes, resulta difícil en muchos casos, entender a primera instancia el mensaje generado. Es por eso que las imágenes se valen de la representación, y son los gestos y las escenas que dan estructura al discurso.

El teórico español, refiere que cuando en una fotografía el autor quiere presentar un discurso altamente elaborado, más allá de exponer una cuestión de apariencia

o algo que está frente al objetivo, requiere de una puesta en escena o una teatralización, es decir, una “semantización”.<sup>14</sup>

Se ha definido hasta este punto del capítulo a la *imagen* desde una forma física, ahora es pertinente ahondar en el significado que se le asigna a partir de sus características y su influencia en la percepción del sujeto; es necesario analizar esta cuestión para comprender a fondo el concepto de *estética*.

Los diversos fenómenos que acontecen en el entorno, son captados gracias a los sentidos (olfato, visión, tacto, audición, gusto), sin embargo, como menciona el psicólogo y filósofo Rudolf Arnheim, son estos que permiten atrapar ciertas sensaciones o determinados efectos de algunas de sus características.<sup>15</sup>

En la sociedad occidental, el individuo está acostumbrado, y en cierta forma educado, a múltiples estímulos visuales en su vida diaria. La irrupción de la publicidad, la fotografía, el cine, la televisión, revistas, folletos, carteles, en su entorno, priorizan el sentido de la vista sobre otros, como el tacto o el de la audición.

Arnheim asevera que la visión es el “*sentido más valioso para el hombre pues posee una gran multiplicidad que representa las cosas por sí mismas y no sólo el de las imágenes*”<sup>16</sup>. En términos más sencillos, refiere que las acciones que son percibidas por los ojos no tienen una significación superficial, sino que es posible advertir mucho sobre la esencia de ellas, puesto que es posible, mediante sus características físicas como el color o el tamaño, distinguir algo de entre millones de cosas, o percibirlas gracias a su movimiento.

El autor alemán menciona que “en las artes visuales se utiliza el color, el movimiento y las infinitas formas que permiten el espacio tridimensional como formas de expresión”<sup>17</sup>. Esto quiere decir, que cuando recurrimos a una obra teatral, al museo o al cine, percibimos un cúmulo de distintos hechos que tienen

---

<sup>14</sup> *Ibíd.* p. 70.

<sup>15</sup> Arnheim, R. (1980). *Estética Radiofónica*. España: Gustavo Gill Editorial. p. 20.

<sup>16</sup> *Ibíd.* p. 20.

<sup>17</sup> *Ibíd.* p. 21.

un significado. Los movimientos, las formas, los colores, cantos, volúmenes, cantidades, sonidos, vestimentas, e inclusive las formas de hablar, tratan de significar algo al espectador.

En el arte, refiere el filósofo y escritor, el carácter humano se representa y se engloba en características como la educación, formación, personalidad, etc. Dichas aptitudes y habilidades comprenden la existencia física del hombre, y con ello, comprensible el comportamiento humano.

Esto se consigue principalmente por el tono de la voz y la forma de hablar, lo cual puede ser determinado, por un lado, por la esencia del momento (reacciones, cuidados, tristezas) y, por otro, por su modo de ser habitual (...) El modo de hablar de una persona contenida, inculta o joven...<sup>18</sup>

En su libro *Arte y percepción visual*, Rudolf Arnheim fundamenta algunos componentes de la estética en el arte:

Ninguna explicación o descripción – ya se trate del retrato verbal que hace una secretaria sobre su jefe o del informe que hace un médico sobre el sistema glandular de su paciente – puede hacer otra cosa que presentar unas cuantas categorías generales dentro de una particular configuración.<sup>19</sup>

Arnheim afirma que en cierta medida, existen cosas visuales que no pueden explicarse con el lenguaje verbal. Sin embargo, este conflicto no sólo se suscita dentro del arte, sino que también puede adherirse a cualquier “objeto de experiencia”.

Un artista, en este caso un pintor, puede hacer uso de sus habilidades y aptitudes de color y forma, para capturar en lo particular algo universalmente significativo. Ese pequeño universo creado en un lienzo parte de significaciones que son compartidas, y es precisamente eso lo que hace que un trabajo sea o no estético o “bello”.

En primera instancia, cualquier aspecto artístico en la sociedad tiene una intención. Un fotógrafo, un pintor, un escultor, u otro creador de obras, pretende

---

<sup>18</sup> Arnheim, R. (1997). *Arte y percepción visual*. España: Alianza Editorial. p. 96.

<sup>19</sup> *Ibíd.* p. 14.

expresar algo pero a partir de una realidad que es significativa universalmente hablando. Por ejemplo, todo aquello expresado en una pintura de Rembrandt, adentra al espectador a un mundo lleno de sombras, luces y colores. Lo distribuido en esas obras de arte comunica algo, el receptor lo *recibe por medio de la inmediatez de sus sentidos y sentimientos.*<sup>20</sup>

Así como la descripción visual no puede darse únicamente por conducto del lenguaje verbal, una obra de arte o cualquier objeto a analizar tampoco puede examinarse por medio de tamaños, mediciones o formas; para ello se requiere de la *expresión. Definimos la expresión como los modos de comportamiento orgánico o inorgánico evidenciados en el aspecto dinámico de los objetos o sucesos perceptuales.*<sup>21</sup> Esto es, cualquier objeto o persona puede entablar una significación a otro ser vivo u objeto inanimado mediante acciones que puedan ser percibidas y codificadas por el receptor.

Hay, efectivamente, una serie de elementos que no pueden ser captados únicamente por los sentidos externos, sino que menciona quien también fuera catedrático de Harvard, hay sensaciones que pueden ser captadas por el comportamiento de la mente humana. Dichas estructuras son representaciones de fenómenos (no sensoriales) evocadas mediante metáforas; tales experiencias pueden ser la baja moral, la lucidez, el elevado coste de la vida y demás conceptos sociales o psicológicos que podrían traducirse como sentimientos abstractos.

Así por ejemplo, la cara y los gestos de un ser humano representan lo que siente desde el interior, o inclusive, es posible vislumbrar lo mismo en la expresión corporal de los animales. Sin embargo, apreciar una expresión por medio de la naturaleza, tales como un paisaje, una cascada o un atardecer, sólo es referencia de una metáfora que alude a un sentir humano.

---

<sup>20</sup> *Ibíd.* p. 14.

<sup>21</sup> Arnheim, R. *Op. Cit.* p. 486.



La mentalidad del ser humano no se devela mediante gestos faciales, sino que existen discursos como la forma de hablar y de vestir, o hasta los modos de interacción, que permiten detallar a profundidad la mentalidad de cualquier individuo.

Los gestos faciales y las expresiones corporales suelen no tener las mismas connotaciones en México o en algún punto de Asia, Sudamérica o Europa. Para los mexicanos adoptar una posición con la mano juntando los dedos y con las uñas hacia arriba, representa una afronta al enemigo que tiene como significado “cobardía” o miedo. Cuando se adopta esa actitud corporal hacia otro sujeto, y se dice al mismo tiempo “te hace así”, es concebida como un sinónimo de burla. Sin embargo, para los italianos, la misma posición con los dedos representa una forma común de expresión que se acompaña del lenguaje verbal para la construcción de una conversación.

### 1.3.1 La expresión.

Las expresiones son maneras de comunicación entre humanos, y valen igualmente, como preámbulo para llevar a cabo cierto comportamiento en sus interacciones o controlarlo. Las expresiones faciales y gestuales cobran un sentido muy importante en el cine, en el teatro y en la fotografía.

Explica Rudolf Arnheim, que existen teorías sobre las expresiones faciales como forma de comunicación, sin embargo se detiene en una que ha sido construida por la sociología, donde explica que los juicios de expresión han sido producto de estereotipos prefabricados por la sociedad.

Ejemplo de ello, es la creación del mito de las personas con nariz aguileña, que según en el argot social, son sujetos con valentía; así como también los labios abultados que son símbolo de sensualidad<sup>22</sup>. Dicha teoría basa su argumentación en decir que estos juicios de expresión son equivocados, pues la simple apariencia no revela las verdaderas intenciones de los sujetos.

---

<sup>22</sup> *Ibíd.* p. 488.

Un aspecto fundamental que integra la expresión, es lo que el autor de *Arte y percepción visual* refiere como simbolismo. Este concepto refiere a la tarea de expresar o simbolizar un contenido universal a través de una imagen particular que se lleva a cabo, no sólo mediante el esquema formal, sino mediante el tema: “semantización”<sup>23</sup>. Para comprender y hacer una correcta lectura de ciertas obras que estén llenas de simbolismos es necesario contar con un bagaje de convenciones que estandarizan la manera de representar una idea.

Concluye Arnheim, que el autor debe ser preciso en lo que quiere expresar en su obra. Ninguna de las cuestiones estéticas, ya sea color, o formas, son arbitrarias. Ambos elementos físicos y expresivos dan paso a una significación, algo tanto abstracto como concreto.

En simples términos, la *estética* es una serie de características culturales que pueden estar basadas en formas, colores, expresiones faciales, corporales, etc., que tienen como finalidad un cambio en los sentimientos y sentidos del espectador. La *estética* es un factor que se atribuye en una sociedad en un tiempo determinado, a partir de estereotipos o significaciones socializadas y comúnmente aceptadas.

La *estética*, *el estereotipo* y *la representación*, tienen la característica de ser convenciones compartidas dentro de una sociedad cualquiera en un tiempo específico, y por lo tanto también, son aspectos culturales. Es por eso, que en el siguiente apartado, se comprenderá y establecerá el significado de *cultura* y su condición generadora de identidades para la cimentación y el desarrollo de los conceptos hasta aquí expuestos.

#### 1.4 Hacia una definición de cultura.

El concepto de *cultura* para el antropólogo estadounidense Clifford Geertz, comprende una idealización abstracta y general, de la cual, innumerables autores han retomado para la creación de teorías y el desarrollo de ideas respecto del tema. En su libro *La interpretación de las culturas*, menciona que el término es una

---

<sup>23</sup> *Ibíd.* p. 499.

trama de significaciones que el hombre crea para la gestación de una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Sin embargo, el autor explica dos principales características que definen el concepto:

- La *cultura* es documento activo. No es algo físico (referido a palpable), ni tampoco es una entidad oculta. Sin embargo, es aquello (citado en las palabras de Ward Goodenough) que se sitúa en el entendimiento y en el corazón de los hombres.  
La *cultura* podría considerarse como un sinónimo de *sociedad*, pues ambos entes confieren al individuo la capacidad de obrar de manera correcta para los miembros que la integran.
- La *cultura* es pública. Como se ha mencionado en esta investigación, igual que las representaciones sociales, la *cultura* es algo que conlleva a significaciones compartidas por un grupo.

Para el académico e investigador Gilberto Giménez Montiel, la *cultura* es una forma de organización en la que se comparten significaciones sociales que se objetivan en “formas simbólicas”, todo esto dentro de un contexto históricamente específico y un espacio socialmente estructurado.<sup>24</sup>

El también director de la Revista electrónica *Cultura y Representaciones Sociales*, refiere que las significaciones generadoras de la cultura deben ser compartidas en un grupo determinado, pueden ser duraderas e históricas, móviles, estables o inclusive cambiantes.

La *cultura* tiene como característica primordial la “tematicidad”. Dicho elemento se refiere al contexto en que se desenvuelve una significación específica para un conjunto social. Esas significaciones son constantes, repetibles y sobre todo, son fuente generadora de fuerzas motivacionales y emotivas; tal es el ejemplo de la religión, pues en ella se comparten elementos simbólicos y hacen única su

---

<sup>24</sup> Giménez, G. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. [Documento PDF]. México: UNAM. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>. p. 5.

interacción, los pensamientos ahí expresados, pueden o no ser compartidos por otras religiones, sin embargo ese conjunto de ideales los hace únicos.

La *cultura* puede establecer diferencias entre los grupos que conforman una sociedad. Estas formas culturales pueden ser pinturas, danzas, ritos, o formas interiorizadas del individuo (representaciones sociales).

#### I) La identidad.

Ambos conceptos (identidad y cultura) son inseparables, se relacionan de manera muy estrecha tanto para la antropología como para la sociología. La *identidad* según Giménez, es la *cultura* interiorizada de los individuos y que tiene como función diferenciar y contrastar un sujeto de otro<sup>25</sup>. La *identidad* permite la interacción en la sociedad, pues las personas en cuestión, adoptan un papel dentro de las convivencias sociales y se reconocen como tales de manera recíproca; se da así una *identidad* que permite sentido en las interacciones.

#### II) Los actores sociales.

En su ensayo *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, Gilberto Giménez hace hincapié en una tesis muy particular que ha recobrado una importancia relevante para esta investigación: “las identidades crean actores sociales”. El académico esboza los principales fundamentos que caracterizan a estos:

- Los actores sociales siempre ocupan un lugar o varios en el ámbito social. Es imprescindible aludir que todo sujeto se encuentra inmerso en un sistema.
- Los actores sociales siempre están en interacción, ya sea a distancia (internet), o directamente (cara a cara), ya sea en un barrio o en un conglomerado cualquiera.
- Todo actor social tiene un poder, en el sentido de que éste puede movilizar y disponer de recursos para lograr objetivos o metas.

---

<sup>25</sup> *Ibíd.* p. 5.

- La *identidad* es intrínseca en el actor social ya que le permite diferenciarse en relación con los otros.
- Todo actor social tiene un proyecto o un prospecto para un futuro, sea cercano o lejano, individual o social.
- La socialización del aprendizaje es normal en el actor social, de tal suerte que está en una incesante aprehensión de conocimiento que lo lleva a configurarse continuamente.

Se ha hablado de la identidad colectiva, sin embargo, existe también una *identidad* con un enfoque individual. Aquí la definición de Gilberto Giménez Montiel:

### III) Identidad individual:

Es un proceso subjetivo y frecuentemente auto-reflexivo por el que los sujetos individuales definen sus diferencias con respecto a otros sujetos mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturalmente valorizados y relativamente estables en el tiempo.<sup>26</sup>

Los atributos se dividen en dos, ambas de naturaleza social:

- a) Atributos de pertenencia social: referido al sentido de inclusión de grupo de un individuo o a ciertas categorías sociales o colectividades.
- b) Atributos particulares: propiedad única que lleva consigo cualquier sujeto y que puede ser única respecto de otros actores sociales.

Paradójicamente, las pertenencias sociales son parte esencial de la constitución de las identidades individuales. Dichos grupos, de los más importantes, son la familia, la etnicidad, las colectividades que comparten un territorio en común (localidades, regiones, naciones), y por último, los grupos de género y edad.

Ahora bien, los atributos particulares son variados, múltiples y son cambiantes dependiendo del contexto histórico del que se vean inmersos los individuos.

---

<sup>26</sup> *Ibíd.* p. 9.

- Hay, según Giménez, habilidades, aptitudes, hábitos y disposiciones del cuerpo humano que refieren atributos de identidades individuales. Por una parte, algunos atributos cuentan con significaciones personales como la inteligencia, perseverancia, imaginación, y otros de carácter relacional como la emotividad, la tolerancia, la comunicación o la amabilidad.
- *Formas o estilos de vida*. Estos atributos son consecuentemente generados por la publicidad o el *marketing* que imponen peculiaridades constantes acorde a los pensamientos de los individuos y los hacen comportarse de una manera determinada, obligándolos inclusive, a adoptar patrones de vida muy específicos. Dichos atributos son indicios de *identidad*.
- Otro atributo perteneciente a los llamados particulares, son las que se definen como *redes personales de relaciones íntimas* o “alter ego”. Los círculos de relación más cercanos a los sujetos propician buscar en el otro el “yo”: las personas se interrelacionan con individuos con los mismos intereses, gustos, metas, satisfacciones y pasatiempos, con el fin de crear la extensión de uno mismo (alter ego).
- *El apego afectivo a ciertos objetos materiales* definen también una *identidad* individual. Las personas establecen estrecho aprecio por sus posesiones, tanto físicas: ya sean personas, familia, tierras, automóviles, casas; hasta cosas intangibles como cuentas bancarias, ancestros, reputación etc.
- Por último, el autor del libro *Teoría y análisis de la cultura*, dispone como quinto atributo particular *la biografía personal*. En ella se llevan a cabo las relaciones interpersonales, tales como la amistad, los noviazgos, la familia. Estas características llegan a revelar parte de la personalidad del individuo.

Se ha establecido hasta ahora, un concepto de *cultura* con una propiedad implícita de unicidad, sin embargo dentro de una sociedad, es posible la convivencia de

variados sectores que se identifican con diversas culturas, a lo cual, algunos teóricos han denominado como *multiculturalidad*.

#### 1.4.1 Multiculturalidad.

El término fue empleado por primera vez en Canadá debido a las distintas *identidades* sociales que prevalecían en el decenio de 1960, compuesto primordialmente por anglófonos, francófonos y aborígenes. Con el paso del tiempo, el término “multicultural” se asentó en las aulas de las universidades para hablar de los sectores inmigrantes y los grupos lésbico-gay.

Sin embargo Gilberto Giménez, refiere que el concepto tenía nociones históricas con la aparición de movimientos sociales a favor de formas de vida alternativas, la promoción de culturas étnicas, ideologías nacionalistas, así como la intensificación de los movimientos migratorios.

México es una nación rebosada de diversas *culturas*, y es precisamente el académico de la UNAM Gilberto Giménez, quien se retoma en esta tesis, debido a que logra entrelazar con su investigación, los términos que abarcan la temática social desde las representaciones sociales hasta la multiculturalidad, recogiendo los conceptos de *identidad* y *cultura*.

La multiculturalidad, en gran parte de los países, tiene como origen los flujos de migración propiciados por conflictos bélicos, problemas económicos y diferencias políticas; también se fundamentan como consecuencia de las divisiones geográficas, lingüísticas y a las “clasificaciones raciales”. Es importante destacar que este concepto cumple con una función social de suma trascendencia para la prevención del racismo y de la segregación de ciertos sectores en la sociedad.<sup>27</sup>

Más allá de un factor de convivencia, la multiculturalidad es utilizada para hacer respetar los derechos de los que hoy se consideran minorías. Las diferencias y

---

<sup>27</sup> La multiculturalidad concientiza al individuo sobre la existencia de diversas identidades culturales presentes en su entorno, generando así, políticas públicas que ayudan a la convivencia social mediante la promoción de la no discriminación. Ejemplo de ello es el multiculturalismo.

particularidades de una *cultura*, grupo o subcultura, se hacen valer jurídica y legalmente frente a los Estados o fuerzas dominantes.

#### 1.4.2 Identidades étnicas.

México ha atravesado desde la década de 1990 algo que se ha definido como “despertar de los pueblos indígenas”. Dicho acontecimiento se caracteriza por exaltar y recurrir a la *identidad étnica* para hacer frente a un Estado excluyente y centralizador<sup>28</sup>. Con esto, la opinión pública ha buscado priorizar la autonomía de los pueblos indígenas mexicanos y redefinir las políticas de multiculturalismo.

Las identidades de los grupos indígenas varían dependiendo del contexto y del proceso que hayan atravesado desde su consolidación. Por ejemplo en México, las concepciones sociales de autodefinición como pueblos indígenas han sido cambiantes desde las culturas precolombinas colonizadas por España, hasta su sometimiento por parte del Estado mexicano conformado como tal.

Para el investigador Gilberto Giménez Montiel, lo más importante dentro del repertorio cultural que aportan las comunidades indígenas mexicanas, y que sirven para diferenciarse de los demás y hacer frente por la lucha de sus autonomías ante el Estado, son algunos componentes básicos que generan una representación social de sí mismo como grupos étnicos. Dichos componentes son:

- a) Una memoria colectiva ancestral que ayuda a recordar el trauma de la colonización.

Las *identidades étnicas* se caracterizan por ser tradicionales, y debido a esta cualidad, también se les nombra como “sociedades de memoria”. Las tradiciones se entienden como el conjunto de representaciones, imágenes saberes teóricos, comportamientos, actitudes, que una sociedad o grupo social tienen para vincular el pasado con el presente.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Reina, L. (coordinadora). (2000). *Los retos de la etnicidad en los estados-nación del siglo XXI*. México: Ciesas INI-M A. Porrúa. p. 62.

<sup>29</sup> *Ibíd.* p. 64.



- b) Una reivindicación permanente de los lugares donde se asientan como formas sagradas que conjuntan su cultura y su identidad social.

Las *identidades étnicas* comparten territorios al igual que las identidades nacionales, sin embargo, este aspecto refiere a territorios como formas más íntimas que se transmiten por herencias. Las tierras también representan para las identidades una fuente de trabajo de muchas generaciones.

Por otro lado, el territorio es fuente de memoria y referente simbólico de una identidad colectiva. En algunos casos el territorio simboliza el espacio religioso donde se conjuntan valores y signos comunes provenientes de varias generaciones atrás. Ejemplo de ello es Wirikuta para los indígenas wixárikas en San Luis Potosí.

- c) El uso y preservación de su lengua no sólo como forma de comunicación sino como diferenciadora y sinónimo de una visión del mundo específica.

La lengua es un factor primordial para las *identidades étnicas*, y es también, una herencia de sus ancestros que la convierten en un puente con el pasado.

- d) La valoración del parentesco como forma, a veces primordial, de pertenencia grupal.

Cuando se habla de parentesco dentro de las *identidades étnicas*, se refiere a que las personas son insertas en las comunidades indígenas por nacimiento, no por voluntad. La familia es factor clave para el entendimiento de este arquetipo de pertenencia.

- e) La religión como forma compartida de una visión de vida y muerte y símbolo de pertenencia grupal.

La religión en la *identidad étnica*, no sólo es una cosmovisión sagrada (antecedente histórico, presente y destino) sino que es una forma de organización

y de consenso, que es producida en muchas de las veces, por un santo patrono de la comunidad, según Gilberto Giménez.

En el santo patrono convergen las relaciones sociales (ya sea la convivencia entre individuos, conglomerados mediante fiestas patronales o fiestas de cualquier otra índole), hasta convertirse en la mera pieza clave de la constitución de *identidad*.

### 1.5 La valoración de los pueblos indígenas.

Las *identidades étnicas* no cohabitan de manera pacífica dentro del espacio social. Muchas veces se relacionan mediante la confrontación de los actores sociales del grupo con agentes externos, inclusive, existen disputas con el Estado.

Gilberto Giménez, quien es fundador del Seminario Permanente de Cultura y Representaciones Sociales, reconoce que los principales conflictos que los grupos étnicos enfrentan son, en su mayoría y los más importantes, a situaciones que exigen el reconocimiento de la dignidad, el respeto y la valorización de su presencia en la sociedad.

Si bien existen complejos problemas de convivencia, disputas de tierras, desavenencias sobre recursos materiales y carencias económicas, los conflictos se han agudizado, generando a partir de ellos, manifestaciones de preservación de la *identidad* y reconocimiento social, como fue el caso del movimiento zapatista en Chiapas en el año de 1994.

La presencia indígena, tanto en el ámbito legal, jurídico, político y geográfico, ha quedado en muchas ocasiones relegada. Dicha situación es alarmante porque la ausencia de un marco legislativo priva la creación de políticas públicas que busquen incluir o mejorar la educación, la salud, la economía, o que hallen limitar acciones sociales dañinas con el fin de preservar las culturas indígenas en México. Errar en la definición y los conceptos, contribuye a la proliferación del racismo, el maltrato y la discriminación, es por eso que a lo largo de este apartado se desarrollan los puntos más importantes que implican estudiar al sector indígena desde una visión histórica y social.

La Carta Magna que rige a México, identifica a los pueblos indígenas mediante una conceptualización ambigua y parcial. Según en su artículo 2º: *Son comunidades integrantes de un pueblo indígena aquellas que formen una unidad social, económica y cultural asentadas en un territorio y que reconocen autoridades propias de acuerdo con sus usos y costumbres.*<sup>30</sup>

Si se analiza a profundidad, la concepción del indígena más que englobar a pueblos originarios, también aprehende a localidades y grupos que no necesariamente se identifican como tales. El hecho de agrupar sujetos regidos por “usos y costumbres”, también incluye asociaciones, comunidades religiosas y otras conjunciones sociales ajenas al sector indígena. Es por ello indispensable retomar el término de *etnicidad* para tratar de develar la concepción teórica de los grupos étnicos.

#### 1.5.1 Etnicidad.

Para Isidoro Moreno Navarro, catedrático español de Antropología Social: *“Hablamos de etnicidad cuando un grupo humano por haber cristalizado como grupo étnico en el transcurso de un proceso histórico en el que sus miembros han participado de una experiencia colectiva básicamente común, posee una serie de elementos culturales específicos que actúan como marcadores de su diferenciación objetiva respecto de otros grupos, es decir, como marcadores de su identidad”.*<sup>31</sup>

Las etnias surgen como una forma de “proceso de *etnicización*” a partir del siglo XVI con las expediciones, las investigaciones geográficas y con el proceso histórico denominado colonialismo. Un factor rotundo para la denominación del concepto, fueron la expansión europea y los diversos movimientos migratorios entre naciones diversas.

La *etnicización* implicó un despojo de tierras violenta forjada por los grupos colonizadores o dominantes. Estas formas implicaban para los conquistados, una

---

<sup>30</sup> Carbonell, M. (2011). *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. México: Porrúa. p. 21.

<sup>31</sup> Moreno, I. (1985). *Etnicidad, conciencia de etnicidad y movimientos nacionalistas: aproximación al caso Andaluz*. Revista de estudios Andaluces. n° 5. p. 1.

serie de rupturas con los territorios, las religiones, ideologías, así como una desvinculación moral y física con sus símbolos y expresiones.

Gilberto Giménez en el libro *Los retos de la etnicidad en los estados-nación del siglo XXI*, en su artículo titulado *Identidades étnicas: estado de la cuestión*, cita a T. K. Oommen para referir que la *eticización* es una forma de extranjerizar las colectividades, esto es, percibir a los grupos sociales culturales como foráneos. Pese a ello existen, continúa refiriéndose a Oommen, distintas clasificaciones de dicho término:

- Una nación o región puede seguir ocupando el territorio en que se ha asentado, sin embargo cierto espacio físico es dominado por colectividades colonizadores que se niegan a reconocer a los dominados.
- La cultura dominante prohíbe o niega derechos y el reconocimiento sobre las culturas a las que han integrado como patria.
- Los grupos pertenecientes a “culturas distintas” son reconocidos, por sus antecedentes históricos, con plenos derechos, responsabilidades y obligaciones dentro de un Estado. Generalmente estas formas de *eticización* reflejan malestar discriminator ya que los grupos colonizados se sienten excluidos de la nueva patria.
- Otra manera se concibe cuando los Estados buscan gobernar las culturas o los grupos que componen su territorio físico.
- Tal vez uno de los modelos de *eticización* más destacados y comunes en los últimos años, tiene que ver con los movimientos migratorios, donde los países receptores niegan a los migrantes la capacidad de garantizar sus derechos humanos.
- Por último, existen los casos en que los inmigrantes son acogidos por los países anfitriones, e inclusive, se les concede privilegios como con-nacionales, sin embargo, los inmigrantes se niegan a pertenecer a dicha cultura y prefieren retornar a su verdadero entorno social.

Los procesos de *etnicización* comprenden una ruptura entre el territorio y la cultura, por lo que ponen en riesgo la integridad de una nación superviviente u originaria. Dicha aseveración puede ser ejemplificada de manera clara en la sociedad de algunos lugares del centro de México, pues existen comunidades rurales donde miles de huicholes y nahuas, entre otros grupos, deciden emigrar a otros estados del país e inclusive a los Estados Unidos; dicho éxodo genera que los pueblos indígenas desaparezcan o que se extinga la lengua u otros elementos culturales con el paso del tiempo.

De acuerdo con Gilberto Giménez, los indígenas mexicanos son “ciudadanos de segunda clase”, ya que enfrentan serios problemas para ser aceptados por la sociedad o el gobierno, y carecen en su mayoría, de los derechos plenos que poseen los demás habitantes del país.

El etnólogo y antropólogo, Guillermo Bonfil Batalla, recopiló una serie de definiciones del concepto de indígena en la revista *Anales de la antropología*, Vol. 9, del año 1972. A continuación se exponen las más sobresalientes.

Principia explicando que hasta esa fecha, años en que realizó tal ensayo (1972), no había una conceptualización de indígena acertada y coherente. Entre las diversas maneras de definir el concepto, explica, existieron estudios que trataron de enmarcar de manera biológica al indígena, sin embargo en gran parte de las naciones americanas con presencia de pueblos indígenas, se había demostrado que no existía “pureza” entre los integrantes de las etnias, sino que había un mestizaje entre los individuos.

Otro error consistía en definir al indígena únicamente mediante su lengua, (hasta hoy persiste dicha cuestión); tomó como ejemplo Paraguay. En esta nación sudamericana hasta mediados de la década de 1970, más del 80% de sus

habitantes hablaban guaraní, pero cerca del 2.6% de su población se consideraba indígena.<sup>32</sup>

Una definición que trata de acercarse a la realidad social y que incluye aspectos históricos, es la que hizo el antropólogo Manuel Gamio (citado por Guillermo Bonfil Batalla.):

Propiamente, *indio* es aquél que además de hablar exclusivamente su lengua nativa, conserva en su naturaleza en su forma de vida y de pensar, numerosos rasgos culturales de sus antecesores precolombinos y muy pocos rasgos culturales occidentales.<sup>33</sup>

Manuel Gamio es considerado como precursor de la antropología en México. Fue el primer encargado de la Dirección de Estudios Arqueológicos y Etnográficos del gobierno en el año de 1917, y con el mando de esa instancia gubernamental, profundizó en la necesidad de contar con personal especializado en investigaciones sociológicas, antropológicas y etnológicas. Contribuyó además, a la realización de investigaciones integrales etnográficas y a la ampliación de conocimientos que involucraron relaciones multiétnicas.

Bonfil Batalla quien fue cofundador del Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, retomó también la definición del arqueólogo Alfonso Caso, quien en su imaginario, integró una visión cultural, psicológica, biológica y lingüística:

Es *indio* todo individuo que se siente pertenecer a una comunidad indígena; que se concibe así mismo como indígena, porque esta conciencia de grupo no puede existir sino cuando se acepta totalmente la cultura del grupo; cuando se tienen los mismos ideales éticos, estéticos, sociales y políticos del grupo, cuando se participa en las simpatías y antipatías colectivas y se es de buen grado colaborador en sus acciones y reacciones.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> El guaraní es una lengua proveniente de los pueblos originarios denominados guaraníes. Dicha lengua en la actualidad está considerada como idioma oficial nacional tanto en Bolivia como Paraguay. Además de estas naciones, el guaraní es hablado en partes de Argentina y Brasil.

<sup>33</sup> Bonfil, G. (1973). *Concepto del indio en América*. Anales de la antropología. N° 9. p. 107.

<sup>34</sup> *Ibíd.* p. 107.

1.5.2 La colonización de los pueblos indígenas mediante la violencia y su acepción como “indio”.

El término “indio” no existió antes del arribo de los españoles al continente Americano. Este concepto buscó diferenciar a todas las culturas prehispánicas en La Colonia de los europeos conquistadores y de las demás clasificaciones raciales que integraron las nuevas sociedades americanas.

El antropólogo e indigenista, Ricardo Pozas Arciniega, mencionó que los grupos indígenas son aquellos individuos “descendientes de los nativos de América”, a quienes “descubrieron” los españoles, y en consecuencia llamaron “indios” porque creyeron haber llegado a India. Estos grupos continúan con tradiciones y formas de vida de sus antepasados, inclusive en su mayoría, conservan una lengua heredada (lenguas indígenas). Sin embargo, los grupos indígenas al compartir estas características, sufren como consecuencia discriminación, y un estatus económico-social inferior al del resto de la población.

Es viable concluir que la conceptualización de “indio” surgió y se apegó como forma de designar en el pasado a grupos nativos colonizados por europeos, contexto que no concuerda con la realidad histórica espacial y temporal actual de la sociedad mexicana.

“El indio” surgió con la toma de la isla Hispaniola a nombre de los Reyes Católicos de España. Antes del arribo de los europeos a las tierras americanas, existían una serie de sociedades con identidades, tradiciones e ideologías propias; muchos de estos grupos sociales tenían concepciones avanzadas de ciencias astronómicas y de las matemáticas.

Bonfil Batalla asevera que el término “indio” es una forma de evasión, y que encubre el verdadero significado del concepto *colonizado*. Es racista tildar de “indio” a la comunidad mexicana indígena, y representa una etiqueta social segregacionista producto de la ignorancia.

Los indígenas conquistados fueron reducidos a seres inferiores a los que siempre, desde un principio, se les buscó alejar de sus propias religiones. Esta meta tenía

como propósito culturizar a los nativos y brindar a los conquistadores una serie de oportunidades que facilitaron la invasión y el sometimiento total de los pueblos originarios.

Para los europeos según Guillermo Bonfil, los mal nombrados indios, representaron una naciente clase social producto del colonialismo. Frente a esto, los nativos americanos fueron el medio de explotación de los conquistadores y gracias a ello, se lograron crear trabajos que requería en todo momento la mano de obra de los indígenas. Para seguir consolidando el poder de los invasores europeos, siempre se condujeron mediante este orden jerárquico social violento.

Estas órdenes o sociedades europeas inventadas en los pueblos americanos, se encargaron de conferir a ciertos sectores un estatus y función determinada. Por ejemplo, a los mestizos quienes fueron producto de un padre europeo y una madre indígena, realizaban tareas administrativas u otras labores superiores a la de los “indios”. Los mestizos no fueron un puente hacia los indígenas, sino que al contrario, su función radicaba en someterlos acorde a las políticas racistas de la época. De igual manera, los negros en América fueron símbolo de explotación a los que se les otorgó el rango más bajo en la sociedad.

Frente a esta forma de dominio violento hubo una aceptación de los originarios de toda América Latina. Es decir, el sometimiento a los que se vio reflejado el indígena fue en parte a que los españoles (en el caso de México, Perú, Chile, Venezuela, Ecuador) se aprovecharon de las creencias religiosas de los precolombinos.

En la parte andina, los indígenas asociaron la conquista española a la llegada divina de seres superiores atribuidos a la región Tawantinsuyu<sup>35</sup>, a los que denominaban “viracochas”, un concepto castellanizado del dios *Con Tiqsi Wiracochan Pachayachachiq*. De esta manera, los extranjeros tomaron dicho

---

<sup>35</sup> Territorio compuesto por diversos sectores de los Andes, específicamente, por una parte de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y una porción de Argentina. Dicho término proviene de la lengua quechua “Tawa” cuatro y “suyo” nación o estado; es decir las cuatro porciones del mundo o los cuatro cuartos.



apelativo para autoproclamarse al pueblo andino, como un ser divino o como un hijo del cielo.<sup>36</sup>

Viracocha sirvió como una forma de emplazamiento de las creencias religiosas de los sudamericanos y la imposición de la religión católica. Este término también representó un control social por parte del conquistador, pues en el siglo XVI inmediato a la llegada de los españoles, se impusieron medidas que buscaron someter al originario. Dichas medidas contemplaban la prohibición de caballos y armas al indígena; si dichas ordenanzas eran desacatadas eran severamente castigadas.

El uso del caballo y de las vestimentas que portaban los invasores fue ampliamente representado por los indígenas en pinturas rupestres y en diversos escritos. Estos elementos representados buscaron diferenciar y evidenciar a los conquistados de los conquistadores: mientras que para los europeos ser jinetes o portar vestimentas y armaduras representaba honra, valor o autoridad, para los indígenas representó una larga violencia de sometimiento.<sup>37</sup>

La opresión del nativo americano no se quedó sólo en el ámbito histórico de La Colonia, sino que trascendió a lo largo de los años. La creencia de ciertos investigadores sobre que los grupos indígenas carecían de conocimientos en técnicas de caza o de cultivo, así como la idea de que estos grupos no tenían una forma de organización social y que de ello derivó en su inminente desaparición, conformó todo un imaginario racista que distorsionó en manera considerable la historia de América Latina, justificando además, la conquista europea.

Ejemplificando lo anterior, el historiador y antropólogo Hugo Contreras Cruces, en *América Colonial: Denominaciones, Clasificaciones e Identidades*, cita a su homólogo Guillermo Feliú Cruz:

Es de notar que en Chile, más que en cualquier otra colonia, el trabajo del indio estuvo sujeto a crueldades mayores. La causa de este fenómeno fue

---

<sup>36</sup> Araya, A. & Valenzuela, J. (editores). (2010). *América Colonial: Denominaciones, Clasificaciones e identidades*. Chile: RIL editores. p. 27.

<sup>37</sup> Araya, A. & Valenzuela, J. *Op. Cit.* p. 40.

la falta de cultura del indio (...) Los tributos no podían pagarlos en productos de sus propiedades por cuanto no conocían el hábito del trabajo; fue así como el español, para poder subsistir, se vio obligado a emplear la fuerza (...)<sup>38</sup>

¿Qué lleva a estos invasores poseer la violencia de conquistar territorios, ideas, costumbres y personas? La respuesta puede encontrarse en el hecho de que existe una diferenciación, una otredad impulsada por el factor de la existencia de supuestas desigualdades biológicas; el “otro” como elemento que debe desaparecer por ser clasificado como ser extraño o ajeno, al cual la investigadora Karina Bidaseca refiere también como *subalternos*.

Las concepciones racistas del indígena en el ámbito teórico, no sólo fueron exclusivas de Chile, sino que también se concentraron en México por un tiempo determinado: momento en que el país reconsideró la viabilidad de su desarrollo y la integración de todos sus habitantes al progreso nacional. Dicho espacio temporal hizo que se construyeran distintos estudios y pensamientos eugenésicos en el país. Prueba de ello, fue que en el decenio de 1940 el doctor y fundador de la Academia Mexicana de Ciencias Penales, José Gómez Robleda afirmó:

Los indios no necesitan de la misericordiosa protección de los poderosos porque, de manera absoluta, valen más que ellos. Pero es preciso comprender claramente que sus jarros, sus jícaras, sus jorongos (...) sus curiosidades, y en una palabra su arte, su técnica primitiva así como también sus lenguas, deben pasar al museo (...) Si se comparan los trabajos de los indios con los hechos por los enfermos mentales de los manicomios, se encontrarán demasiadas semejanzas y es que los indios son primitivos, y los locos obran como primitivos.<sup>39</sup>

Estas ideas de “supremacía de raza” llevaron al país a una supuesta integración del indígena a las actividades educacionales, económicas, políticas y sanitarias; acciones que condujeron a la supresión del derecho de los indígenas mexicanos y a la falta de preservación y respeto de sus territorios, lenguas y costumbres (dicho tema será tratado con mayor profundidad en el Capítulo 2 de esta tesis).

---

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 56.

<sup>39</sup> Suárez, L. (2005). *Eugenesia y racismo en México*. México: UNAM. p. 105.

La académica de la Universidad de Buenos Aires, Karina Bidaseca en *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos) coloniales en América Latina*, menciona que el europeo fomentó la idea del auto rechazo del conquistado, de modo que encajó en las políticas imperialistas que forjaron con su invasión<sup>40</sup>. Este último punto, estrechamente relacionado con la asimilación del extranjero como un ser divino (viracochas) o enviados por los dioses.

Al respecto, la autora refiere que la teoría de Tzevetan Teodorov sobre la otredad, aplica a la perfección respecto al colonialismo europeo sobre América Latina. El lingüista búlgaro divide en tres dimensiones que determina las relaciones con los otros:

-Dimensión epistemológica: que hace referencia al conocimiento que tenemos respecto del otro.

-Dimensión ética: dicha categoría establece los factores de igualdad, inferioridad o superioridad en relación con los demás.

-Dimensión praxeológica: está determinada por la cercanía o lejanía, así como las coincidencias que podemos encontrar en las visiones del mundo respecto del otro.<sup>41</sup>

Mientras que el nativo busca comunicarse con el mundo, el conquistador emplea la comunicación intersubjetiva para manipular y engañar, refiere la especialista en temas de movimientos sociales rurales, basada en Tzevetan.

Estos *subalternos* a los que nombra Karina Bidaseca, existen en prácticamente todas las latitudes del planeta. La otredad impuesta de forma totalitaria alcanza no sólo a colonizados nativos, sino que también a mujeres, homosexuales, lesbianas, negros, discapacitados, ancianos y demás sectores vulnerados. Un recurso muy utilizado para destruir la dignidad y pisotear la integridad de los sujetos, se basa en denominar mediante peyorativos o apodos, hay inclusive, académicos e investigadores que utilizan inconscientemente en sus trabajos estos términos para referirse determinados grupos: el adjetivo “indio” es un claro ejemplo.

---

<sup>40</sup> Bidaseca, K. (2010). *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos) coloniales en América Latina*. Argentina: Editorial SB. p. 30.

<sup>41</sup> *Ibíd.* p. 31.

La implementación del término “indio” trae consigo un rompimiento con el pasado precolombino pese a la constancia y persistencia de elementos culturales indígenas pasados. Desde el primer momento con el contacto europeo, las culturas prehispánicas adquirieron un nuevo significado; dejaron de ser ellos mismos para pertenecer a las filas de un sistema de conquista.

En la actualidad, el indígena se presenta en muchos niveles, inclusive académicos, como un ser “fósil viviente del pasado<sup>42</sup>”, pues éste es definido como aquel personaje que conserva en la actualidad las características que lo constituyen desde la época precolombina. Resultan clasistas estas aseveraciones, pues es importante recalcar que las comunidades rurales y los pueblos originarios de México se han integrado mediante políticas públicas, necesidades humanas, razones económicas, laborales y académicas, al desarrollo del país.

El término “indio” debe traducirse a *colonizado* y no debe ser la denotación o símbolo de los grupos indígenas existentes actualmente en todo el mundo. De igual manera, este concepto evoca sin lugar a dudas, una confrontación de dos cosmovisiones en el cual los postulados, características e ideas del “superior” prevalecen como forma de dominio hacia la cultura considerada como “inferior”.

#### 1.5.3 Los indígenas en la actualidad (condiciones y problemáticas sociales).

El declive de las colonias europeas en América, en teoría, debió re conceptualizar al indígena. Menciona Bonfil Batalla que no sólo se debió suprimir el título de *indio*, sino que al nativo mexicano se le debió procurar un lugar en la sociedad traducido en mejores oportunidades, respeto, y sobre todo, reconocimiento.

San Martín decretó el 27 de agosto de 1821: *En adelante no se denominará a los aborígenes indios o naturales; ellos son hijos y ciudadanos del Perú y con el nombre de peruanos deben ser reconocidos.*<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Vasco, L. G. (1978). *Indigenismo. Enfoques colombianos. Temas latinoamericanos*. Colombia: Fundación Friedrich Naumann. p. 10.

<sup>43</sup> Bonfil, G. *Op. Cit.* p. 117.

Las naciones, a pesar de haber adquirido independencia y ser considerados como Estados libres, han prevalecido con la categorización y el segregacionismo hacia los pueblos indígenas, ya que estos grupos han sido menospreciados por la nueva clase política y por muchos de los sectores que conformaron las múltiples sociedades en América Latina.

La desaparición del *indio* (colonizado), no significa el exterminio definitivo de las culturas indígenas, sino que al contrario, es el rompimiento del estigma y la discriminación forjada desde la conquista; es refrendar el respeto y la dignidad que merece todo individuo sin importar su condición social. El “indio” también desaparecerá cuando se refuercen las identidades étnicas, la relación de dominio se desintegre totalmente y cuando se impongan normas de respeto y convivencia social que combatan la xenofobia y el racismo.

Desafortunadamente, en México no existe una información exacta del número de pobladores pertenecientes a un grupo indígena. Los censos de población realizados hasta el 2012 consideran como tales a las personas que hablan una lengua indígena, sin embargo, ya se ha recalado en apartados anteriores que el simple hecho de tener una forma de comunicación verbal considerada “autóctona o prehispánica”, no es sinónimo que un individuo pertenezca a tales sectores.

Según el INEGI, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, por sus siglas, el porcentaje de la población mayor a 5 años que posee una lengua indígena es del 6%<sup>44</sup>. Dicha institución también afirma que en México, hasta el año 2010 hubo un total de 112 millones 336 mil 538 habitantes (siendo el onceavo país más poblado del mundo). Entonces, según estas cifras, el número aproximado de individuos que poseen una lengua indígena en México es de 6 millones 740 mil 192 personas.

Hasta el 2005, según la CDI (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas), la población indígena en México contaba con un total de 9 millones

---

<sup>44</sup> INEGI. (2013). *Cuadro Resumen, Indicadores Sociales*. 5 junio 2013, de INEGI Sitio web: <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/temas/default.aspx?s=est&c=21702>.

854 mil 301 de personas y existieron hasta 2013, de acuerdo con la misma institución, 62 grupos etnolingüísticos. *En México no existe una mayoría mestiza y una minoría indígena, sino muchos grupos con culturas y formas de vida diferentes.*<sup>45</sup>

Los grupos indígenas mexicanos enfrentan problemas graves que corresponden a cuestiones de índole económica y social. En primer lugar, y como se trató en el bloque anterior, el “indio” persiste como concepción de rezago social producto de un tratamiento de inferioridad y marginación de 300 años de colonización.

La marginación que muchos pueblos indígenas viven, produce consecuencias negativas que se ven reflejadas en la sociedad, por ejemplo, la discriminación y la desaparición de su territorio, lengua, costumbres y demás aspectos culturales. De cierta manera la vestimenta, el lenguaje y el aspecto del indígena en la ciudad, es fuente de burla, discriminación y segregación, debido a la falta de conciencia del ciudadano sobre las costumbres y tradiciones de estos individuos. Es oportuno señalar que la continuidad del término “indio” en el argot social es sinónimo de insulto y parece no tener un fin inmediato, pues el concepto aún es difundido en medios de comunicación, canciones, cuentos y chistes.

El segundo problema resultado de la marginación es el de los desplazamientos. La CDI, en su portal de internet, menciona que existen dos tipos de desplazamiento de los grupos indígenas: Una relocalización involuntaria y la otra por motivos de conflicto.

- a) La relocalización involuntaria es prevista por la construcción de presas, de carreteras, de reservas naturales, etc.
- b) Por conflictos, son aquellos desplazamientos que obedecen a la presión de grupos religiosos y de grupos del narcotráfico, pugnas armadas,

---

<sup>45</sup> Navarrete, F. (2008). *Los pueblos indígenas de México*. 6 junio 2013, de Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas Sitio web: [http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/monografia\\_nacional\\_pueblos\\_indigenas\\_mexico.pdf](http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/monografia_nacional_pueblos_indigenas_mexico.pdf). p. 9.

problemas políticos o agrarios. Puede existir una combinación de dos o más de estos.

Fue precisamente que el conflicto armado nacido en 1994 con el alzamiento del EZLN, en Chiapas, Guerrero y Oaxaca, obligó hasta el año 2003, un total de 16 mil a 21 mil personas a ser desplazadas, según la ONU<sup>46</sup>. Cabe destacar, que cuando familias en comunidades indígenas son despojadas de sus tierras, generalmente se refugian en lugares de difícil acceso, tales como zonas serranas, bosques o desiertos, haciéndoles adquirir nuevos hábitos de vida, nuevos hogares y un cambio radical en sus labores económicas.

Los problemas dentro de las comunidades indígenas se extienden también debido a la migración que en ellas se presentan. Los fenómenos migratorios en el país se han incrementado y con ello han forjado nuevas realidades socioeconómicas.

Otra dificultad constante dentro de los pueblos originarios, corresponde al despojo del que son víctimas, no son sólo generados por los mismos integrantes de los grupos étnicos, sino que el crimen organizado ha hecho acto de presencia para desplazar a cientos de personas con fines económicos. Los grupos del crimen organizado en el país se internan en las comunidades indígenas con propósitos tales como la siembra de marihuana, amapola y para el reclutamiento de jóvenes a las filas de sus grupos.

En México, los estados más afectados por dicho problema son Michoacán, Veracruz, Jalisco, Sonora, Chihuahua, Durango, Chiapas y Oaxaca, derivado de ello, gran parte de las cárceles mexicanas de esas entidades cuentan con un gran número de presos indígenas acusados de delitos contra la salud.<sup>47</sup>

Muchos indígenas son encarcelados de manera injusta. Este sector de la población es vulnerable al no tener acceso a la información que le permita conocer

---

<sup>46</sup> Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas CDI. (2013). *Preguntas frecuentes*. 6 junio 2013, de Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas Sitio Web: [http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=272&Itemid=58](http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=272&Itemid=58).

<sup>47</sup> López, G. (2010). *Pueblos indígenas y narcotráfico*. 6 junio 2013, de Periódico La jornada en Línea Sitio Web: <http://www.jornada.unam.mx/2010/10/15/index.php?section=opinion&article=029a1pol>.

sus derechos humanos ni sus garantías individuales. Los procesos de justicia mexicana procuran cada vez menos la igualdad en estos individuos negando traductores o abogados para su defensa.

A causa de las distintas amenazas a la estabilidad y a la seguridad de las comunidades indígenas, empezaron a surgir grupos de autodefensa. Estas manifestaciones sociales se integran por habitantes de la misma localidad quienes toman sus armas (rifles de caza, pistolas, machetes) y se colocan en los puntos de entrada a la región formando retenes durante todo el día para impedir la entrada a personas ajenas.

En Sonora han tomado las armas los guardias tradicionales seri y yaquis; en Jalisco la comunidad de Ayotitlán; en Michoacán Urapichu compuesto por 8 comunidades purépechas, en Zitácuaro y Cherán; en el estado de Guerrero, los municipios de Iguala, Copala y la sierra de Guerrero, así como también Ayutla de los libres, Tecoaapa, Tixtla, Cualac y Olinalá; en Oaxaca, Juchitán y Los Reyes Nopala; Tlatlaya y Ametepéc en el Estado de México; y por último la guardia tradicional maya en Quintana Roo.<sup>48</sup>

Otros inconvenientes por los que atraviesa el sector indígena, se relaciona con la carencia de políticas públicas. Según el INEGI, sólo 57 de 100 personas tienen acceso a instituciones o programas de salud que el Estado brinda; mientras que el 27% no sabe leer ni escribir.<sup>49</sup>

Dicha institución afirma que el cuarto total de la población infantil que posee una lengua indígena no asiste a clases por diversas razones, tales como los prejuicios de género (niñas que no asisten a la escuela); razones económicas, donde los niños tienen que trabajar en la siembra o pastoreo de animales; las grandes distancias en las que se encuentran los centros de estudio; y por último, la carencia de instalaciones adecuadas en las escuelas para recibir a los niños.

---

<sup>48</sup> El Universal en línea. (2013). *Un siglo de autodefensas mexicanas*. 6 junio 2013, de El Universal en línea Sitio Web: [http://www.eluniversal.com.mx/graficos/graficosanimados13/EU-Radiografia-Autodefensa/mapa\\_mexico.html#](http://www.eluniversal.com.mx/graficos/graficosanimados13/EU-Radiografia-Autodefensa/mapa_mexico.html#).

<sup>49</sup> Cruz, J. C. (2012). *Indígenas en el abandono total: INEGI*. 6 junio 2013, de Proceso.com.mx Sitio Web: <http://www.proceso.com.mx/?p=316419>.



No todo obedece a problemas escolares, gran parte de los apuros suscitados en esas regiones corresponden conjuntamente, a la carencia o la poca cobertura de servicios públicos como los de salud, pues aún persisten problemas de desnutrición, mortandad materna e infantil.

Conforme al censo de población realizado en el año de 2010, sólo el 57.1% de la población indígena es derechohabiente. En materia de vivienda, el 25.5% habita en casas conectadas al sistema de drenaje; es decir que tres cuartas partes de este sector no cuenta con agua limpia lo que aumenta la posibilidad de contraer enfermedades infecciosas y parasitarias. El 85.6% cuentan con servicio de sanitario.

El 58% de las viviendas indígenas cocinan con leña o carbón y el 48% cuenta con refrigerador. La primera cifra es alarmante debido a que según la Organización Mundial de la Salud (OMS), anualmente mueren 1.5 millones de personas relacionadas con enfermedades respiratorias producidas por el uso de combustibles contaminantes, ya sea el carbón o la madera.<sup>50</sup>

Los indígenas mexicanos, han luchado por muchos años con los mismos obstáculos a pesar de un proceso de independencia a principios del siglo XIX. Es lacerante para la dignidad de cualquier ser humano que se le trate como foráneo o como inferior en su propio país y por sus connacionales.

Aún más grave, es el hecho de que persista la creencia de la superioridad de razas, inclusive en los ámbitos políticos y culturales. Estas posiciones eugenésicas históricas fomentan el desprecio y la merma de la identidad indígena, así como también, influyen en el aumento desmedido de la segregación y el racismo.

Hoy día, en el año de 2016, el indígena mexicano vive a diario el rechazo y la burla producto de sus condiciones económicas, sociales y culturales. Sufre en gran medida la desintegración de sus pueblos por intereses económicos que obedecen a un pequeño grupo de personas.

---

<sup>50</sup> Cruz, J. C. (2012). *Indígenas en el abandono total: INEGI*. 6 junio 2013, de Proceso.com.mx Sitio Web: <http://www.proceso.com.mx/?p=316419>.

Otros problemas específicamente, refieren a la falta de oportunidades de empleo, al desplazamiento por la inseguridad y el despojo de tierras, así como la nulidad de servicios sociales para una mejor calidad de vida. Aunado a estos conflictos, el gobierno mexicano ha dejado a un lado las políticas de Estado que buscan el beneficio en el campo.

Sí, gran parte de los indígenas mexicanos viven en el rezago político, social, económico y sanitario, pero es propiciado gracias a la indiferencia y al maltrato del que el mexicano es parte. En mucho tiempo el Estado y parte del entramado social, no ha sabido darle el lugar que merecen por pertenecer a esta sociedad, ni tampoco se le ha otorgado, en general, espacios públicos donde repliquen sus voces. Los medios de comunicación suelen comportarse ante tales conflictos con gestos de menosprecio, de segregación, y hasta a veces de opresión.

## **CAPÍTULO 2**

El indígena: símbolo de identidad nacional del siglo XX en México, y su presencia en el cine.

2.1 Contexto histórico, cultural y político del cine mexicano en la Época de Oro en los años 1942 a 1947.

La intención de este capítulo es realizar un recorrido histórico en la presencia de los sectores indígenas a principios del siglo XX en los ámbitos artísticos, culturales y políticos. Otra finalidad de la presente, es la de detallar la situación económica, los conflictos laborales, sindicales, las relaciones políticas y los logros del cine en la Época de Oro en México, para entender así, el contexto en el que se vieron inmersas las películas objeto de esta tesis: *María Candelaria (1943)*, *La perla (1945)* y *Río Escondido (1947)*.

La Época de Oro del cine mexicano, ocurrida en la década de 1940, ha sido y será motivo de investigaciones de diversa índole; no cabe duda que fue un periodo de suma importancia tanto por su popularidad y reconocimiento a nivel mundial. Frente a un universo exorbitante en donde se argumentaron historias de variados géneros, las tramas con historias de personas indígenas fueron trascendentales para exaltar el símbolo patriótico y del nacionalismo mexicano que les fue conferido años atrás en el proyecto de nación impulsado en el decenio de 1920.

2.1.1 Del patriotismo revolucionario al Rancho Grande.

El cine expuso a México en el mundo entero, pues gracias a muchas películas dirigidas y producidas con talento nacional, se logró alcanzar comercialmente hablando a múltiples países. Varias de esas cintas generalizaron un México integrado por falsas construcciones sociales como la del macho o la mujer sumisa. Estos estereotipos colmaron la Época de Oro del cine nacional y causaron impacto en la sociedad, y como afirma el escritor y crítico Carlos Bonfil, “el cine norma las conductas colectivas, las modas en el vestir, el repertorio de gestos y ademanes del pueblo”<sup>51</sup>.

México dio un paso fundamental para crear un Estado que albergara, produjera y exportara cine, gracias a la aparición de melodramas y comedias “rancheras”. Estas cintas se desarrollaban en haciendas, zonas rurales y pueblos alejados de

---

<sup>51</sup> Monsiváis, C. & Bonfil, C. (1994). *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro, Instituto Mexicano de Cinematografía. p. 26.

la ciudad y tenían como argumentos, en muchos de los casos, problemáticas del campo mexicano; todas ellas se aderezaban con el folclor nacional: comedia, música, charrería y trajes típicos.

Algunas razones por las que el “cine ranchero” fue aceptado tanto por el público mexicano y por el extranjero, fueron el lenguaje, las costumbres emotivas que retrataba, y las historias que se apegaban a la realidad del contexto iberoamericano. El cine hollywoodense tenía el control mundial de la industria, y prácticamente, todas sus producciones cinematográficas se exhibían en casi todos los rincones de América Latina, hasta que el cine mexicano alcanzó cierto desarrollo y expandió sus horizontes en todo el continente.<sup>52</sup>

El celuloide fue un espectáculo que impactó brutalmente la vida de los mexicanos, fue la utopía, fue una serie de referencias de lo que debía ser en la cotidianidad y la rutina; expuso ejemplos de cómo debía ser la diversión, los sentimientos a expresar, la música, la religión, la pasión, la cantina, la familia, el baile y el “ligue”, todo eso simbolizó para los mexicanos, tal y como lo refirió oportunamente el escritor Carlos Monsiváis.<sup>53</sup>

Las películas que iniciaron con el género fueron *Cielito Lindo* (1936) del director Roberto O’Quigley y *Ora Ponciano* del mismo año, dirigida por Gabriel Soria, sin embargo la película *Allá en el Rancho Grande* del director Fernando de Fuentes, sentó las bases del género mediante la armonización de todos sus elementos, conduciendo así, a la aprobación del público y su futuro éxito.

Las cintas bautizadas como “rancheras” exaltaron implícitamente el patriotismo revolucionario que había sido proclamado por el gobierno mexicano después del conflicto armado de 1910, y que tenía la consigna de unidad nacional a partir de próceres, caudillos y batallas heroicas en contra del extranjero o del traidor. Los

---

<sup>52</sup> Las cintas estadounidenses tenían argumentos que se basaban en hechos de la clase social media-alta, aunado a que las cintas estaban subtituladas y/o contaban con doblajes inverosímiles, el impacto que causó en el mercado de habla hispana (mercado que pretendía conquistar) fue nulo. El cine mexicano, mientras tanto, abordó temáticas de clases y zonas populares, y el hecho de que se realizara en español, llevó a la aceptación y a la identificación de los iberoamericanos.

<sup>53</sup> *Ibíd.* p. 68.

testimonios de las batallas y de los conflictos políticos dejaron de ser el tema principal de las tramas y se comenzaron a crear historias en la que “se exaltó la familia, se ponderó la honra y se preparaba un mal fin al adulterio y a la prostitución”.<sup>54</sup>

El éxito económico que logró la película dejó a un segundo plano las intenciones altruistas del nacionalismo y el mercantilismo hizo que se perdiera interés y se olvidara el romanticismo para dar paso a una voraz industria que repitió la fórmula del filme.<sup>55</sup>

*Allá en el Rancho Grande* simbolizó el éxito comercial en México, pero también logró que el cine se internacionalizara, pues en 1938, fue ganadora del primer reconocimiento internacional obtenido por un filme mexicano. Dicho galardón lo obtuvo en el festival de Venecia concedido a la mejor fotografía a cargo de Gabriel Figueroa.

A partir de este momento, la industria cinematográfica mexicana comenzó con un proceso de crecimiento que se vio reflejado en la producción, la calidad y en el alcance internacional de sus películas. Para ese entonces, la industria mexicana de cine era inexistente y requería de un apoyo económico y de infraestructura; incentivo que lograría por medio de la alianza con los Estados Unidos.

En México, en el año de 1938 se produjeron un total de 57 películas, 19 filmes más que en 1937, de tal suerte que superó la producción del país rival en materia cinematográfica: Argentina, quien ese mismo año incrementó su fuerza estrenando 41 largometrajes. Desde ese instante, México irrumpió en una carrera cinematográfica que tenía como meta voraz (tal vez sin intención inicial) ocupar el primer sitio en producción de cine en lengua castellana.

De todas las películas que vieron la luz en 1938, 20 siguieron con el tema folclorista y nacionalista al que estaba acostumbrado el país desde hacía algunos años. Poco después, las historias empezaron a retratar otro tipo de conflictos y fue así que se replanteó el cine nacional, diversificando sus géneros y los argumentos.

---

<sup>54</sup> *Ibíd.* p. 92.

<sup>55</sup> De los Reyes, A. (1991). *Medio Siglo de Cine Mexicano 1896-1947* (1ª Edición). México: Trillas. p. 158.

El cine mexicano carecía de una verdadera industria cinematográfica, y fue en ese año, que se fortaleció significativamente con la sustitución de Fernando de Fuentes por Salvador Elizondo en la gerencia de CLASA, Cinematografía Latino Americanas, S.A. por sus siglas, (productora y estudios de cine creados en 1935).

La importancia del año 1938 no se limitó sólo ahí, pues aparecieron 18 nuevos directores de cine sonoro, de los cuales 5 siguieron con un trabajo regular y continuo en las salas del país. Cabe resaltar la aparición de la película llamada *Mientras México duerme*<sup>56</sup> del director Alejandro Galindo.

La mirada de Galindo permitió la reflexión y la crítica de los intelectuales que buscaron impulsar el desarrollo de un nuevo cine menos violento<sup>57</sup>. Con esta película se abrió, a la par, una puerta al interés sobre la narrativa alejada del charro, del macho alegre, cantor y muy eufórico, para comenzar a poner las cámaras sobre historias que se vivían en la realidad citadina.

Las cosas para el cine mexicano en 1939 pintaron mejor en materia de estructuración para una industria que pretendía ser eficiente. Fue el año de 1939 que por decreto del presidente Lázaro Cárdenas del Río, se impuso una ley que pretendían exhibir por lo menos una película cada mes en todas las salas cinematográficas del país. El gobierno del general Cárdenas comenzó a experimentar una preocupación por el porvenir del cine frente al monstruo hollywoodense, y comenzó a adoptar este tipo de medidas que aseguraran la permanencia y desarrollo del cine nacional.

Es en este mismo año que la industria incipiente, que prometía una carrera exitosa y duradera, experimentó su primer tropiezo, debido a la falta de organización económica. Desde la aparición de la primera película sonora, *Santa*, realizada en 1931 y dirigida por Antonio Moreno, se invirtió en la realización de cine un total de

---

<sup>56</sup> *Mientras México duerme* se situaba en un contexto urbano, y por lo tanto, retrató problemas de la ciudad, lo cual resultaba bastante raro para el cine nacional, pues casi todas las películas eran campiranas. La cinta de Alejandro Galindo parecía adelantarse unos años, pues gran parte de los largometrajes desde ese momento se contextualizaron en las grandes urbes.

<sup>57</sup> García, E. (1969). *Historia documental del cine mexicano. Época sonora Tomo I 1920/1940*. (1ª Edición). México: Ediciones Era. p. 173.

15 millones de pesos. El problema radicaba en que ese dinero no se reinvertía en la producción de nuevas cintas, y como consecuencia, se vivió un estado de precariedad económica parecida a la que se había vivido en el año de 1931.<sup>58</sup>

Los problemas de reinversión de capital en la industria cinematográfica fueron una barrea difícil de esquivar, ya que los productores disponían de sus utilidades personalmente y los retornaban de forma parcial a la industria, pues temían no recuperar las ganancias en futuros metrajes. A pesar de las malas decisiones al respecto, la precariedad económica no fue impedimento para que creciera el número de empleados de la industria cinematográfica a un ritmo acelerado.

Cuando se formó la UTECM (Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México) en 1934, la tabla de agremiados estaba conformado por 91 personas, en 1935 con 174, en 1936 con 236 agremiados, en 1937 con 314 y en 1938 con 410; por orden de lógica, si en 1935 se realizaron un total de 22 películas, en 1939 se debieron realizar 100 para poder brindar una equidad e igualdad de empleo a todo el personal de la industria.<sup>59</sup>

El creciente número de personal en la industria sólo reflejó que el cine nacional padecía de desabasto y sufría de una perezosa producción, influida, entre otras cosas, por la falta de inversión. A pesar de la presión de los números para que la UTECM pudiera mantenerse a flote, en el año de 1939 sólo se crearon 37 películas, a diferencia de las 57 que se produjeron en el año de 1938.

Un segundo tropiezo experimentó el país y tuvo que ver con una añoranza proclamada por el mismo público mexicano quien empezó a exigir filmes con temáticas melodramáticas rancheras e historias nacionalistas. Pese a lo anterior, existía una audiencia que también se proclamaba por historias de exaltación indigenista y dieron pauta a la búsqueda, andanza y diversificación de nuevos caminos cinematográficos.

---

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 230.

<sup>59</sup> *Ibid.* p. 230.



La rivalidad existente entre México y Argentina fue más aguda, pues la segunda nación, incrementó de manera significativa su calidad y volvió a desplazar a México en número de metrajés producidos al año. No sólo la aparición del país sudamericano como potencia amenazó fuertemente la carrera industrial mexicana, sino que acabada la guerra civil, España también comenzó a producir películas concibiendo un total de 21 cintas en 1938.

Estos años de cine en México resultaron “turbulentos” pero no caóticos, y la industria naciente se perfilaba y extendía a lo largo de América Latina. Las condiciones mundiales le permitieron consolidarse como mercado hegemónico en los países hispanoparlantes, además, se replanteó una nueva suerte de hacer cine ya que muchos productores, directores, actores y técnicos, concibieron al séptimo arte como una forma de negocio redituable, pero para que ello fuese posible, tuvieron que pasar unos años.

#### 2.1.2 Estados Unidos y su relación con el cine mexicano.

El gobierno de Lázaro Cárdenas del Río que comenzó en 1934, concluyó en el año de 1940 y fue sucedido por quien fuera el Secretario de la Defensa Nacional en ese periodo, Manuel Ávila Camacho. El gobierno de Cárdenas se caracterizó por reformas sociales, mientras que para beneficio del cine, promovió leyes y creó instituciones que buscaron su crecimiento ante el avance de las industrias extranjeras.

En el gobierno de Manuel Ávila Camacho, la Segunda Guerra Mundial que había iniciado en el año de 1939 estaba en pleno apogeo y las hostilidades entre Estados Unidos y Japón se maximizaron,<sup>60</sup> posibilitando al cine mexicano la capacidad de acelerar el número de producción cinematográfica que permitiera cubrir la demanda hacia el centro y sur de América.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> El 7 de diciembre de 1941 Japón atacó la base naval de los Estados Unidos ubicada en Pearl Harbor en Hawái. Dicha ofensa sorpresiva tuvo la intención de detener la invasión del Reino Unido, de los Países Bajos y de Estados Unidos en el Sureste Asiático. Como consecuencia del ataque, los EEUU entraron de forma oficial y directa en la Segunda Guerra Mundial.

<sup>61</sup> García, E. (1970). *Historia Documental del Cine mexicano. Época sonora Tomo II 1941/1944 (A) (1ª Edición)*. México: Ediciones Era. p. 181.

Los gobiernos de América Latina fueron atraídos políticamente por las dos partes del conflicto de la Segunda Guerra Mundial. Algunos países de Sudamérica tenían más posibilidades de unirse al Eje (Alemania Italia y Japón) que al bando de los Aliados (Reino Unido, la URSS y Estados Unidos), fue por esta razón que los aliados buscaron afiliar políticamente a su facción el mayor número de países del continente americano que se mantenían neutrales a la guerra.

El conflicto, que inició el 1 de septiembre de 1939, supuso que sus participantes utilizaran a su conveniencia distintos medios de comunicación para convencer a otras naciones a afiliarse a su causa. Desde la Primera Guerra Mundial, el cine fue un canal importante para la difusión ideológica, y ya en la década de 1930, Alemania impulsó la creación de un cine nacionalista e histórico que permitió el enaltecimiento y el orgullo del pueblo germano.

En 1933, Alemania contaba con una nueva ley cinematográfica impulsada por el Ministerio de Instrucción y Propaganda; asimismo el *Ente Nazionale Industrie Cinematografiche* fue creado por Italia con el fin de respaldar la política fascista. De la misma suerte, el Eje planeó introducir su cine en América Latina, terreno que era controlado por los Estados Unidos desde hacía tiempo.

La propaganda aliada comenzó a reproducirse sin ningún contratiempo a finales de la década de 1930 en México, incluso se adoptaron medidas como la prohibición de los filmes que buscaban apoyar al bando contrario. Sin embargo, “la situación no era la misma en el resto de los países latinoamericanos”<sup>62</sup>, quienes no tenían control sobre las propagandas políticas.

Desde la España franquista hasta la Alemania Nazi, los intentos por introducir a México parte de material cinematográfico que servía como propaganda de guerra, fueron frustrados. Gran Bretaña pretendió producir cine en Argentina (debido a su postura neutral al conflicto), del cual también Alemania buscaba establecerse. No fue hasta la aparición de un proyecto que impulsó al cine iberoamericano

---

<sup>62</sup> Peredo, F. (2004). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM. p. 98.

coordinado por Estados Unidos, que los aliados encontraron en México un fuerte respaldo.<sup>63</sup>

Argentina y su supuesta neutralidad política, permitió que la propaganda y el cine germano se difundieran a lo largo de su territorio. Para lograr un contrapeso la *Office of the Coordinator of Interamerican Affairs* (OCIAA) o en español, Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCAIA)<sup>64</sup>, puso principal énfasis en el cine y la difusión del mismo con tendencias pro-aliados en toda América Latina.

Ya en el año de 1941 la Asociación Estadounidense de Productores y Distribuidores de Cine, por sus siglas en inglés MPPDAA (*Motion Pictures Producers and Distributors Association of America*), estableció que era oportuno y necesario producir cintas que mostraran la vida cotidiana de Los Estados Unidos<sup>65</sup>, y se representara en ellas también, una realidad positiva de América Latina.

El proyecto tenía como fin estimular el desarrollo de las industrias de cine en América Latina, pero sobre todo, se buscaba beneficiar a México por su cercanía con los Estados Unidos. Las razones por las que también el proyecto era viable, y como pretexto sirvió, fue que ambos países tenían una relación amistosa y la nación del sur (México), ya contaba con una naciente industria del cine y tenía éxito en distintas partes de Iberoamérica.

El plan estipulaba un financiamiento de un millón de dólares en apoyo al cine mexicano. Dinero del cual se destinaría a equipos de laboratorio, de producción, seguros de pérdidas, estudios de distribución y producción, asesorías y costos administrativos.

---

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 15.

<sup>64</sup> La *Coordinator of Inter-American Affairs* fue una agencia de Estados Unidos creada el 30 de julio de 1941 por mandato del presidente Franklin Delano Roosevelt. Estuvo liderada por el magnate político y empresario Nelson Rockefeller y tenía como encomienda la cooperación interamericana en los sectores económicos y comerciales por medio de la difusión de noticias, programas de radio y películas. La OCAIA por sus siglas en español, buscó a su vez frenar la propaganda nazi en América Latina.

<sup>65</sup> *La american way of life*, o el estilo de vida americano, fue una forma de globalización y tenía la intención de mostrar al mundo la forma de vida en todos sus aspectos (culturales, políticos, económicos, familiares, individuales y sociales) de los estadounidenses, con el fin de crecer sus industrias y aumentar el consumo internacional de sus productos.

Como menciona el académico de la UNAM, Francisco Peredo Castro, el plan fue cuestionado por el hecho de que buscaba brindar apoyo proveniente del erario público estadounidense a una industria de cine extranjero y que traería consigo el fortalecimiento de la misma. Resulta obvio que este hecho sería contraproducente para Hollywood, sin embargo, las acciones de aquel país tenían intenciones ocultas, pues dicho plan suponía el mejoramiento o la creación de nuevas relaciones internacionales con el objetivo de ganar simpatía entre sus audiencias<sup>66</sup>. A pesar de las intenciones y esfuerzos por llevar a la realidad el proyecto, no se concretó.

La relación entre México y Estados Unidos referente a la industria cinematográfica se vio más estrecha (y con más posibilidades de concretarse) gracias a la declaración de guerra de México al Eje el 30 de mayo de 1942, luego que dos de sus buques, *Potrero del Llano* y *Faja de Oro*, fueran hundidos por submarinos alemanes. Fue así que la nación de las “franjitas y las estrellas” por medio del Departamento de Estado, consideró que era menester entablar colaboraciones directas tanto con el gobierno y la industria cinematográfica por segunda ocasión.

El apoyo de Estados Unidos condicionaba a que la producción cinematográfica mexicana tuviera efectos favorables para las audiencias de América Latina y así frenar la guerra propagandística que había emprendido el Eje en la pantalla grande en los territorios de lengua castellana. Prácticamente, los Estados Unidos estipulaban que el cine mexicano apoyara la causa de los aliados en sus historias cinematográficas.

Fue hasta entonces que la OCAIA mandó personal al país para realizar un estudio sobre las necesidades del negocio de cine en México. Después de algunas visitas por parte de expertos, se concretó el apoyo tan anhelado, tanto por Estados Unidos, como por los productores mexicanos.

Al país llegaron equipos modernos (usados) tales como *dollies* motorizados, reflectores, moviolas, reveladoras continuas, sistemas de *back projection*,

---

<sup>66</sup> *Ibid.* p. 144.

etcétera<sup>67</sup>. La OCAIA también proporcionó película virgen a los productores mexicanos a través del Comité Regulador del Material Virgen de la Industria Fílmica Mexicana.<sup>68</sup>

La ayuda que se comenta, no fue gratuita ni fue producto de la política del “buen vecino” de la cual se había proclamado como ferviente creyente los Estados Unidos, sino que dicho “favor” se condicionaba y motivaba por intereses bélicos y propagandísticos. Sin embargo, la industria mexicana de cine no se debió por completo a dicho impulso, y basta retroceder años atrás en el gobierno de Lázaro Cárdenas del Río, para aseverar que hubo intentos por redimir la producción de metrajes en el país.

La industria de la que se ha ocupado este apartado, encontró en el Estado una disposición favorable como lo menciona Emilio García Riera, pues se ratificó el decreto del Presidente Cárdenas que obligaba la exhibición de películas mexicanas. De manera asombrosa también, se logró crear el Banco Cinematográfico S.A. que sustituyó a la Financiera de Películas S.A. afiliada al Banco de México.<sup>69</sup>

No fue hasta la llegada del presidente Ávila Camacho que el cine fue considerado como industria fundamental gracias a distintas modificaciones constitucionales, entre ellas cambios en la fracción X del artículo 73 y la adición de la fracción XXI del artículo 123<sup>70</sup>. Estos cambios tenían como meta la intervención directa del gobierno en la industria azucarera, la industria del hule y la industria cinematográfica.

México se convirtió en una preocupación seria para Hollywood gracias a su cine creciente, pues representó una amenaza seria a los intereses imperialistas y de conquista global sobre los mercados latinos. Tanto fue el temor de los Estados Unidos, que en el mes de octubre por medio del Departamento de Planeación e

---

<sup>67</sup> *Ibíd.* p. 162.

<sup>68</sup> *Ibíd.* p. 164.

<sup>69</sup> García Riera. *Op. Cit. (A)*. p. 181.

<sup>70</sup> Peredo, F. *Op. Cit.* p. 137.

Investigaciones Económicas, se efectuó un análisis en el mismo territorio mexicano sobre la situación nacional de la industria para conocer las desventajas que la conformaban y así poder tomar provecho de sus debilidades. Se determinó que los principales males que aquejaban al cine mexicano se debían a los obstáculos para la exhibición y distribución, la falta de equipo, instalaciones y las ausencias de financiamiento.

Las carencias evidentes en 1941 no impidieron que debutaran en el cine nacional cinco directores nuevos, de los cuales destacaron como máximas figuras tan sólo dos: Julio Bracho y Emilio el "Indio" Fernández. También la calidad mejoró y se diversificaron los géneros de los que incursionaron los melodramas, las aventuras y las comedias.

México aprovechó la oportunidad tras la merma de Hollywood en las pantallas de cine, sin embargo, la consolidación de la industria, como ya se ha mencionado a lo largo de este capítulo, no fue autónoma sino que estuvo acompañada e influida por la alianza que este país tenía con los Estados Unidos en la guerra, además de que contaba con bases sólidas para desarrollarse a futuro. Las bases que la nación tricolor había forjado hacía unos años, se reforzaron de manera significativa en 1941 con la aparición de las firmas que construyeron Filmex a cargo de Simón Wishnak y Gregorio Walenstein. En ese mismo periodo surgieron también los estudios Films mundiales S.A., Posa Films, Rodríguez Hermanos S.A., Producciones Raúl de Anda S.A.

La constitución de Filmex no garantizaba el éxito en sí mismo o aseguraba una carrera prolífica en la producción de cintas, pues hasta este año, Argentina seguía ocupando el primer sitio de producción de cine en castellano con un total de 47 películas, y su segunda competencia, España, se le acercaba con un número considerable de 33 filmes.

La industria cinematográfica en esos años ya tenía una fuerza de suma importancia en prácticamente todos los ámbitos del país y era fundamental conmemorarle mediante reconocimientos. Esta tradición se realizaba en muchas

partes del mundo con la organización de festivales y entregas de premios a lo mejor del cine.

Se realizaron eventos como el Homenaje al Cine Nacional, celebrado del 11 al 17 de septiembre de 1941 con motivo de 10 años de existencia de la industria. Dicho evento fue organizado por el Ateneo Nacional de Ciencias y Artes de México del que estaba encargado Félix F. Palavicini y era patrocinado por la Secretaría de Gobernación de Felipe Gregorio Castillo, del cual curiosa y paradójicamente, era jefe de censura cinematográfica.

2.1.3 Del 42 al 47, la Época de Oro del cine mexicano donde brilló Emilio Fernández.

Fue hasta el año 1942 que en la Ciudad de México se vendieron 33 millones 530 mil 877 entradas de cine<sup>71</sup>. Según el censo de habitantes de 1940, la capital mexicana tenía un estimado de un millón setecientos cincuenta y ocho mil habitantes, lo que corresponde que la asistencia al cine *per capita* fue de 19.08%. Traducido en cifras, el cine mexicano en 1942 logró vender en todo México una cantidad aproximada de siete millones y medio de pesos en boletos, dinero que se repartió en un total de 47 películas que se estrenaron ese mismo año.<sup>72</sup>

El público mexicano empezó a tener fe en las producciones cinematográficas, pues como se demostró en el párrafo anterior, las salas de exhibición y las producciones en general, vieron incrementados sus ingresos. A partir de esta década se le conoció como la Época Oro del cine mexicano, pues el esplendor alcanzó a esta industria de manera significativa, no sólo a nivel nacional, sino también en gran parte de los lugares de habla hispana del mundo.

En esta investigación se mencionó que México había tenido ventajas sobre los demás países de habla castellana que eran potencias en la producción de cine, gracias a la ayuda que ejerció Estados Unidos sobre él. También se mencionó que el año 1938 fue el periodo que permitió a la industria alzar las alas a un proyecto

---

<sup>71</sup> Taibo, P. I. (1986). *El indio Fernández. El cine por mis pistolas*. México: Joaquín Mortiz/Planeta. p. 80.

<sup>72</sup> *Ibíd.* p. 80.

que auguraba una excelsa trayectoria; pues bien, en ese año se lograron filmar 57 películas, y fue hasta 1943 que se logró producir 70 cintas (23 más que en 1942). Con tal cantidad y un camino prometedor presagiado, se demostró que la nación mexicana se había transformado ya en una auténtica industria cinematográfica y era, sin lugar a dudas, la nación con más futuro en la producción de séptimo arte en los países de Iberoamérica.

En 1943 España incrementó el número de largometrajes estrenados desde el fin de la guerra civil, ya que se lograron filmar 53 cintas. Argentina vio disminuida en consideración el número de producciones con tan sólo 36, 20 películas menos que el año anterior.

El cine nacional logró sus propios méritos al permanecer en el gusto de la audiencia latina, regocijándose en la buena administración y organización del financiamiento, además de la producción y distribución que llevaron a la creación del Banco Cinematográfico.

Probablemente la merma en la industria de cine en esos países correspondió a su situación respecto de la política en la Segunda Guerra Mundial y su participación en ella. España estaba firme y comprometida con el Eje por la posición que había adoptado Franco; a su vez, Argentina debido a su actitud "neutral" en la guerra, arrojó como consecuencia el arribo de nazis al territorio con el fin de fomentar actividades de espionaje. La situación social de ambas naciones provocó que la atención de la audiencia de cine se centrara en el conflicto bélico, por lo que gran parte de las salas de exhibición permanecieron vacías.

México se aprovechó del caos global y exportó sus productos audiovisuales a las naciones iberoamericanas, tanto las que participaban en el conflicto armado, como las que se mantenían ajenas. De tal forma que las negociaciones con la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington, impulsaron el crecimiento en el mercado global del cine con la entrega de:

- Refacción de maquinaria para los estudios mexicanos
- Refacción en dinero contante y sonante



- Ayuda a los trabajadores de los estudios mediante instructores de Hollywood.<sup>73</sup>

Los estímulos en especie y en dinero fueron destinados a los productores y estudios de cine. Los estudios CLASA y los estudios Azteca fueron parte del benefactor apoyo que se tradujo en una cantidad aproximada de un millón de pesos. El estímulo no sólo se expresó en dinero o materia prima, sino que México ganó con el impulso producto de las relaciones con su par del norte, un adelanto tecnológico de escala mundial con la fabricación de un sistema de sonido *Rivatone*.

La fascinación por el cine mexicano se debió gracias a la realización de varias películas, entre ellas la de *María Candelaria*, que ganó premios internacionales de los que destacan uno de los 11 entregados en *Cannes* del año 1946, y en el festival de Locarno en 1947, donde Pedro Armendáriz se acreditó como mejor papel masculino. Resalta que en ambos certámenes, Gabriel Figueroa fue considerado como mejor fotografía.

A partir de este punto, la presencia de Fernández en el cine fue considerada y profundamente reconocida para la gloria del cine a nivel internacional. No sólo el talento del director condujo al éxito en sus producciones, también destaca de forma considerable la participación del cinefotógrafo Gabriel Figueroa; equipo que cosechó cierto renombre y, sobre todo, cierto misticismo y alta valoración.

La película *Distinto amanecer* de Julio Bracho mostró una perspectiva citadina y compitió de forma directa con la cinta dirigida por Emilio Fernández que era de corte rural, logrando cosechar prestigio nacional. Ambos filmes dieron a entender que el cine tenía la capacidad de relatar distintos argumentos y de enseñar al público “diversos Méxicos”.

García Riera hace referencia a que películas como *María Candelaria* de Fernández, y *Distinto amanecer* y *Doña Bárbara* dirigida por Fernando de Fuentes, fueron cintas sobrevaloradas y de las cuales califica como “falsas buenas

---

<sup>73</sup> García, E. *Op. Cit. (A)*. p. 111.

películas”<sup>74</sup>, pero que aparecieron en 1943 otros filmes de mejores cualidades, según él, como *Tribunal de Justicia* de Alejandro Galindo, *Flor Silvestre* de Fernández y *México de mis recuerdos* dirigida por Bustillo de Oro. Norman Foster, estadounidense también realizó un par de películas de alta calidad, una de ellas fue una nueva versión de *Santa* y *La fuga*, ambas también de 1943.

El cine mexicano adoptó en sus argumentos de forma notoria una inquietud cosmopolita<sup>75</sup>, con fin elemental de expandir sus horizontes hasta el continente europeo. El “cosmopolitismo” se debió en gran medida gracias a la llegada de refugiados españoles expulsados por la Gran Guerra. De manera consecuente, el cine comenzó a adaptar literatura universal “*que buscaba el barniz de refinamiento cosmopolita que debe engrandecer al drama y la emulación, invariablemente fallida, del glamor de las grandes figuras femeninas del cine hollywoodense o europeo*”.<sup>76</sup>

Los títulos que la cinematografía adaptó de las obras literarias fueron en su mayoría europeas, y en particular francesas. Entre todas ellas se hallan películas de 1943 como *La dama de las Camelias* dirigida por Gabriel Soria, *Naná* de Celestino Gorostiza, *Los miserables* de Fernando A. Rivero, y *La fuga*, dirigida por el cineasta Norman Foster.

La presencia de Foster en el cine nacional de la época, resultó un desafío para personas que tenían ideas nacionalistas muy arraigadas. Uno de esos sujetos fue Roberto Blanco Moheno, jefe de redacción del *Diario Fílmico Mexicano*, quien calificó al cineasta estadounidense como “un peligro inminente de invasión al país”, argumentando que el cine mexicano debía pertenecer exclusivamente a los mexicanos.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> *Ibid.* p. 112.

<sup>75</sup> El cosmopolitismo en el cine mexicano se refiere a la capacidad de retratar en él, aspectos culturales y sociales que podrían ser aceptados, asimilados e incluso adoptados por otras naciones. Básicamente, es la creación de historias que identificaran a México con el extranjero.

<sup>76</sup> Bonfil & Monsiváis. *Op. Cit.* p. 39.

<sup>77</sup> García, E. *Op. Cit. (A)*. p. 113

En 1943, la alianza que mantuvo Estados Unidos con México referente a la industria cinematográfica, comenzó a mermar debido a que Hollywood no vio con buenos ojos que películas mexicanas como *Una Carta de Amor* (1943) dirigida por Miguel Zacarías, y *Santa* del director Norman Foster, tuvieran tanto éxito comercial. Asociado a esto, el cine nacional ocupaba tiempo considerable de exhibición en otros países latinoamericanos, aumentando aún más, la irritación e incertidumbre de su homólogo del norte.

El nacionalismo que trajo consigo la revolución del año 1910, comenzó a transformarse 30 años después. Concluida la etapa revolucionaria y la ideología gestada a partir de ella, se inició en México un proceso nuevo que involucró los deseos y sentimientos de exaltar la figura en el mexicano por parte de una nueva burguesía que se alojó en el gobierno de la época y que tuvo como fin, velar por los intereses empresariales y políticos de dichos grupos.

La exhibición de cine mexicano en su propio territorio se obstaculizó gracias a los mismos exhibidores del país quienes fueron obligados por las *majors*<sup>78</sup> a proyectar más tiempo parte de sus películas y a comprar programas completos, de tal forma que el cine estadounidense ocupará la prioridad y la preferencia del público mexicano. Las consecuencias al desacato de tal disposición representaba la pérdida de contratos, y por consiguiente dinero, ganancias que los empresarios no querían perder.<sup>79</sup>

Fue entonces que el nacionalismo se antepuso de manera recalcitrante ante el “extranjerismo” que proyectaban ciertas cintas, tanto en la producción como en los argumentos. En primer lugar, la cinta titulada *Tribunal de Justicia*, no fue bien recibida por la crítica ya que la trama se desarrollaba en los Estados Unidos, y *Santa*, de Foster, representaba el *malinchismo* puro sobre la crítica nacionalista a pesar de su buena calidad. En su momento, el Banco Cinematográfico logró posicionar y favorecer de manera evidente el cine con ideas nacionalistas

---

<sup>78</sup> Las *majors* (las mayores por sus traducción literal al español), eran y hasta la fecha son, los estudios de cine estadounidense más poderosos, inclusive del mundo. Estas productoras son *Columbia Pictures*, *20th Century Fox*, *Warner Bros. Pictures*, *Paramount Pictures*, *Universal Studios* y *Metro-Goldwyn-Mayer*.

<sup>79</sup> Peredo, F. *Op. Cit.* p. 297.

mexicanas. CLASA, quien contaba con una firma poderosa, la de Agustín J. Fink, alentó el cine de Emilio Fernández y el de Bracho.

Los homenajes y los premios siguieron de tal forma que la Unión de Periodistas Cinematográficos Mexicanos (UPECM), otorgaron en el año de 1944 reconocimientos a las películas producidas el año anterior. *María Candelaria* no estuvo presente pues no se había estrenado aún. *Doña Bárbara* ganó el premio a la mejor película; Emilio Tuero ganó como mejor actor masculino en la película de *Resurrección*; *Santa* ganó el premio de mejor actriz con la participación de Esther Fernández; Julio Bracho como mejor director en *Distinto Amanecer*; mejor fotografía a cargo de Gabriel Figueroa en el filme *Flor Silvestre*, dirigida por Emilio Fernández.

Llegó el año de 1944 y con ello se rompió récord en el número de producciones nacionales alcanzando un total de 75 cintas. A su vez, y para fortuna de México, España sólo alcanzó la cifra de 24 películas y Argentina 34. El cine de la Época de Oro aventajó de manera impresionante a la competencia hispana y se encumbró por un margen muy amplio en el terreno de la industria.

Las principales productoras del país consiguieron realizar una tercera parte del total de películas de ese año: CLASA hizo nueve, Filmex seis, mientras que Grovas y Films Mundiales produjeron cinco cada una.

Respecto de los argumentos, al “Indio” Fernández le favoreció seguir con su equipo de trabajo que se componía de Pedro Armendáriz, Gabriel Figueroa y Mauricio Magdaleno como guionista. Emilio Fernández dirigió *Las abandonadas* y *Bugambilia*. Por su parte, Julio Bracho realizó *Crepúsculo*; Norman Foster *La hora de la verdad*, y *La barraca* fue realizada por el debutante director Roberto Gavaldón.

El año de 1944 también representó la oportunidad para 14 nuevos directores de cine, hecho sin precedentes en el país, y fenómeno que jamás se repetiría, sobre todo porque en el pasado, el volumen de producción resultaba ineficiente, y más tarde, los problemas sindicales simbolizarían un impedimento serio.

El potencial económico que concibió el cine mexicano, trajo consigo una serie de problemáticas enfocadas a sentimientos de avaricia, exclusivismo y deseos de poder entre los hacedores, reporteros y críticos relacionados al séptimo arte.<sup>80</sup>

En pleno auge, los problemas entre los distintos sectores que conformaron la industria cinematográfica se vieron crecidos, sin embargo, habían una serie de conflictos que vieron amenazados los intereses del país en dicho medio de comunicación.

Ejemplo de ello fue que el negocio Hollywoodense trató de aumentar su presencia en otros países de forma casi monopólica, pero afortunadamente sólo quedó en proyectos. Las *majors* buscaron apropiarse de las más importantes cadenas de cine, de tal manera que les permitiera por sí la legislación mexicana lo obstaculizaba, exhibir sin problema alguno sus cintas.

De manera anticipada, el gobierno planeó la organización de una cadena de cines en la cual el Banco Nacional de México a través del Banco Cinematográfico, se pondría al frente con la propiedad de 51% de las acciones totales. Ante esta situación, las *majors* protestaron de manera enérgica, pero sobre todo el titular de la Asociación de Productores y distribuidores de Cine en Estados Unidos a cargo de Carl E. Milliken, quien manifestó al Departamento de Estado que la medida propiciaría que el cine estadounidense perdiera fuerza, no sólo en México, sino en toda América Latina.

Debido a la presión de los consorcios norteamericanos en los gobiernos de México y Estados Unidos, el proyecto de salas nacionales que buscaban la exhibición de cine mexicano se detuvo y sólo se impusieron cuotas mínimas para la proyección del mismo. El secretario de Gobernación Miguel Alemán Valdés, se entrevistó con los representantes de las *majors* para dejarles en claro la cancelación del proyecto.

---

<sup>80</sup> *Ibíd.* p. 207.

Pese a las buenas intenciones por entablar cordiales relaciones con su país vecino del norte, México se vio amenazado por la ambición de las productoras “gringas” quienes buscaban a toda costa inmiscuirse de forma directa en la realización de cine en el país, así como en la distribución y su exhibición. Con la construcción de los Estudios Churubusco, instalaciones que pretendían ser las más modernas y equipadas de toda América Latina, empresas estadounidenses en el ramo del séptimo arte buscaron adquirir la mayoría de acciones de dichos estudios.

Resulta evidente que controlar la mayoría de acciones en los Estudios Churubusco confería el privilegio de poder exhibir y realizar cine de producción estadounidense en suelo nacional. Finalmente se estableció que los nuevos Estudios sólo podrían controlar un máximo de 49% de acciones totales por parte de intereses extranjeros; la RKO<sup>81</sup> se quedó con ese porcentaje.

A pesar de su rol estelar en las películas, los actores tenían el mismo estatus sindical que los trabajadores técnicos y manuales de los diferentes estudios. Ante su condición de igualdad y “creyéndose mejores e indispensables”, las figuras de cine decidieron conformarse guiados por Mario Moreno “Cantinflas” y Jorge Negrete, en su propia asociación, la cual fue el sector II del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC).

Es preciso señalar que la sección II no era independiente de la STIC, así que los actores proclamaron su autonomía ante la Confederación de Trabajadores de México (CTM) y ésta falló a favor, aunque no incluyó a los extras. Los demás trabajadores que conformaron el STIC no aceptaron dicho fallo lo cual tuvo como consecuencia un paro de labores en todo el mes de abril.

El gobierno mostró cierto interés por la problemática que presentaban los aristas del sindicato ya que se traducían en pérdidas económicas para la industria, así que organizó una comisión tripartita iniciada por el entonces secretario de Gobernación

---

<sup>81</sup> La RKO (*Radio-Keith-Orpheum*) fue una compañía cinematográfica originaria de los Estados Unidos, y es considerada también, como una de las principales *Majors* de la época.

Miguel Alemán, con el fin de velar por los intereses de la industria. Esta comisión se conformó por Salvador Carrillo secretario general del STIC, el jefe del departamento de censura Felipe Gregorio Castillo y el productor Jesús Grovas.

La industria mexicana se enfrentaba, una vez más, a nuevas amenazas nacientes, ya no eran la competencia que generó las producciones de Argentina ni mucho menos las de España; las agobiantes provenían del mismo territorio mexicano. Ciertas películas fueron acosadas un determinado tiempo por el departamento de censura, pues se consideró que sus argumentos, atacaban los intereses de algunas instituciones gubernamentales.

*Las abandonadas* (1944) fue el claro ejemplo de persecución. El director Emilio Fernández fue “aconsejado” por F. Gregorio Castillo para cambiar el título de la obra, así como modificar ciertas escenas que incomodaron al ejército mexicano. Pese a la advertencia de censura, Fernández exhibió la película en todo el país y sin cambiarle el nombre.

Básicamente, las películas que trataron de ser censuradas tenían como consigna una supuesta “morbosidad” en sus tramas, según el criterio de los empleados del gobierno. Muchos de los temas, y que eran sinónimo de tal concepto, se asociaban a “lo otro”, a “lo raro”, es decir, las películas alejadas del melodrama convencional mexicano y que buscaban innovar en sus argumentos.

Las películas nacionales a lo largo del siglo XX vivieron con el estigma de la prohibición. A pesar de establecerse una condición de privilegios económicos y del reconocimiento internacional, el cine de la década de los años 40 fue atacado brutalmente, entorpeciendo la aparición de argumentos más diversificados; en términos más simples, el desarrollo cinematográfico se estancó producto de los intereses confrontados por los trabajadores y los grupos variados de la industria que lo asediaron.

La situación parecía ir de mal en peor para la Época de Oro del cine mexicano, pues se encaró ante dos problemas que pudieron significar el principio de su fin. El primer altercado tuvo que ver con la carestía de material para la producción, pues

México experimentó una grave falta de material virgen lo que obligó a suspender sus filmaciones todo el mes de agosto. Hay que destacar que las causas de la crisis que experimentó Argentina años atrás, tuvo que ver muy seriamente con este fenómeno.

El final de la Segunda Guerra Mundial representó el segundo inconveniente, pues Estados Unidos buscó inmediatamente regresar a la industria del celuloide acabada su participación bélica. Es así que algunas empresas hollywoodenses, como la *Metro Goldwyn Mayer*, decidieron doblar al español parte de su acervo cinematográfico, aunque para suerte de México, el público no tuvo aceptación por el mencionado doblaje y las instancias cinematográficas nacionales lograron contener en cierta medida tal conflicto.

La RKO fundó en 1944 su subsidiaria RAMEX quien se encargó de realizar películas (refritos) en español de éxitos taquilleros en inglés. Esta asociación, según la prensa de espectáculos<sup>82</sup>, buscó enlistar a estrellas del cine mexicano tales como Carmen Montejo y Millissa Sierra para realizar viajes a Nueva York con el fin de doblar películas estadounidenses. Ante esto, el gremio de actores estableció que ningún actor mexicano podía atentar contra el cine del país compitiendo contra él, de tal forma que cualquier estrella que participase en filmes extranjeros, no volvería a participar en trabajos nacionales.

En 1945, la asamblea de la Asociación de Productores encargó a Walerstein, Raúl de Anda, José Luis Calderón y a Santiago Reachí, una serie de condiciones con el fin único de que en el país se produjeran al menos 60 películas por año y así tratar de rezurcir a la joven industria, pues la crisis de falta de materias primas para filmación se había agudizado.

De los principales puntos destacaron:

- Respeto absoluto por el Código Moral en vigor

---

<sup>82</sup> Peredo, F. *Op. Cit.* p. 321.



- Uso preferente de argumentos originales o de la literatura nacional, latinoamericana o española, siempre con la tendencia a crear fisonomía propia en la Cinematografía Nacional
- Preferencia para los productores que sostengan mayor número de compromisos de exhibición en el país y en el extranjero
- Preferencia a las películas que vayan a ser dirigidas por directores mexicanos.<sup>83</sup>

El apoyo a los equipos de trabajadores mexicanos no terminó ahí, pues también a los productores se les prometió 60 mil pies de negativo y otros 80 mil destinados para realizar copias de trabajo.

El apoyo e interés fomentados en 1945 logró rendir frutos consecuentemente, pues se produjeron 82 películas, siete más que el año anterior. Por su parte, las industrias de Argentina y de España no mostraban mejoría y se estancaron al producir tan sólo 23 y 33 cintas respectivamente. Las cosas parecían avanzar de mejor manera, sin embargo, la industria cinematográfica nacional no esperaba ni contemplaba la gran crisis sindical que enfrentaría tiempo después.

Las relaciones entre Estados Unidos y México a través de la Comisión para la Cooperación Económica terminaron gracias a que la victoria de los Aliados en la guerra era inminente. El apoyo de los Estados Unidos a México había finalizado, lo que trajo como consecuencia una mayor competencia entre Hollywood y su homóloga mexicana.

Carl E. Milliken quien había defendido los intereses de la *Motion Pictures Producers and Distributors Association of America, Inc.* se dirigió al Departamento de Estado para pedir un informe sobre la situación del cine mexicano con el fin de retomar los mercados que había dejado “desatendidos” Hollywood a causa de la guerra.<sup>84</sup>

La situación cinematográfica era bastante grave en México ya que existían conflictos sindicales y vacíos legales para la protección de la producción. El

---

<sup>83</sup> García, E. (1971). *Historia Documental del Cine Mexicano. Época Sonora, Tomo III, 1945/1948 (B)*. (1ª Edición). México: Ediciones Era. p. 8.

<sup>84</sup> Peredo, F. *Op. Cit.* p. 336.

informe que recibió Milliken fue un comodín para volver a posicionar a Hollywood en América Latina. En el informe también se detalló las medidas que impulsó el gobierno mexicano para frenar a la industria estadounidense y el conflicto de los futuros Estudios Churubusco donde la participación extranjera tendría que ser del 49%.

La sección VII del STIC se convirtió en aquella que agrupaba a los actores, mientras que la sección II se quedó para los técnicos quienes estaban encabezados por Gabriel Figueroa. El cinefotógrafo también formó parte del comité Pro Alfabetización del sindicato emprendido por el gobierno junto a Alejandro Galindo y Roberto Gavaldón, entre otros.

Figueroa quien colaboró para las películas más populares de México como *Allá en el Rancho Grande* (1936) y *María Candelaria* (1943), se forjó un respeto y admiración por parte del pueblo y del gremio del celuloide. Cuando estuvo al mando de la sección II, se atrevió a acusar de complicidad a Salvador Carrillo (quien ocupaba la secretaría general de la STIC) con Enrique Solís, quien fue destituido del mismo cargo por supuestos desvíos y malos manejos de recursos. Ante tales acusaciones, Carrillo agredió en el rostro a Figueroa, agresión que lo llevó al hospital.

Pareciera que dicho acto fue banal e irrelevante, sin embargo, la agresión en contra de Figueroa provocó que todas las secciones del sindicato, tales como la 7 de actores, 8 de músicos, 45 de argumentistas y adaptadores y la 47 compuesta por directores, se solidarizaran con él y buscaran formar en conjunto un nuevo sindicato. Tal organismo llevó el nombre de Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC de la RM) y tuvo como secretario general a Mario Moreno Cantinflas.

La petición de conformar el nuevo sindicato fue aceptada por la CTM el 14 de febrero de 1945. No fue hasta el 19 de marzo que se reinició el proceso de realización de películas.

El problema sindical que enfrentaba el país no terminó ahí, pues el 15 de marzo el STIC decidió irse a huelga en los estudios CLASA y Azteca. Cantinflas ordenó a los miembros de su sindicato aglomerarse a las puertas de dichos centros con armas en mano y recibir violentamente a los huelguistas que tenían planeado llegar en calidad de paro el día 17 de marzo. Finalmente, las acciones del dirigente y mediante de cine, obligaron al sindicato opositor a desistir de sus acciones y continuar así con el trabajo pendiente en los diversos centros de filmación.

En septiembre se generó una nueva disputa sindical que fue gestada desde el gobierno. Resulta que por una orden presidencial al STIC se le autorizó la distribución, producción y exhibición de noticiarios, mientras que al STPC se le concedió la producción de películas, tanto en exteriores como en los estudios<sup>85</sup>. Tal cuestión exaltó el descontento del STIC.

Con el poder adquirido por el STPC, se crearon políticas que impidieron el debut de nuevos directores mexicanos. Sólo podían, según este sindicato, abrirse las puertas a directores extranjeros “muy prestigiosos”, fue así como llegó en 1945 el director argentino Roberto Ratti.

México fue el lugar indicado para la llegada de cientos de extranjeros, primordialmente actores, para trabajar en el cine. De Sudamérica vinieron argentinos, pues la oportunidad que les brindaba su país por el momento era casi nula. Tal fenómeno obligó a Jorge Negrete, mediante el STPC, imponer una norma de participación de 35% de artistas extranjeros en pantalla nacional.

*La perla* (1945) dirigida por Fernández fue la única película que alcanzó fama internacional, pues a dos años de su estreno, ganó el Premio Internacional en la *Mostra* de Venecia, y Gabriel Figueroa fue galardonado con el premio a mejor fotografía.

En el mes de agosto el STIC se alzó en huelga en contra de las compañías de distribución norteamericanas en exigencia de aumentos salariales. Como consecuencia de lo anterior, se dejó de suministrar material a los exhibidores de

---

<sup>85</sup> García, E. *Op. Cit.* B. p. 14.

todo el país; el sindicato en represalia secuestró las cintas nacionales que habían dejado de ser exhibidas y las siguió proyectando.

En el año de 1946 llegó a México el famoso cineasta español quien había pertenecido al movimiento Surrealista hacía dos décadas, Luis Buñuel. El director de *Un perro andaluz* (1929) radicaba en Estados Unidos desde 1938 donde trabajaba en la realización de documentales para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, también había colaborado en los estudios de doblaje de la *Warner Brothers*.

El país atravesaba por una política que parecía ser nada favorable en el terreno cinematográfico ya que el estandarte que predominó en las producciones de películas, se encaminó al bajo costo de sus realizaciones<sup>86</sup>. En gran parte, cierta medida de austeridad fue potencialmente auspiciada por personajes como William Jenkins, estadounidense que vivía en México y que había establecido una cadena de cines en todo el país.

Los bajos costos en los filmes trajeron como consecuencia una limitación considerable para los directores cinematográficos, entre ellos a Luis Buñuel y Miguel Contreras Torres. Al director español, la austeridad impuesta en el país le costó tres años de inactividad fílmica.

El número de producciones en ese mismo año registró un total de 70 películas mexicanas, mientras que en 1945 se produjeron un total de 82 filmes. En España, el total de cintas aumentaron respecto al año anterior, pues se produjeron 41 películas, es decir, 8 metrajes más. En Argentina las cosas no fueron diferentes, ya que en 1945 se estrenaron 23 largometrajes y en 1946 debutaron un total de 32.

El cine nacional tenía serios problemas, no sólo por lo evidenciado hasta ahora, sino que según el periodista Manuel Becerra Acosta, existía una crisis debido a la “*carencia de películas importantes debido a la improvisación de directores y al*

---

<sup>86</sup> García, E. (1993). *Historia Documental del Cine Mexicano 1946-1948 Tomo IV (C)*. México: Universidad de Guadalajara. p. 7.

*afán inmoderado de lucro a base del llamado “churro” de ensayos lamentables con actrices y actores sin preparación... Falta de argumentistas con responsabilidad. Carencia absoluta de crítica justa, serena y responsable”.*<sup>87</sup>

Las inclemencias que atravesó la industria mexicana no concluyeron en meros datos duros ni en una floja producción, sino que los problemas del Cine nacional, alcanzaron dimensiones legales y jurídicas.

Por si fuera poco, las condiciones problemáticas comenzaron a tornarse caóticas cuando las productoras de los Estados Unidos decidieron firmar un convenio con España con el fin de distribuir y exhibir cine en su territorio. Dicho convenio estipulaba la importación de cine hollywoodense a bajo costo y con condiciones ventajosas: de las 180 películas recibidas, 120 tendrían que ser estadounidense y las demás restantes de otras nacionalidades.<sup>88</sup>

El gobierno español, quien cabe mencionar tenía permitido el doblaje de cine extranjero, tomó la oportunidad para redimirse frente a los países aliados que habían ganado la guerra hacía un año atrás. La medida entre ambos países tenía como fin desplazar la industria mexicana quien se mantenía preponderante en América Latina.

El presidente Manuel Ávila Camacho, en su último año como presidente, encomendó la tarea de crear una ley cinematográfica cuyo término y aprobación se dio hasta el año de 1949. Prácticamente, la ley de Ávila Camacho estableció que la industria cinematográfica quedaba exenta de pago de impuestos, siempre y cuando todos los ingresos que generara la producción se reinvirtieran para sus propios fines.

Los productores de la época por el contrario, no reinvirtieron sus utilidades, fue entonces que la Secretaría de Hacienda impuso una multa de alrededor de 50 millones de pesos mexicanos como consecuencia de la omisión por parte de la industria. Dicho problema quedó concluido cuando la Asociación Mexicana de

---

<sup>87</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>88</sup> Peredo, F. *Op. Cit.* p. 347.

Productores y Distribuidores de películas intercedió, y Jesús Silva Herzog quien se desempeñaba como subsecretario de Hacienda, estableció el 12 de febrero de 1946 que desde agosto del año anterior (1945), la industria cinematográfica quedaba exenta de impuestos.

En México, los exhibidores quienes para ganar la batalla a las cintas “gringas”, intentaron impulsar un proyecto que pretendía exhibir en todas las salas de la Ciudad de México el 50% del tiempo total de largometrajes nacionales. El Departamento de Estado se opuso firmemente a la medida y se revocó el proyecto.

Estados Unidos, a raíz de ello, dejó de enviar películas vírgenes a México, por lo que éste experimentó una fuerte crisis y carencia del material imprescindible para la realización de películas. De tal suerte que ideas artísticas de directores como Roberto Gavaldón, Rafael García Travesí y Manuel Salvatierra, quedaron sólo en proyectos.

A grandes rasgos, el cine que se realizó en el año de 1946 comenzó a adoptar de manera tímida la temática y la ambientación urbana, a pesar de que la mayoría se basaba en relatos de corte “ranchero” o rural. Las películas más destacadas del año fueron *Enamorada* de Emilio Fernández, *La otra*, dirigida por Roberto Gavaldón, *Los tres García* y *Vuelven los García* de Ismael Rodríguez.

Se inauguraron los nuevos estudios Tepeyac, y junto con ellos, otros cinco: CLASA, Estudios Churubusco, Azteca, Estudios México y los Estudio Cuauhtémoc. Estos tomaron las riendas del cine nacional con la realización de múltiples películas. Gabriel Figueroa siguió cosechando éxitos por su labor en fotografía al recibir en 1947, en Bruselas, el premio a mejor fotografía por la película *Enamorada*.

La industria mexicana de cinematografía en el año de 1947 pareció encasillarse tras las barreras que surgieron como consecuencia de las condiciones que establecieron empresarios y administrativos de la exhibición y distribución. La iniciativa privada controló gran parte de las productoras en la que cada película

suponía para sí un negocio, sin embargo, la producción total de películas tenían que verse como una sola empresa para el bien del país. Además de estos problemas se tuvo que lidiar con el posible resurgimiento en su ramo cinematográfico de países como Argentina y España, así como el avasallador ímpetu de la reconquista del cine Hollywoodense.

El sexenio de Miguel Alemán generó grandes expectativas a pesar del panorama gris que se sentía respecto al cine. México aún ocupaba alta importancia tanto en producción y exhibición en el territorio nacional como en el extranjero. El investigador Francisco Martín Peredo Castro lo menciona así:

En 1947 el cine (mexicano) era la tercera industria más importante en México; empleaba a 32 000 trabajadores; en el país había 72 productores de películas quienes invirtieron 66 millones de pesos para filmar cintas cinematográficas en 1946 y 1947, cuatro estudios activos con un monto de 40 millones de capital invertido y distribuidores nacionales e internacionales. Había aproximadamente 1500 salas cinematográficas en todo el país y cerca de 200 sólo en la Ciudad de México, Las películas mexicanas a fines de la década de los cuarenta disponía del 40% de tiempo de pantalla nacional (...) México tenía una de las industrias fílmicas más importantes del mundo y era el principal productor en el mundo de habla hispana.<sup>89</sup>

Los problemas surgieron con la concentración casi monopolítica que se desarrolló en el negocio de la exhibición de películas, con la llegada del estadounidense Williams Jenkins. Dicho personaje en alianza con Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Yglesias, fueron dueños prácticamente, de todas las salas de cine de Puebla.

En su oportunidad Luis R. Montes quien tenía su centro de operaciones en Guadalajara, también logró tener el control de los lugares de exhibición de Michoacán, Querétaro, Guanajuato, Durango, Aguascalientes, Zacatecas y parte

---

<sup>89</sup> Peredo, F. *Op. Cit.* p. 415.

de Jalisco. En resumen, el monopolio de las exhibiciones en México fue el principal problema del año 1945.<sup>90</sup>

A partir de este momento, la abundancia que generó el cine mexicano respecto de sus películas y exhibiciones, comenzó a mermar drásticamente. El número de producciones descendió a 58 películas, 14 menos que en 1946, mientras que las producciones en España y Argentina comenzaron a aumentar potencialmente, pues la primera (España) logró realizar alrededor de 48 cintas, y la segunda, un total de 38. La crisis del séptimo arte en el territorio mexicano comenzó a ser más visible.

El abaratamiento en las producciones gracias al peligroso monopolio que ejerció el norteamericano Jenkins en México, limitó al cine de la Época de Oro pues le resultó difícil competir contra el cine de Hollywood. Las circunstancias orillaron a que se priorizara la realización de películas dirigidas a un sector de lengua castellana que tenía tendencias altas de analfabetismo y era negligente a la lectura de subtítulos que proveía el cine estadounidense.

Ante esta situación, ni los sindicatos del cine, ni el gobierno, actuaron de forma inmediata a la crisis pues éste protegía al primero *contra los riesgos de la competencia internacional, y libraban por ello al gobierno de problemas laborales en el área cinematográfica.*<sup>91</sup>

Hubo intentos por frenar el monopolio, sin embargo, jamás lograron erradicar de forma definitiva (ni por poco) el poder emanado por los exhibidores de cine. El gobierno creó en 1942 el Banco Cinematográfico que tenía como principal enmienda la de distribuir en Centro y Sudamérica las películas nacionales

---

<sup>90</sup> Es curiosa la situación de dicho momento de la historia con relación a la actualidad. En el 2016 aún existen grupos empresariales sumamente exitosos y poderosos que merman la competitividad en el ramo de exhibición de películas. Con grandes complejos de salas, las marcas de proyección representan una puerta cerrada para los filmes mexicanos y los directores jóvenes. Resulta increíble que después de 70 años uno de los principales factores que inhiban el desarrollo de la industria cinematográfica prevalezca y no se actúe al respecto.

<sup>91</sup> García, E. *Op Cit.* C. p. 105.



producidas por ciertas productoras como CLASA y Filmex; fue hasta 1947 que el banco alentó la distribución nacional.<sup>92</sup>

Miguel Alemán, quien fue presidente en el año 1947, creó la Comisión Nacional de Cinematografía. Dicha comisión, que fue presidida por Antonio Castro Leal, tuvo entre sus prioridades “salvar al cine nacional tratando de elevar la calidad estética de sus películas y la ampliación de los mercados nacionales y extranjeros”<sup>93</sup>. La misión de encarrilar el negocio del cine, también buscaba el impulso del cine documental, educativo, la creación de cortos y documentales.

El gobierno, con el fin de buscar protección a la industria nacional, fundó también la distribuidora paraestatal Películas Nacionales, S.A. (Pelnal) con el fin de optimizar la distribución de cintas mexicanas en todos los rincones del país. Las medidas de protección a favor del cine mexicano parecían ser tardías y significaron una dura lucha de intereses entre México, las *majors* y el gobierno estadounidense. Las medidas cobraron relevancia hasta 1948 en la que se exentaba, una vez más, de impuestos a la industria mexicana y se aumentaban los impuestos al cine extranjero.

A pesar de la expansión de la crisis, muchos cineastas, críticos, funcionarios, sindicalistas y la población en general, tenían nulas preocupaciones y, por el contrario, se sintieron confiados respecto del cine nacional gracias a los éxitos cosechados por Emilio Fernández y Gabriel Figueroa en el extranjero.

Fernández contaba con ciertos privilegios al igual que otros directores de renombre. Uno de los derechos que gozaba era el de permitir que se prolongara el tiempo de sus producciones (las realizaciones cinematográficas se presupuestaban con cierta cantidad de tiempo y de dinero). Sin embargo, las cosas no siguieron de este modo en la posteridad, ya que las condiciones laborales, sociales y económicas del cine nacional, obligaron a reducir el presupuesto total del filme.

---

<sup>92</sup> *Ibíd.* p. 107.

<sup>93</sup> *Ibíd.* p. 107.

Los relatos históricos y las biografías dejaron de ser prioridad pues el cine mexicano regresó a los melodramas rancheros y comedias musicales que habían sido sustituidos por las historias de “ambiente extranjero y cosmopolita”<sup>94</sup>. Mientras tanto, las ciudades crecieron poblacionalmente durante el sexenio de Miguel Alemán, sobre todo en la Ciudad de México. Dicho fenómeno repercutió de manera natural en los argumentos fílmicos ya que hubo un tratamiento distinto en sus historias. Las películas comenzaron a contextualizarse en las calles citadinas, en los prostíbulos y cabarets, surgieron también personajes femeninos que tomaron el papel de prostitutas y bailarinas exóticas. El escritor Emilio García Riera lo menciona de la siguiente manera:

“...en 1947 se produjeron once películas de ambiente arrabalero, siete de las cuales giraban en torno al personaje central de una cabaretera. Es verdad que las cintas cómicas (18), las rancheras o folklóricas (14) y los melodramas “pulcros” (13) dominaron numéricamente la producción del año, pero la tónica, el sabor de la época lo proporcionaron *La bien pagada* y sus compañeras *Pecadora*, *Ángel o demonio*, *Señora tentación*, *Cortesana*, *La hermana impura* y *La sin ventura*.”<sup>95</sup>

Frente a dichos cambios en los argumentos el crítico de cine Carlos Bonfil expresa:

Del rancho grande de los años treinta al mundo de la vecindad durante el periodo alemanista, el cine mexicano ofrece testimonio inmejorable de una realidad nueva: el cambio en las costumbres que es consecuencia de la gran movilidad social, de la explosión demográfica y de la concentración poblacional en el medio urbano (...) Por ello se enfatiza en el melodrama urbano un ideal de virtud moral que exalta la vigencia de las tradiciones y el triunfo de la familia, señalando de paso con índice de fuego las perversiones del adulterio y la prostitución.<sup>96</sup>

Las historias que se mudaron del campo a la ciudad permitieron que “lo prohibido” fuera cotidiano, permisible y placentero; es menester señalar que el “deseo” también fue uno de los elementos que provocaron la permanencia y el gusto por

---

<sup>94</sup> Peredo, F. *Op. Cit.* p. 381.

<sup>95</sup> García, E. *Op. Cit. B.* p. 175.

<sup>96</sup> Bonfil & Monsiváis. *Op. Cit.* p. 18.

dicho cine. El atractivo más importante recurrente en tales sentimientos fue la pobreza: la precariedad económica como causa y justificación del pecado que aquejaba al mexicano.

Durante el transcurso del año sólo debutó como director el chileno Tito Davison. Emilio Fernández obtuvo un nuevo éxito a su carrera con la película *Río Escondido*; a su vez, Roberto Gavaldón logró lo mismo con *La diosa arrodillada*; Julio Bracho realizó *El ladrón*; Alejandro Galindo filmó la cinta *El muchacho alegre*; y finalmente, Ismael Rodríguez llevó a la pantalla grande *Nosotros los pobres*.<sup>97</sup>

La película *Yo maté a Rosita Alvérez*, dirigida por Raúl de Anda, permaneció trece semanas consecutivas en cartelera del cine Savoy, mientras que *Casablanca* de Michael Curtiz y *Los tres caballeros* de Walt Disney permanecieron alrededor de diez semanas. Este fenómeno simbolizó el éxito del cine ranchero: “*el gusto popular de fines de los cuarenta ratifica la vigencia del tema campirano, muy exitoso en la década anterior, con una insistencia particular en expresiones de la cultura popular como el corrido y el melodrama folletinesco*”<sup>98</sup>.

Una vez más se cosecharon reconocimientos internacionales, ganando la dupla Fernández-Figueroa con el filme *Río Escondido*. En Praga, en el año de 1948 recibieron el premio de mejor fotografía y el Premio de Honor por la realización al director; en ese mismo año, en Madrid, obtuvieron los galardones a mejor director y mejor fotografía.

Nuevamente se suscitaron problemas sindicales que nacieron con el descontento del STIC por la política interpuesta en el gobierno del año 1945. Fue entonces que dicho sindicato se atrevió a realizar la película llamada *No te dejaré nunca*, dirigida por Francisco Elías, cuestión que tenía prohibida porque (el STIC) sólo contaba con autorización para realizar, producir y exhibir noticiarios, mientras que el STPC,

---

<sup>97</sup> En una entrevista realizada por Emilio García Riera, Ismael Rodríguez quien dirigió la cinta de *Nosotros los pobres*, declaró que dicho filme resultó primer lugar en una encuesta sobre las películas con mayor número de exhibiciones en el país; cabe destacar que el segundo lugar lo ocupó *Aquí está el detalle* protagonizada por Cantinflas.

No sólo se encumbró en número de exhibiciones en el cine, sino que también conquistó el terreno de la televisión que la proyectó continuamente, menciona García Riera.

<sup>98</sup> *Ibíd.* p. 14.

tenía la concesión de producir películas. Ante tales desavenencias, el STIC solicitó un amparo de la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

Las películas que se producían en el país contaban con una empatía y una identificación por parte de su público desde México hasta Argentina. A finales de la década de los años 30 hasta finales de los 40 cuando la pantalla grande vio su máximo esplendor, los directores se empeñaron en explotar los melodramas y las historias “lacrimógenas”. Los guiones se constituyeron a partir de historias que exponían un amor incondicional por la familia, por la honra, por la religión y por la nación, elementos que el espectador de cine había arraigado dentro de sí desde hacía tiempo, y el factor que se convirtió en estandarte de unión por su común denominador, fue el la pobreza.

El sombrero de charro de Jorge Negrete, los sacos interminables de los gigolós del arrabal de Víctor Parra (el Suavecito) o Rodolfo Acosta (Salón México). Las espuelas y el bigote recio de Pedro Armendáriz, la voz querendona y el bigote suave de Emilio Tuero, son elementos del guardarropa melodramático, fetiches de una generación que la siguiente hallará pintorescos, graciosos, risibles, y que en su momento impulsan la industria fílmica, cuyos objetos, promovidos arbitrariamente y seleccionados por una lógica religiosa, se venera en todo el país a la misma hora en butacas, salones malamente habilitados, cines de pueblo o de barrio, salas de postín.<sup>99</sup>

A pesar de todas las historias, las añoranzas, las nostalgias, el éxito, las carcajadas y las lágrimas, la gloria del cine mexicano no perduró más allá de los primeros años de la década de 1950. Los melodramas y las comedias rancheras murieron con la evolución y las cambiantes tecnologías como la televisión.

El transcurso de los años mencionados en este apartado y que conformaron parte de la Época de Oro del cine nacional, se pueden reducir en una serie de altibajos que correspondieron a intereses de grupos pequeños, tanto empresariales, sindicales y políticos. Con la producción de ciertos filmes que tuvieron éxito internacionalmente, el exceso de confianza llegó hasta las puertas de los creativos

---

<sup>99</sup> *Ibíd.* p. 195.

del séptimo arte, delimitando la participación de nuevos directores y la poca innovación en sus tramas; estos problemas mermaron el desarrollo del celuloide en México.

El final de la Época de Oro del cine mexicano se gestó también por el desinterés de ciertos sectores del país por ver cintas nacionales, y optaron por el cine estadounidense o europeo. El apoyo por parte de la OCAIA a la industria se redujo en el año de 1947, por lo que Hollywood retomó de forma seria su reinado cinematográfico tanto en Estados Unidos e Iberoamérica. Los vacíos legales y jurídicos fomentaron la existencia de monopolios de salas de cine, y propiciaron la penetración de Estados Unidos en el negocio, lo que enfermó de forma considerable la competencia y el desarrollo del cine mexicano. No hay que olvidar de igual manera, que la presión diplomática que ejerció Estados Unidos sobre México a fin de eliminar impuestos e impulsar la exhibición de su cine, lo perjudicaron seriamente.

La industria nacional a partir del inicio de la Época de Oro, representó una búsqueda constante de identidad del mexicano y fuente de comunión en América, desde el norte hasta al sur. Fue por consiguiente, símbolo de resistencia a la intromisión de Estados Unidos en América Latina, como lo explica el historiador y académico, Aurelio De Los Reyes:

El cine mexicano en un momento dado significó también algo más que desfile de charros, chinas, pelados y tipos de arrabal, prostitutas y madres abnegadas, ha sido algo más que catálogo e inventario de tipos, costumbres, creencias, actitudes y patrones de conducta; fue un freno, una auténtica cortina de nopal a la penetración norteamericana a México y Latinoamérica, por lo menos del inicio de la sonoridad a 1948, al término de la Segunda Guerra Mundial.<sup>100</sup>

El incipiente negocio del cine mexicano no reinvirtió los estímulos económicos que había generado la ayuda propiciada por los Estados Unidos en sus producciones. Simplemente, el mal manejo sindical provocó un desinterés por el futuro del cine, y

---

<sup>100</sup> De Los Reyes, A. *Op. Cit.* p. 44.

las ganancias de los altos mandos no gestionaron la adquisición de materiales para la filmación y exhibición.

## 2.2 El mexicano busca su identidad en el indígena.

La imagen del indígena en la década de los veinte y los treinta representó una llamada a la búsqueda del “nacionalismo cultural posrevolucionario”<sup>101</sup>. Los continuos discursos políticos, económicos y sociales iban dirigidos a una defensa de los recursos naturales del país basada en una exaltación de lo “nacional”.

Al tratar de develar este nacionalismo posrevolucionario, la complejidad del concepto de “mexicanidad” surgió, de tal manera que intelectuales, políticos e investigadores, voltearon la mirada hacia el sector indígena en sus aspectos culturales y lo consideraron fuente de esencia de lo mexicano.

Distintos sectores de la sociedad, principalmente el político, concibieron al periodo prehispánico y a su legado, no sólo como la fuente de herencia cultural de México, sino como uno de los principales mecanismos que podrían servir como constructor de la identidad simbólica de sus habitantes.

A pesar de que este actor social pasó a ser prioridad en la segunda década del siglo XX, es importante rescatar sin embargo, que los pueblos indígenas no tuvieron siempre la atención de la clase política e intelectual del país, pues en determinados momentos históricos se les calificó con diferentes opiniones que iban desde la exaltación hasta el menosprecio.

Por un lado, los indígenas de México eran considerados por ciertos personajes como seres incapaces e incultos que debían ser protegidos de su propia ignorancia, tal y como lo expresó el político y escritor Emilio Rabasa; a su vez el periodista e historiador Justo Sierra, afirmó que los indígenas eran seres responsables de su conquista, de los cuales era urgente mezclar con extranjeros europeos, para según él, tratar de mejorar el desarrollo de sus pueblos.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Pérez, R. (1994). *Estampas de nacionalismo popular mexicano, ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: Ciesas. p. 161.

<sup>102</sup> Suárez, L. *Op. Cit.* p. 89.

Antonio F. Alonso quien fue miembro de la Academia Nacional de Medicina de México y de la Sociedad Mexicana de Biología, forjó un pensamiento similar al de Justo Sierra, del cual desarrolló un trabajo titulado “La herencia eugénica y el futuro de México”. En él estableció que ciertos individuos en el país, tales como histéricos, locos, epilépticos, vagos y criminales, debían ser castrados para impedir que “la raza mexicana” no decayera o fuera regresiva biológicamente. A los grupos indígenas también los calificó como problemas serios y que *se tenía que promover su cruce con la raza blanca, portadora de las cualidades de progreso, inteligencia y alto grado de civilización.*<sup>103</sup>

Sin embargo, investigadores como el filósofo Molina Enríquez, consideraban que los indígenas eran seres superiores a los blancos, pues eran sujetos altamente adaptables y resistentes producto de la selección natural. Manuel Gamio por el contrario consideró que no existía raza superior a otra.

El proceso de la supuesta incorporación del indígena al país tuvo una mentalidad racista que contemplaba al ser como una barrera para implementar la educación positivista asignada en la época. Uno de los principales pensadores del país, Manuel Gamio, tuvo ideas alejadas del segregacionismo imperante en México, y fue un impulsor del desarrollo y la integración de los pobladores indígenas a los divergentes tramados de la vida social del país.

Consecuentemente, de forma clasista y a pesar de la posición de ciertos grupos como la Sociedad Mexicana de Eugenesia para el Mejoramiento de la Raza (quienes se contraponían a todo lo relativo de la mezcla de nativos con otros sectores de la sociedad) se planteó como estandarte político en el país, dos maneras de integración del sector indígena a las actividades primordiales del Estado-Nación: por un lado, la occidentalización de los pueblos y las culturas; y por el otro, la “indigenización” de la cultura. Finalmente se optó por seguir la segunda.

---

<sup>103</sup> *Ibíd.* p. 100.

De tal suerte que los principales involucrados en la “indigenización” mexicana fueron artistas e intelectuales. Los trabajos de investigación social de Othón de Mendizábal y Héctor Pérez Martínez, las obras literarias de Agustín Yáñez, las investigaciones de Manuel Gamio, así como el muralismo de Diego Rivera, sentaron las bases que proclamaron la exaltación de “lo indígena”.<sup>104</sup>

La presencia del indigenismo estuvo en casi todos los ámbitos artísticos e intelectuales por dos décadas. En el teatro, las tiras cómicas, la música y después el cine, se personificaron de modos cómicos y exagerados a indígenas a los que nombraban vulgarmente como “indios”.

Cuando se aplicaron por primera vez los preceptos de la Constitución de 1917, el gobierno del general Álvaro Obregón trató de integrar al indígena al país mediante la reforma agraria, la pintura revolucionaria, el trabajo, la arqueología y la antropología. El indígena contemporáneo se había convertido en el “*símbolo de injusticia social a la que debía ponerse fin a través de su incorporación al progreso*”.<sup>105</sup>

Dentro del gobierno, años más tarde, figuraron nombres como el de Narciso Bassols quien ocupó el cargo de Secretario de la Educación Pública en los mandatos de Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez (1930-1934). El trabajo de Bassols se centró en la educación rural y de las comunidades indígenas, y para ello, viajó a distintas zonas del país con el fin de enlistar las problemáticas a solucionar y las necesidades urgentes que aquejaban dichos territorios. “Visitó Yucatán, específicamente la zona de chamula, la sierra de Puebla, la región de los tarahumaras y otras zonas del país”.<sup>106</sup>

Narciso Bassols quien tenía pensamiento y formación marxistas, estaba en contra del método de educación vigente que desarraigaba al sector indígena de sus comunidades. Desde años atrás, a partir del gobierno de Plutarco Elías Calles, los

---

<sup>104</sup> Pérez, R. *Op. Cit.* p. 162.

<sup>105</sup> *Ibíd.* p. 165.

<sup>106</sup> De Los Reyes, A. *Op. Cit.* p. 184.



indígenas eran apartados de sus lugares de origen para ser preparados técnicamente; la mayoría no regresaba a sus lugares de origen para laborar.

Con la llegada al poder del general Lázaro Cárdenas del Río se dieron nuevos impulsos a los movimientos anti-feudales y anti-imperialistas. Se concretó en esa época el Primer Congreso Indigenista Interamericano en Pátzcuaro, lo que otorgó fuerza y orgullo a las reivindicaciones del pueblo indígena.<sup>107</sup>

Se desarrollaron grandes investigaciones y publicaciones tanto de extranjeros como de connacionales sobre la historia mexicana, y como mencionó el político Vicente Lombardo Toledano, estas obras desfiguraron la historia del país. Frente a estas condiciones de melosidad y sentimientos cursis sobre el pasado del país, el cine empezó a convertirse en un instrumento de falso indigenismo mexicano.<sup>108</sup>

Lombardo Toledano afirmó que el cine de la Época de Oro, aún en las mejores producciones cinematográficas, se representó grandes falsedades tanto en las actuaciones como en las historias. Fuera del país estas incongruencias culturales nunca se advirtieron, lo que contribuyó enormemente a la visión de una “supuesta realidad” que mixtificaba el presente con el pasado.

El estereotipo convencional del indígena se mantuvo por mucho tiempo, sin embargo y por el contrario, la representación de él sirvió en el cine para combatir la percepción extranjera errónea sobre México. Con la aparición del indígena se empezó a proyectar “la originalidad” del mexicano que respondía a los impulsos nacionalistas del momento.

### 2.2.1 Falso indigenismo en el cine mexicano

El escritor Carlos Monsiváis refiere lo siguiente:

Gracias al cine la vida moderna y la vida tradicional modifican y mezclan sus señales. Así sea de modo superficial, habitúa a los cambios, que se inician desde la sensación de estar frente a la verdad de las imágenes, algo distinto al realismo o la mentira de los relatos. El cine atenúa e intensifica

---

<sup>107</sup> Lombardo, V. (1989). *Cine Arte y Sociedad*. México: UNAM. p. 64.

<sup>108</sup> *Ibíd.* p. 64.

las sensaciones que provienen de lo irremediable: la destrucción y el abandono de la vida agraria, las opresiones y las ventajas relativas de la industrialización y, de manera destacadísima, las modificaciones graduales de la moral a través del vuelco de las costumbres.<sup>109</sup>

La trama de una película puede resultar verosímil o inverosímil al sujeto receptor; de ello podría depender también su postura frente a la realidad, es decir, el celuloide puede persuadir y cambiar la opinión o la adopción de ciertos juicios ante un fenómeno social determinado (representaciones sociales). Ante esta problemática resulta pertinente cuestionar el papel de las películas con personajes indígenas en el cine nacional, desde la era silente, hasta la época sonora. A continuación se realizará un recorrido histórico por los principales filmes que atañen dicha cuestión.

Fue la época posrevolucionaria que el indigenismo tomó el papel principal y simbólico del patriotismo. Las primeras películas que expusieron un argumento con personajes indígenas, fueron las cintas llamadas *Tiempos mayas* y *La voz de la raza*, dirigidas por Carlos Martínez Arredondo en 1912.

Las casas de cine del país adoptaron ciertas características que evocaron al periodo prehispánico en México. Los logotipos y los nombres de dichas casas se acoplaron a la euforia por la historia nacional, ejemplo de ello fueron Aztlán films, Quetzalcóatl films y Quetzal films.

Pasaron seis años para que el séptimo arte continuara con la creación de metrajes que tocaran temas históricos o legendarios, y es así como surgieron películas como *Tepeyac* (1918) de los directores José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago, y *Cuauhtémoc* (1919) dirigida por Manuel de la Bandera.

El pasado reconstruido en un argumento de cine, como lo fue *Tabaré* del año 1917 (basada en la obra homónima del poeta uruguayo Juan Zorrilla de San Martín) y dirigida por Luis Lezama y Juan Canals, parecía revalorizar la figura del indígena tal y como se habían propuesto los sectores intelectuales y políticos del país.

---

<sup>109</sup> Bonfil & Monsiváis. *Op. Cit.* p. 62.

En su libro *Estampas de nacionalismo popular mexicano, ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, el investigador Ricardo Pérez Montfort, menciona que el estereotipo del indígena, a pesar de los intentos tibios de *Tabaré* por cambiarlo, permaneció en la unicidad del salvajismo y en una condición exclusiva de raza doliente.

Cabe mencionar que los cánones de belleza cambiaron y empezaron a mostrarse indígenas diferentes, “tanto a la civilización como a lo blanco”. Es decir, en el cine físicamente estos personajes innovaron sus rasgos faciales, peinados y hasta ciertos gestos, pero los modos de vestir, así como las maneras de andar, siguieron por la misma línea estereotípica racista.

Ejemplo de lo anterior, es el caso de la película titulada *En la hacienda* (1921) dirigida por Ernesto Vollrath y protagonizada por Elena Sánchez Valenzuela, quien, *de india sólo tenía las trenzas*<sup>110</sup>, afirma Ricardo Pérez Montfort. La vestimenta, el tono de piel (maquillaje negrecido), pero sobre todo una actitud sumisa en la mujer, sólo reafirmó el estereotipo racista que acaecía sobre los indígenas mexicanos.

La llegada de Bassols a la Secretaría de Educación Pública coincidió en un cambio simbólico en la forma de argumentar al indígena, y con la llegada del general Lázaro Cárdenas del Río a la presidencia, y su apoyo reiterado al agrarismo, el cine mexicano vio nacer el “género ranchero” y también un “cine indigenista” que proponía el regreso a un pasado imposible: el estado en que yacían los indígenas antes de la llegada del hombre blanco”<sup>111</sup>; la película *Janitzio* (1934) del director Carlos Navarro ejemplificó aquello.

*Janitzio* se basó en un argumento de Luis Márquez, y trató, según Aurelio de los Reyes, denunciar tímidamente los abusos que perpetraba “el hombre blanco” en contra de los indígenas. Esta cinta sirvió como *pretexto para captar el folclor de los*

---

<sup>110</sup> Pérez, R. *Op. Cit.* p. 166.

<sup>111</sup> De Los Reyes, A. *Op. Cit.* p. 186.

*tarascos y darlo a conocer al mundo*<sup>112</sup>, propósito que embonó acorde al nacionalismo que se buscaba impulsar en el cine nacional.

Esta película introdujo una visión más detallada y creativa en su narración. Es preciso señalar que tuvo una influencia directa de Eisenstein y de las ideas de “redención del indígena” propuestas por José Vasconcelos, afirma el también guionista Aurelio de los Reyes. Sin embargo, a pesar de que el argumento se acercó de manera respetuosa a las costumbres indígenas, negaba la existencia de la destrucción progresiva de la cultura y evitó proponer una solución o alternativa a la marginación de los pueblos indígenas.<sup>113</sup>

Por su parte, Jorge Ayala Blanco menciona:

A través de imágenes elaboradas y de un ritmo interior muy lento, entramos en contacto con el paraíso primitivo del salvaje rousseauniano que vive en armonía con la naturaleza, pero un paraíso incompleto puesto que existe el tabú y el hombre blanco lo mancilla.<sup>114</sup>

*Janitzio*, no sólo fue un precedente trascendental para la historia del cine mexicano en general, sino que para Emilio Fernández quien personificó al protagonista Zirahuén en la cinta, fue decisiva para conformar un ideal de nacionalismo basado en la exaltación indígena. Nueve años más tarde, el “Indio” Fernández ya como director, vio reflejada la influencia del metraje de Carlos Navarro en la realización de *María Candelaria*, del cual curiosamente, dispuso la misma música de Francisco Domínguez para su propia producción.

En ese mismo año, en 1934, Emilio Fernández participó en la película *Tribu* que dirigió Miguel Contreras Torres. Dicho drama plasmó el pesar que imperó en el patriotismo nacional sobre la conquista española en México, y sobre el amor inoportuno entre invasores y conquistados.

---

<sup>112</sup> *Ibíd.* p. 189.

<sup>113</sup> *Ibíd.* p. 194.

<sup>114</sup> Ayala, J. (1993). *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después* (1ª Edición). México: Grijalbo. p. 146.

*El indio*, película del año de 1938 del director Armando Vargas de la Maza, buscó simbolizar todas las culturas indígenas en un solo largometraje, de tal manera que se logró un “revoltijo”: los indígenas de Pahuatlán con yaquis de Sonora, totonacas de Veracruz, huastecos de San Luis Potosí e Hidalgo y mayas de Yucatán<sup>115</sup>. La película podría resultar coherente para un extranjero, sin embargo para un mexicano, la mezcla arbitraria de todos los grupos étnicos de diferentes latitudes del país, le podría resultar confuso e inverosímil.

En 1938 Antonio Helú dirigió la cinta titulada *La india bonita*; en ese mismo año se estrenó *Rosa de Xochimilco* de Carlos Véjar. Ambas películas parecían evocar la belleza de la mujer indígena, cosa que había sucedido anteriormente con el concurso “La india bonita”, y posteriormente “La flor más bella del ejido”, realizado desde el año 1921.

En 1939 la película *La noche de los mayas* dirigida por Chano Urueta, siguió la temática en la que se evidenció la mezcla de culturas y la relación amorosa imposible entre la mujer indígena y el “hombre blanco”. En el año de 1942 se estrenó *La virgen morena*, del director Gabriel Soria; una película de corte religioso, en donde José Luis Jiménez interpretó a Juan Diego.

En el año de 1943, Emilio Fernández realizó *María Candelaria*. El crítico de cine, Jorge Ayala Blanco, considera que el trabajo de Fernández en esta cinta logró una fluidez y una sutileza narrativa que jamás volvería en sus proyectos futuros. Agrega además, que la fuerza del filme se concentró de manera enérgica en la fotogenia más que en el argumento o en el momento histórico representado, y a lo cual refiere que a partir de ello “el cine mexicano bloqueó el acceso al tema de comunidades indígenas”.<sup>116</sup>

El también académico de la Universidad Nacional Autónoma de México, afirma con cierto prejuicio, que las películas con historias de pueblos y personajes

---

<sup>115</sup> De los Reyes, A. *Op. Cit.* p. 162.

<sup>116</sup> Ayala, J. (1968). *La aventura del cine mexicano*. (1ª Edición). México: Ediciones Era. p. 196.

indígenas, presentaban ideas bastante *sui generis* que no analizaban de manera real la marginalidad, “el atraso, la *incultura* y el arraigo a tradiciones atávicas”<sup>117</sup>.

La estética en las películas de la Época de Oro fueron parte esencial de su éxito en la sociedad, pero más importante aún, fue la capacidad de transmitir o evidenciar la vida diaria de los mexicanos mediante la exaltación de los sentimientos, como afirmó el escritor Carlos Monsiváis: “al desbordar los límites argumentales, un género le da a sus espectadores el regalo máximo: la identidad sentimental”<sup>118</sup>.

El director Fernández, quien también protagonizó *Janitzio*, dirigió *La perla* en el año de 1945, *Río Escondido* y *Maclovía*, en 1947. Estas cintas retrataban la vida de distintos indígenas quienes se enfrentaban a las envidias y los malos tratos de sus enemigos, y en todas ellas imperó la tristeza, la desolación y la injusticia. El factor común de estos argumentos fue la pobreza.

En la película *Raíces* del año 1953, dirigida por Benito Alazraki, se exponen cuatro historias que rayan en la falsedad e inclusive en lo absurdo, debido a la inverosimilitud y al prejuicio evocado al narrar las historias de sus indígenas protagonistas.

El mismo Jorge Ayala Blanco, expone que la película *Raíces* es una historia floja, amateur, anecdótica y que gran parte de su imagen plástica induce cierto exotismo que busca la atención del público extranjero. Gran parte de los detractores del cine mexicano de la Época de Oro coinciden en esta opinión y además agregan, que las tramas centradas en personajes indígenas se alejaban de la realidad, ya que sólo se mostraban en modo parcial ciertas verdades culturales.<sup>119</sup>

En 1955 se estrenó *Chilam Balam* de Íñigo de Martino, un año después, Ismael Rodríguez presentó *Tizoc: Amor indio*, con Pedro Infante y María Félix como protagonistas. En 1964 Luis Alcoriza dirigió *Tarahumara (Cada vez más lejos)*.

---

<sup>117</sup> *Ibíd.* p. 193.

<sup>118</sup> Bonfil & Monsiváis. *Op. Cit.* p. 111.

<sup>119</sup> Ayala, J. *Op. Cit.* p. 197.

Este filme se alejó hasta cierto punto, de los melodramas aquí mencionados. *Tarahumara* trató de abarcar aspectos más profundos de índole político-social.

El filme de Luis Alcoriza puede ser analizada desde tres puntos, según el también historiador Jorge Ayala Blanco: “*desde un carácter documental, desde su estudio etnológico y la requisitoria social novelada que pronuncia*”<sup>120</sup>.

La importancia de *Tarahumara* se funda en su valor documental, pues pone en escena a actores profesionales con habitantes reales de la sierra. Más allá de la plasticidad en sus imágenes, Alcoriza construyó su propia visión y dejó de lado la corriente que años atrás había generado el trabajo de Eisenstein y que continuó con la dupla Fernández-Figueroa.

Alcoriza ha derribado pues el ídolo de barro que representaba al *indito* bonachón e inofensivo. El indígena del cine mexicano ha dejado de ser impasible, misterioso, reconcentrado y hierático para satisfacer gustos extranjeros: su mundo ha perdido la magia. La fuerza de lo cotidiano acaba de destruir cualquier supuesto valor mítico de la raza milenaria. También el respeto a la singularidad de los indígenas que permite conocerlos y sentirlos semejantes.<sup>121</sup>

La presencia histórica del indígena en México representó la oportunidad para que el séptimo arte generara una conciencia más crítica basada en la realidad política, económica y social de este sector, mediante representaciones dignas y verosímiles de su forma de vida y de su cultura. Sin embargo, el lapso que comprendió la Época de Oro en México, se filmaron películas que siguieron reproduciendo el estereotipo del indígena que se había enraizado desde la época colonial.

Emilio Fernández y su equipo quien lo integró en la mayoría de sus películas Gabriel Figueroa, Pedro Armendáriz y Mauricio Magdaleno, fueron constantes en la producción de argumentos con historias en comunidades indígenas. No cabe duda que lograron la trascendencia de sus filmes gracias a los reconocimientos obtenidos en distintos festivales internacionales.

---

<sup>120</sup> *Ibíd.* p. 200.

<sup>121</sup> *Ibíd.* p. 205.

Pese a que existe una distancia de más de 70 años desde los estrenos de las primeras películas de Emilio Fernández como director, es oportuno y pertinente en el 2016, el estudio y el análisis de sus obras, pues son ya en forma inexorable, un precedente en materia de representación social del indígena en los medios de comunicación.

### 2.3 ¿Serguéi Eisenstein muestra otra cara de México?

Eisenstein emprendió un viaje alrededor del mundo a principios de la década de 1930 que tuvo dos principales objetivos. El primero era el dar conferencias alrededor de Europa con el fin de promover el cine de la Unión Soviética, y la segunda meta, fue la de llegar a Estados Unidos específicamente a Hollywood, con el fin de aprender la técnica de la sonorización en el cine, pues cabe recordar que hasta ese tiempo, el director sólo había realizado largometrajes silentes (el último *La línea general*, del año 1929).

Durante su estancia en los Estados Unidos intentó realizar varios filmes en Hollywood, pero sus trabajos terminaron en fracaso y, para no regresar con las manos vacías a la Unión Soviética y evitar las duras políticas comunistas que hacían referencia al cine, propuso a Charles Chaplin con quien había sostenido una relación de amistad, un proyecto de película que se concretaría en su primer experimento sonoro: *¡Qué viva México!* (1931).

A pesar de contar con el apoyo del cómico británico Charles Chaplin, el director de *El acorazado Potemkin* (1925), no tenía el apoyo económico suficiente, y como consecuencia, recurrió al escritor estadounidense Upton Sinclair quien le aprobó un financiamiento a cargo de su esposa.<sup>122</sup>

Es preciso acotar que el interés del cineasta soviético por la nación mexicana, según Aurelio de los Reyes, nació y fue impulsado cuando montó y diseñó el vestuario y la escenografía de una obra llamada *El mexicano*, escrita por Jack London.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> De los Reyes, A. *Op. Cit.* p. 96.

<sup>123</sup> *Ibid.* p. 96.



Desde el inicio, cuando se comenzó a filmar en 1931 *¡Qué viva México!*, Serguéi Eisenstein “tuvo la influencia del nacionalismo mexicano y de ciertos escritores de la generación perdida norteamericana, que describieron con espíritu romántico y turístico, aspectos y contradicciones mexicanas”<sup>124</sup>. Además de estas influencias en el ámbito cultural, asimiló algunas de las inquietudes que tenían los intelectuales nacionalistas, uno de ellos Diego Rivera, y las complementó con su visión y formación como cineasta para dar con el concepto de la mencionada película.

El director de *Octubre* (1928), arribó a México el 5 de diciembre de 1931 y, el 20 de ese mismo mes, fue arrestado junto con su equipo de trabajo para una investigación, debido a que fue acusado de pertenecer a un “séquito de investigadores y espías comunistas internacionales”. Fue acusado y retenido también, por retratar el estrato social más bajo de aquella época con el fin de representar en el celuloide de manera denigrante y falsa, según el gobierno mexicano, al país entero.

*¡Qué viva México!* demostró aspectos, que sin lugar a dudas, contraponían el interés del gobierno en turno y que se fundamentaba en sentimientos nacionalistas posrevolucionarios. No sólo se evidenció que el problema de la desigualdad en México no había desaparecido con la Revolución de hacía 20 años atrás, sino que la precaria realidad en el campo prevalecía. Además quedó expuesto que los viejos sistemas de explotación por la que miles de personas se levantaron en armas en la época porfiriana continuaban, según la visión del director soviético.

Las desgracias para la cinta *¡Qué viva México!*, prevalecieron por causas ajenas al equipo que la filmó, pues el gobierno tenía las armas suficientes para acabar con cualquier cosa que creía estar en contra de sus intereses y el de la nación entera, fuese lo que fuese, inclusive el rodaje de una película.

---

<sup>124</sup> *Ibíd.* p. 97.

“Eisenstein se vio influido, condicionado y determinado por el nacionalismo mexicano”<sup>125</sup>, pues a pesar de los intentos del director por tratar de llevar a la pantalla grande una historia realista, diferente, convulsa, heterogénea y rústica, el Estado mexicano quería que *¡Qué viva México!* fuera una cinta evasiva y distinta a la realidad, que reflejara una nación libre o poderosa. Finalmente, el largometraje no se concluyó por falta de recursos económicos.

La censura a esta película representó una agresión directa al desarrollo del cine y a Eisenstein; genio y pionero en la realización del séptimo arte. Aunque existe gran parte de la cinta que hoy en día puede consultarse, tal y como fue planeada no se logró y el director no tuvo la satisfacción de contemplarla.

Fue a partir de este momento histórico en el país, que algunos realizadores tuvieron un aprecio e influencia del trabajo del director soviético que marcaría la producción de cintas nacionales y extranjeras; se logró además, que la “mexicanización” dentro del territorio y fuera de él, avanzara en forma ascendente.

La influencia del mencionado director en el cine nacional fue encausada por muchas razones según explica Aurelio de los Reyes: Eisenstein logró satisfacer y atinar a las inquietudes de los intelectuales de la época (inquietudes estéticas); la afinidad ideológica del ruso con Bassols; la apropiación y creación de un cine nuevo, que se alejaba de los argumentos revolucionarios e históricos; y la sencillez con la que resultaba realizar producciones con dicho formato, es decir, la gestión de costos bajos al grabar en escenarios naturales y al aire libre.<sup>126</sup>

De manera directa el cineasta Chano Urueta reconoció su influencia directa por el cineasta soviético:

Yo sabía que Eisenstein era un gran director ruso. No conocía yo sus cualidades personales, pero a mí me interesaba profundamente unirme a un hombre con virtudes, y así fue como yo adquirí los conocimientos que poseo del cine, todos ellos los debo a él, a su extraordinaria habilidad para encontrar la realidad. Eisenstein fue para mí la base y el todo; puedo

---

<sup>125</sup> *Ibid.* p. 109.

<sup>126</sup> *Ibid.* p. 188.

reproducir todo un filme de él, en estos días; soy capaz de realizar mañana, sin otra cosa que el dinero suficiente, *Tempestad sobre México...*<sup>127</sup>

La plástica que retrató en sus películas el director de *¡Qué viva México!* fue una clara inspiración para el director Emilio Fernández y el cinefotógrafo Gabriel Figueroa. La temática de enaltecimiento del pasado prehispánico, y sobre todo la exposición de los problemas que vive el habitante del campo, fueron constantes en el trabajo del cineasta mexicano. A su vez, los paisajes, los tipos de encuadre y parte de la narrativa visual, fueron herencia en la forma de pensar de Figueroa.

Paco Ignacio Taibo refiere:

Pero lo que es muy cierto es la influencia extraordinaria que Eisenstein y su visión de México proyectó sobre el trabajo posterior del “Indio”. En muchas de sus películas se advierte el sentido estético heredado del director ruso; así como el sentido dramático de la composición del cuadro y el concepto que Eisenstein tenía del *indio* mexicano, como un ser hierático e inmóvil.<sup>128</sup>

El director de *María Candelaria*, afirma Taibo, fue impulsado también por la insistente atención de los grupos intelectuales de la época hacia el director ruso. Es así que Fernández trató de emular un cine que complaciera la crítica de las más exigentes opiniones. Sin embargo, el factor más importante y decisivo de la influencia del ruso sobre el trabajo de Fernández, correspondió a que Gabriel Figueroa conocía muy bien el trabajo del cinefotógrafo de Eisenstein, Eduard Tisse.

La visión que plasmó Serguéi Eisenstein del México indígena, histórico y folclórico (país que a la luz de oriente parecía un mundo completamente distinto y exótico) inspiró también a países como Estados Unidos a crear un cine con historias mexicanizadas.

El ejemplo de *¡Qué viva México!* sirvió para la realización de un filme llamado *It's all true*, en la que se relataban cuatro historias escritas por Robert J. Flaherty, situadas en distintos lugares de Norteamérica. La película quedó inconclusa por

---

<sup>127</sup> *Ibid.* p. 186.

<sup>128</sup> Taibo, p. I. *Op Cit.* p. 55.

distintos problemas, el más grave fue el ataque de Pearl Harbor por parte de Japón. La cinta perteneció a un mega proyecto ideado por Orson Welles y sería dirigida por Norman Foster. De las cuatro historias narradas, la llamada *Mi amigo bonito* fue la única que se filmó pero no se editó.

*Mi amigo bonito* narraba la historia de un niño campesino y su relación de amor con un toro de lidia.

La cinta contenía imágenes de religión (una procesión, una iglesia, etcétera.) de una bendición de animales por un cura, del niño jugando en campo abierto con el toro ante la mirada benévola de un hacendado, de una corrida de toros... y de la salvación final del toro, gracias al niño.<sup>129</sup>

Otra cinta inspirada por Eisenstein y el furor de lo mexicano, fue la cinta que se realizó en el año de 1941 llamada *The Forgotten Village* (*El pueblo olvidado*) que fue dirigida por Herbert Kline. El largometraje no contaba con estrellas de cine y no fue rodada en estudios, sino que los protagonistas fueron gente de la localidad<sup>130</sup>. *El pueblo olvidado*, curiosamente, fue considerado como semidocumental, por lo que en el festival de Bruselas, obtuvo el premio en la categoría de documental.

A pesar de que estas películas trataron de emular las formas narrativas expuestas por Serguéi Eisenstein, y tuvieron la intención de mostrar una faceta fascinante del país, hubo otras películas hollywoodenses que se basaron en cuentos ficticios y conformaron realidades estereotípicas de la historia nacional y del mexicano.

Dichos filmes centraban sus argumentos en la aparición de extranjeros en suelo mexicano con el fin de robar o explorar las riquezas de antiguas civilizaciones perdidas. Tal es el caso de la película *The Treasure of the Sierra Madre* (1947), del director John Huston; por otra parte, existió una serie de televisión titulada *Riders of Death Valley* que trataba sobre el descubrimiento de una mina azteca en California; *Strange Voyage* (1945) del director Irving Allen, situada en una playa desértica de México y que giraba en torno al descubrimiento de oro; otro

---

<sup>129</sup> García, E. (1988). *México visto por el cine extranjero III 1941-1969*. (1ª Edición). México: Ediciones Era. p. 30.

<sup>130</sup> *Ibid.* p. 31.

largometraje fue *Tarzan and the mermaids* (1947) de Robert Florey, filmada en Acapulco y los Estudios Churubusco.

Las películas de producción estadounidense con historia mexicanizada, vieron también con apoyo de la cadena Fox, un filme llamado *Captain from Castile*, (*Un capitán de Castilla*) en español, del director Henry King y filmada en 1947. Cabe señalar que esta mega producción fue estrenada a colores, y su argumento filmado en Michoacán hablaba sobre la invasión española en México.

La influencia de Serguéi Eisenstein y de su cinefotógrafo Eduard Tisse, en el cine mexicano, ha perdurado hasta nuestros días. Este director soviético es parte no sólo del desarrollo del cine a nivel internacional, sino que fue una pieza entrañable para el progreso de la industria mexicana a pesar de su fugaz estancia.

La imperiosa necesidad de incluir a Eisenstein a la presente investigación se debe, en resumen, a que este director provocó que ciertos mexicanos voltearan la mirada hacia la historia y al contexto caótico de las primeras décadas del siglo XX del país. Si bien, gran parte de los intelectuales de la época ya lo habían conseguido, la presencia y el interés de un extranjero de la talla de Eisenstein, generó entusiasmo y una mayor legitimidad hacia la temática de la exaltación de lo prehispánico y su fusión con la modernidad mexicana.

## **CAPÍTULO 3**

Emilio Fernández lo concibe así...

En este capítulo se desarrollará el análisis cinematográfico de tres películas de Emilio Fernández: *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945) y *Río Escondido* (1947). Estos filmes fueron seleccionados debido a que sus historias tienen como protagonistas a personajes indígenas y los conflictos del argumento se desenvuelven en comunidades pertenecientes a tales grupos.

Se consideró oportuno elegir estos tres metrajes debido a que se evidencia el punto de vista político, social y cultural del director sobre la situación de los indígenas en México. Por último, estas tres películas alcanzaron un reconocimiento no sólo nacional, sino también internacional, lo que resultó que sus tramas permearan a un mayor público.

Al principio de esta investigación se planteó la idea de analizar cinco filmes, sin embargo se tomó la decisión de estudiar sólo tres. *Maclovía* (1947) fue descartada debido a que se consideró que la trama es muy similar a *La perla*, es decir, la historia de este filme contiene algunos elementos políticos, religiosos y sociales, que se asemejan a dicha cinta, lo que limita el desarrollo de un estudio profundo. En tanto, *Pueblerina* (1948) parece enfocarse en una historia de “melodrama ranchero”, discurso y contexto que está lejos de la meta de esta tesis que se concentra en un interés de conflicto indígena.

Para realizar la presente tesis se tomó como base el análisis cinematográfico multidisciplinario del académico Lauro Zavala, expuesto en su libro *Elementos del discurso cinematográfico* (2003). Dicha publicación refiere la necesidad de fragmentar una película en categorías e interpretarla acorde a la sutura (experiencia, intereses, visión del mundo, imaginario social y conocimiento del espectador), y valiéndose de los conceptos y la teoría fílmica, poder argumentar su propia interpretación.

En síntesis, la labor del también investigador y miembro de la Academia Mexicana de Ciencias, es un método enfocado principalmente a estudiantes que se caracteriza por constituirse de manera personalizada afines a los objetivos y a las hipótesis planteadas por cada alumno en las películas que desea investigar.

Acorde a ello, se estableció conformar un análisis que incluyera las categorías Discurso Político-Social y Discurso Religioso con base en el marco teórico expuesto en el Capítulo 1, aunado a la categoría central con que se planteó inicialmente este trabajo: la representación estética.

Se decidió incluir estas categorías, debido a que la concepción del indígena quedaba incompleta al momento de analizar su representación. Cuando se habla de *estética*, es necesario adentrarse en modos de expresión oral y corporal; formas y ademanes que pueden explicar el status social y la educación del individuo. Estas características engloban de forma imperiosa categorías como la religión o la política.

A continuación un cuadro con las categorías detalladas<sup>131</sup>:

<p><b>Etnicidad:</b> Según Isidoro Moreno Navarro, es el grupo étnico en el que sus miembros comparten rasgos culturales surgidos a través de un proceso histórico y que le permiten diferenciarse de otros grupos étnicos.</p>	<p><b>Estética:</b> Son las formas de expresión, oral, corporal, así como elementos en la vestimenta, en la música, colores, volúmenes, cantos, muecas, gestos, que la imagen plantea para construir un mensaje en la película, de tal forma que genere un impacto en el espectador. Dentro de esta categoría se analizarán tres vertientes:</p> <p style="text-align: center;"><b>Personajes principales</b> <b>Personajes secundarios</b> <b>Paisajes</b></p>
<p><b>Religiosidad.</b> Según Gilberto Giménez, es el elemento perteneciente a la identidad étnica en la que los integrantes del grupo evidencian formas de convivencia, organización, consenso, devoción y creencias, muchas veces enfocado en celebraciones en honor al santo patrono u otras festividades.</p>	<p><b>Discurso Político-Social:</b> Gilberto Giménez explica que existen confrontaciones entre los actores sociales (integrantes de la comunidad o agentes externos), que pueden ser, entre muchas otras situaciones, disputas de tierra, reconocimiento de la dignidad, la valorización en el status social. Dichos conflictos cambian la forma de relacionarse de los habitantes de las regiones en cuestión.</p>
<p><b>Discurso Audiovisual:</b> Aspectos técnicos de la película como los encuadres, movimientos de cámara, iluminación, montaje, sonido, diseño de producción, que permitan al investigador develar otras formas narrativas discursivas de la representación.</p>	

<sup>131</sup> Las categorías expuestas en este cuadro, fueron desarrolladas a profundidad en el capítulo 1 “La representación Social, cómo entender al indígena”, referente al marco teórico.



Para desarrollar el análisis cinematográfico se determinó extraer las escenas más significativas en la estructura dramática que involucrara la interacción de los personajes indígenas, los conflictos de corte religioso, político, y que expusieran además, diversos elementos culturales étnicos. En otros casos se eligieron momentos en los que se pudieran apreciar las características físicas de los personajes.

Como apoyo al análisis de las escenas se tomó como referencia el método aplicado por Simón Feldman en su libro *La Realización Cinematográfica. Análisis y práctica*<sup>132</sup>, en el cual aconseja enlistar las diversas escenas o secuencias y describirlas de manera breve. Para una mejor lectura de dichos momentos, también se señala acorde al tiempo que salen a cuadro en minutos y segundos. Es preciso acotar que se observó cinco veces cada película.

En los siguientes esquemas se expondrá la ficha, la sinopsis, así como también los resultados del análisis cinematográfico realizado a partir de las categorías seleccionadas para develar la incógnita. ¿Cómo representó Emilio el “Indio” Fernández al indígena mexicano en sus películas?

---

<sup>132</sup> Feldman, S. (1994). *La Realización Cinematográfica. Análisis y práctica*. (5ª Edición). España: Gedisa Editorial. pp. 181-183.

3.1 Análisis cinematográfico María Candelaria



### Ficha técnica

**Película:** María Candelaria.

**Año:** 1943.

**País:** México.

**Duración:** 96 minutos.

**Dirección:** Emilio Fernández.

**Producción:** Agustín J. Fink, Felipe Subervielle (Productor asociado)

**Reparto:** Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Margarita Cortés, Miguel Inclán, Julio Ahuet, Alberto Galán, Beatriz Ramos, Rafael Icardo, Guadalupe del Castillo, Arturo Soto Rangel.

**Fotografía:** Gabriel Figueroa.

**Guión:** Emilio Fernández, Mauricio Magdaleno.

**Música:** Francisco Domínguez.

**Sonido:** Howard E. Randall.

**Escenografía:** Jorge Fernández.

**Vestuario:** Armando Valdés Peza.

**Maquillaje:** Ana Guerrero.

**Edición:** Gloria Schoemann.

Una producción de Films Mundiales.

### Sinopsis

María Candelaria y Lorenzo Rafael son una pareja de indígenas que radica en Xochimilco Ciudad de México, en el año de 1909. Ambos personajes sufren la presión y el desprecio de la comunidad donde residen, debido a que la madre de la mujer se dedicaba a la prostitución.

Los habitantes de la población impiden que la pareja contraiga matrimonio gracias, en parte, a la oposición de Lupe, que vive enamorada de Lorenzo Rafael y de don Damián, quien es el tendero y cacique de la región.

La comunidad es azotada por el paludismo, dejando al borde de la muerte a María Candelaria. Para salvar a su amada, Lorenzo Rafael roba a Damián la medicina y también un vestido de novia para casarse con su pareja. Curada la mujer del mal contraen nupcias, pero en plena boda, el hombre es acusado y encarcelado. Tras este suceso se desencadena una serie de hechos que culminan en tragedia.

### **María Candelaria (escenas a analizar)**

1. María Candelaria decide vender flores fuera de Xochimilco pero todos los pobladores le impiden el paso al canal. (12:35 - 17:15).
2. Lorenzo Rafael y María Candelaria platican afuera de su casa y dan un paseo nocturno por los canales de Xochimilco. (36:40 - 40:52).
3. María Candelaria se enferma, el doctor y la huesera van a curarla. (1:08:07 - 1:10:25).
4. María Candelaria entra a la iglesia y le recrimina su pesar a una imagen de la Virgen María. (1:12:43 – 1:15:13).
5. El pueblo enardecido persigue a María Candelaria y la asesina. (1:34:08 – 1:36:30).

### **Momentos significativos de la película:**

6. Lupe y Lorenzo Rafael hablan en náhuatl. (22:45, 30:51).
7. Mujer indígena con bebé en su espalda. (15:48).
8. Momentos en que se pronuncian expresiones denigrantes a los personajes indígenas. (26:48, 31:30, 50:14, 51:14, 58:58).
9. Otros aspectos religiosos en la película. (49:01, 1:10:25).
10. Escenas donde se muestran actitudes de sumisión hacia los indígenas. (53:39, 54:55, 1:15:17).
11. Lorenzo Rafael llora. (1:03:48).
12. Pintor enaltece al indígena en su discurso. (1:21:50).
13. *Close Up* en los protagonistas que expresan sentimientos de tristeza. (16:27, 37:44, 45:22, 59:17, 1:14:03, 1:20:59, 1:34:38).

#### 3.1.1 Etnicidad.

Al comienzo del filme una voz *en off* explica que la trama se desenvuelve en un “rincón indígena de México”, en Xochimilco en el año 1909. Hay indicios, como las formas de hablar de algunos personajes, que insinúan que *María Candelaria* y sus habitantes son nahuas.

La indígena antagonista Lupe (Margarita Cortés), se dirige a la casa de María Candelaria (Dolores del Río) con el afán de enfrentarla por el amor de Lorenzo Rafael (Pedro Armendáriz). En respuesta recibe un empujón de la protagonista que la precipita al agua (22:45), Lupe empapada, articula unas palabras ofensivas

en náhuatl a María Candelaria.<sup>133</sup> De igual forma, Lorenzo Rafael en el minuto 30:51, expresa una oración en la misma lengua al sentirse ofendido cuando el pintor (Alberto Galán) le propone a María Candelaria ser modelo para uno de sus cuadros.

Estos elementos concuerdan con los indígenas nahuas, quienes viven en el centro del país. Esta lengua es hablada en algunas zonas la Ciudad de México conurbadas a las urbes como Milpa Alta y Xochimilco, y se le conoce como náhuatl central.<sup>134</sup>

La vestimenta que llevan consigo los habitantes de Xochimilco en la película es sencilla. Los hombres visten camisas de manga larga de color blanco, usan pantalones del mismo color, están fajados con una cinta de tela ancha, y portan en sus cabezas sombreros de paja. Las mujeres están ataviadas con blusas blancas y faldas largas oscuras, generalmente llevan rebozos oscuros en sus hombros y lo utilizan para cargar canastas o niños, como se ve en el minuto 15:48, donde una mujer lleva a un infante dormido. Los rebozos también los portan sobre sus cabezas como velo para cubrirse del sol. Las mujeres llevan siempre dos trenzas.

### 3.1.2 Estética.

#### a) Protagonistas

Damián (Miguel Inclán) se interesa en María Candelaria por su belleza física; Lorenzo Rafael es a su vez acosado por Lupe. Los protagonistas presentan rasgos físicos distintivos a los demás indígenas que en algún momento aparecen en pantalla. De forma evidente, María Candelaria posee tez blanca; su pareja es de un tono más moreno, sin embargo, no llega a ser tan oscura como se puede

---

<sup>133</sup> No fue posible traducir del náhuatl al español debido a que la frase resulta inaudible, sin embargo, se puede intuir que fue la oración es una ofensa debido a la reacción de enojo por parte de Lupe.

<sup>134</sup> Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. (2016). *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*. 27 abril 2016, de Instituto Nacional de Lenguas Indígenas Sitio Web: [http://www.inali.gob.mx/clin-inali/html/v\\_nahuatl.html#28](http://www.inali.gob.mx/clin-inali/html/v_nahuatl.html#28).

apreciar en otros habitantes de la región, inclusive los personajes principales tienen ojos relativamente más claros.<sup>135</sup>

Más allá del contraste “racial” de estas personas, la mayoría de las escenas de la película corresponden a interacción entre los actores y enfatizan las expresiones faciales, gestos, muecas, risas y llantos. En gran parte del filme se ve por medio de *Close Up*, llorar a María Candelaria.<sup>136</sup>



**Dolores del Río y Pedro Armendáriz, la desdichada pareja.**

El cinefotógrafo Gabriel Figueroa buscó que sus tomas se logaran con una iluminación impecable. El manejo de la cámara y la técnica de este profesional al filmar lograron una armonía en el encuadre, evidenciando ciertos detalles en los actores tales como el cabello y la expresión facial.

Después de que Lorenzo Rafael va a la iglesia se encuentra con su amada en su casa (36:40). El hombre se sienta en la entrada de la vivienda, saca una flauta y comienza a tocar una melodía. El sonido del instrumento despierta a la mujer quien lo esperaba con unas tortillas que acaba de cocinar. Es en este preciso

---

<sup>135</sup> Es preciso acotar que no todos los indígenas que habitan en México son de piel morena o tienen ojos oscuros; sería una arbitrariedad y una falsedad afirmar lo contrario, sin embargo en la cinta *María Candelaria*, existe una división muy notoria entre los protagonistas y los personajes secundarios en su aspecto físico.

<sup>136</sup> Los *Close Up* fueron una firma propia para el cinefotógrafo Gabriel Figueroa que buscó en sus trabajos la pulcritud y el sentimentalismo en los rostros que retrató.

momento que se observa la pulcritud y cuidado en la protagonista Dolores del Río, pues acabada la siesta no se muestra despeinada. La mayor parte de la película, se aprecia a una mujer exageradamente arreglada pese a las difíciles circunstancias que afronta; la única excepción a ello, es cuando enferma de paludismo y tiene un episodio de delirios, en ese instante se le aprecia desalineada.

En la misma escena, Lorenzo Rafael le dice a María Candelaria que el sacerdote le pidió que fueran a bendecir al día siguiente la cerda que era de su propiedad; la mujer con ternura y anhelo derrama unas lágrimas pensando en la aceptación otorgada por los demás habitantes del pueblo. Enseguida, Lorenzo Rafael invita a su mujer a dar un paseo en canoa por los canales del lugar en plena noche. En este punto, Emilio Fernández se vale de la estética de Figueroa para resaltar mediante momentos alegres y tiernos, la existencia de esperanza en situaciones de adversidad para sus personajes indígenas.

El paseo de noche se convierte en una metáfora del amor mexicano. Con una iluminación bien construida, se aprecia el rostro de Pedro Armendáriz muy serio, adoptando el papel del hombre protector, mientras que el de Dolores del Río el papel del ser amado. Ella acostada con una flor en la mano derecha, mira a su amado y le pregunta si la quiere, él sin contestar con palabras, pero sí con una mirada fría, le da a entender que la ama; ella enseguida le responde: “Sí, sí me *quieres mucho*”.

Lorenzo Rafael se muestra en todo momento frío y sereno a pesar de las circunstancias. La pareja nunca se besa, pero el momento más cercano, físicamente hablando entre ambos, ocurre cuando el protagonista es encarcelado y su novia lo ve por primera vez; lo único que los detiene es la reja de la prisión, él más alto que ella. La mira fijamente a los ojos. Al suceder esto, María Candelaria llora de felicidad; esto corrobora lo anterior al referir que todo momento de tristeza y sufrimiento puede tornarse bello y tierno.

Los *Close Up* hechos al rostro de Dolores del Río reflejan siempre llanto y angustia. Sin embargo, cabe destacar que dichas imágenes no son escuetas, sino que tratan de ser agraciadas al espectador. Los encuadres bien iluminados por Gabriel Figueroa imprimen una idea artística y perfeccionista que asemejan a una pintura renacentista de temática sacro.

El clímax de la historia comienza cuando una muchedumbre persigue a la protagonista para después lapidarla. Es en el minuto 1:34:38, que es visible una pose con mucho glamor de Dolores del Río. Pese a la inminente muerte de su personaje tras la lluvia rabiosa de piedras, se da el lujo de ponerse de perfil y tocarse la boca con la mano izquierda mirando con terror a sus futuros asesinos.

Después de un tiempo, Lorenzo Rafael se escapa de la prisión y se dirige al rescate de su amada, sin embargo, llega demasiado tarde y encuentra muy grave a la mujer; justo después se abre paso entre la multitud y recoge entre sus brazos el cuerpo inerte de María Candelaria, (dicha imagen se asemeja a *La Piedad* de Miguel Ángel) 1:35:11; el protagonista se mantiene serio y mira al pueblo quien se postra avergonzado. En esta escena el “Indio” Fernández evidencia el típico estereotipo del hombre mexicano arraigado en la sociedad: el macho que no llora, “el que se mantiene fuerte ante toda circunstancia”. El único momento que Lorenzo Rafael derrama lágrimas es en el minuto 1:03:48, cuando María Candelaria comienza a delirar víctima de la enfermedad mortal.

La belleza física y el entusiasmo por la exaltación del folclor indígena no sólo es apreciada por los mismos originarios de Xochimilco, sino que también es posible ser advertida por el extranjero o el “fuereño”. Dicha premisa es corroborada en el minuto 1:21:50, cuando el pintor (Alberto Galán) le confiesa al sacerdote (Rafael Icardo) lo siguiente:

He encontrado en María Candelaria todo lo que buscaba. Yo pinto indios como usted sabe, y desde que la vi sentí en ella lo que debió haber sido en el pasado esta raza delicada, emotiva, maravillosa. Ella es para mí como la esencia de la verdadera belleza mexicana.



Este discurso enaltece las características físicas de Dolores del Río, además de que evidencia el conjunto de cánones de belleza que supuestamente deberían permear en las mujeres indígenas de México según Emilio Fernández; es decir, la “belleza mexicana” radica en ciertos rasgos fisionómicos y conductuales que pertenecieron a los estereotipos impuestos en la década de 1940 (tez blanca, figura delgada, rasgos finos y ojos claros).

En la conclusión de *María Candelaria* se observa un cortejo fúnebre que lleva el cadáver de la protagonista. Lorenzo Rafael es el encargado de conducir la canoa con los restos mortales de su amada; alrededor del acto hay pobladores de Xochimilco. María Candelaria se observa inmaculada, sólo cuenta un moretón en el pómulo izquierdo a pesar de haber muerto por una lluvia de rocas; la mujer lleva las manos descansadas sobre su vientre y se decora con flores a su alrededor (1:36:14). Esta toma que parece recordar a la imagen de la Virgen de Guadalupe, representa la única salida del sufrimiento, de la pobreza, del llanto y de la indiferencia de la sociedad.

Otra imagen dentro del filme que remite al espectador a una obra artística, es cuando la pareja protagonista lleva en sus espaldas canastas llenas de flores. Dicha vista se asemeja a *El cargador de flores* del muralista mexicano Diego Rivera.<sup>137</sup>

En materia de expresión oral, los habitantes de este “rincón indígena” de Xochimilco, hablan español con una pronunciación llena de modismos y conducida por un acento “cantado”. *María Candelaria* se atiborra a lo largo de la cinta con palabras tales como *probes*, *semos*, *muncho* y *truje*. El habla del indígena mexicano se perpetua de forma cómica; mucho del estereotipo recalado en este párrafo ha sido ampliamente difundido en medios de comunicación y adoptado por la sociedad mexicana que ridiculiza al sujeto en cuestión.

---

<sup>137</sup> En el Capítulo 2 de esta investigación se abordó el impulso que llevó consigo el arte de los muralistas mexicanos, tanto para la filosofía que buscó la identidad del mexicano en el indígena, así como también de manera particular en la plástica perpetuada en el cine de Emilio Fernández.



**El rostro impecable de Dolores del Río aún en la muerte.**

**b) Personajes secundarios**

Existe una clara diferenciación entre los personajes protagonistas, los actores secundarios, y los extras. María Candelaria va vestida dependiendo de la ocasión: utiliza el típico rebozo cuando va a la iglesia y cuando visita a Lorenzo Rafael en la prisión, mientras que las demás mujeres de la comunidad lo portan todo el tiempo. El elemento que la homologa en toda circunstancia a las demás mujeres, es su peinado con trenzas.

Físicamente, Lupe (Margarita Cortés) y “la chismosa” (Lupe Inclán) tienen un aspecto muy similar. La tez que presentan estos personajes es blanca al igual que María Candelaria; en cuestión de temperamento, Lupe y la chismosa son agresivas, malhumoradas, crueles e insensibles, contraponiéndose contundentemente a la protagonista.



**Lupe y la “chismosa”.**

Los extras son aquellas personas que aparecen en ciertas escenas y encuadres en donde sólo hay multitud. La escena en la que los habitantes impiden el paso a María Candelaria (12:35), es de suma importancia para esta investigación. Dicha secuencia de imágenes permite distinguir quince indígenas; estos extras muestran enfado con la protagonista, sin embargo, lo que interesa realmente y a profundidad, es que se observa entre la gente a ancianos y jóvenes; sujetos que jamás vuelven a salir a cuadro. En el minuto 15:48 se muestra en primer plano una niña peculiar de rasgos físicos más pronunciados y distintos a la figura de la indígena interpretada por Dolores del Río: ojos pequeños, tez morena, nariz y boca ancha; a sus espaldas lleva un niño durmiendo.



**La niña mira con recelo el pasar de María Candelaria.**

Estos elementos (extras) no tienen una interacción con los protagonistas o antagonistas, excepto cuando linchan a María Candelaria (1:31:30). En tal acto, se escuchan voces en grupo que claman la muerte de la mujer y le califican como “mala persona”, sin embargo en toda la trama no pronuncian palabra alguna.

Los indígenas protagonistas son tratados como individuos ajenos a la comunidad de los cuales, como se mencionó en el Capítulo 1, se busca desaparecer por el sólo hecho de lucir “distintos” sin importar que compartan la misma identidad colectiva.

Respecto de la expresión oral, las personas que tienen una forma distinta de hablar, son el pintor, los doctores y el sacerdote. Estos actores sociales hablan sin acento, usan las palabras sin modismos o propias de la verbena popular. Estos individuos además, aparentan en sus *modales* cierta educación, un status social más alto, y una altanería que utiliza a la palabra como una forma de violentar a sus semejantes.

### c) Paisajes

Los paisajes son, amplios, arbolados y de cielos nubosos; el agua de los canales es apaciguada. Sólo hay tormenta y el escenario parece intranquilo cuando cae una tormenta, momento en que María Candelaria enferma (1:08:07).

Se evidencia en la trama de *María Candelaria*, un Xochimilco sumamente rural, desolado e increíblemente inmenso. Resulta curioso que el director no proponga un lugar turístico lleno de trajineras, de hecho, los únicos turistas que se distinguen en el metraje aparecen en el minuto 12:57, estos hombres visten elegantemente y viajan sobre una balsa. Xochimilco es el paraíso en el que los indígenas conviven con la naturaleza, en donde se mantienen apartados de la urbanización y de las “malas intenciones” del hombre extranjero, como lo evidenció Jorge Ayala Blanco.

Cuando es de noche, es posible apreciar claramente los rostros y las acciones de los protagónicos a pesar de la oscuridad, esto gracias a la iluminación y el trabajo de Gabriel Figueroa. En las tomas no hay vacíos, siempre existen detalles importantes como nubes o árboles que llenan el encuadre, pero no lo hace sobrecargado, sino que construyen una imagen armoniosa. Los paisajes están sumamente cuidados y siempre contextúan el momento, espacio y tiempo.



### 3.1.3 Discurso Político-Social.

La historia de *María Candelaria* está marcada por el cacicazgo del tendero Damián (Miguel Inclán) quien mantiene sometidos a los indígenas del pueblo y busca aprovecharse de la pareja protagónica. En partes de la cinta se le puede oír expresarse de manera despectiva de ciertas personas.

La utilización del lenguaje para referirse al indígena es predominantemente violenta y ataca de forma clasista la dignidad del mismo. Ejemplo de esto es cuando Lorenzo Rafael va a la tienda de Damián para pagar los quince pesos con ocho centavos que debe María Candelaria; el personaje de Miguel Inclán lo ignora y después de que su rival se va, dice: “este indio muerto de hambre no tiene vergüenza” (26:48); refiriéndose a la pobreza del protagonista. A pesar de que el indígena tiene buenas intenciones, la burla y la injusticia siempre son respuestas a sus ingenuas acciones.

En el minuto 50:14 Lupe se burla de Damián tras el rechazo de María Candelaria, y ésta le dice: “Yo cuando iba a dejar que me ninguneara una india piojosa”. Enseguida el hombre monta en cólera y la corre a ella y a los demás que se encontraban en el lugar; temeroso del enojo, su trabajador, un indígena llamado

José Alfonso (Julio Ahuet) se esconde tras el mostrador del negocio, a lo cual su jefe le dice: “¿Tú qué me ves, *aborigen?*” (51:14).

El “Indio” Fernández generaliza ideas racistas y estereotipos segregacionistas de los indígenas en México mediante el menosprecio que sienten los personajes no nativos hacia la comunidad étnica. Cuando el pintor se encuentra por primera vez a la pareja protagonista, le pide a un vendedor que los siga con el fin de saber la localización de su vivienda, el sujeto en cuestión se niega porque alega dejar sólo su negocio comercial, el pintor se ofrece a cuidarlo, pero a pesar de la continua negativa, el pintor molesto le responde: “¡Qué desconfiados son ustedes!” (31:30). Más adelante, Lorenzo Rafael lleva el lechón muerto, (que el antagonista mató), para saldar la deuda de su novia; asustado, Damián lo encara con un rifle, después de echarlo del lugar le dice a José Alfonso: “todos los indios son una bola de traicioneros” (58:58).

Con antelación, cuando los médicos visitan Xochimilco para dejar la quinina a Damián, le preguntan si los indígenas han tomado sus medicinas, a lo que el cacique comenta: “Estos fregados indios son como la piel de judas”, refiriéndose a que los pobladores son necios y desobedientes, y por lo tanto son renuentes al medicamento.

No sólo el desprecio y la discriminación provienen del cacique o del individuo que tiene un status social más alto, sino que también proviene de las personas que habitan en su propio grupo étnico. José Alfonso es el claro ejemplo, pues al principio de la trama, este sujeto deja entrever que quiere y estima a Lorenzo Rafael porque es su amigo, sin embargo siempre acata las órdenes del cacique Damián, inclusive, cuando se trata de hacer daño a su amigo. Después de ser menospreciado, José Alfonso entrega el rifle a su patrón con el fin de matar el cerdo propiedad de la pareja.

La actitud de los pobladores en contra de María Candelaria es claramente de desestimación y odio, pese a que ésta no les ha hecho daño alguno, constantemente le hostigan hasta el grado de asesinarla (1:34:36). A diferencia de

Damián quien con frecuencia los atesta de insultos y les obliga a laborar, lo apoyan o le temen. Esta imposición violenta es común denominador en las películas *La perla* y *Río Escondido*, en donde sujetos con la fuerza física, económica y política, se aprovechan de la debilidad e ignorancia de los pobladores; tal y como sucedía en la época colonial como forma de dominio del conquistador sobre los nativos.

El gobierno, los policías y los doctores, son otros actores sociales que ayudan a entender las relaciones de poder según Emilio Fernández. En los momentos de la cinta en los que estos entablan una relación con los indígenas de la película, se evidencia que no existe una empatía hacia ellos.



**Los médicos, José Alfonso y el policía, sinónimos de indiferencia.**

Cuando la protagonista enferma de paludismo, Lorenzo Rafael tiene que acudir a la huesera del pueblo (Lupe del Castillo) para sanar a su amada. La curandera le explica que es necesario ir con Damián por la quinina para salvarle la vida; después de explicado el conflicto entre los hombres, la anciana le dice que la medicina no le debe ser negada a Lorenzo Rafael, pues a Damián se la da “el supremo gobierno” para que la reparta a todos los indígenas (56:24). Esta denominación de “supremo”, implica que el gobierno adquiere una cualidad de divinidad. El gobierno debe ser proveedor, pero también al mismo tiempo, es causa del malestar de muchos mexicanos.

El director del filme expone que todos los indígenas son presa de la injusticia por parte del que está arriba en la escala social, y que los indígenas no hacen nada al respecto para mejorar su coyuntura, inclusive se resignan. Ejemplo de esto es

cuando Damián mata a la cerdita (53:39), después Lorenzo Rafael menciona: “Fue don Damián y *nadien* más que él, pero como es el patrón, ellos pueden” (54:55). Otro momento que ejemplifica dicha premisa, es cuando Lorenzo Rafael es condenado a un año de cárcel a pesar de ser parcialmente inocente; se aprecia que el protagonista no muestra resistencia, e inclusive, acepta su condena (1:15:17).

Esta actitud discriminatoria que determina a un sujeto resignado, ignorante, sumiso y mediocre, del cual todos se aprovechan, es comúnmente empleada en la sociedad mexicana con el adjetivo “agachón”. Los protagonistas de *María Candelaria* son agachones, y el “Indio” Fernández parece normalizar dichas actitudes en su metraje.

Se mencionó párrafos atrás que el indígena se muestra desconfiado con las personas externas a la localidad. En el minuto 28:15, María Candelaria le hace saber su deseo de acompañar a Lorenzo Rafael cuando tiene que salir de su casa para vender sus productos; éste le dice que no la quiere llevar para evitar que le falten el respeto: “Ya ves que los *juereños* no han tenido respeto por nosotros”.

Cuando llegan los protagonistas al centro de Xochimilco, se encuentran con el pintor, éste les dice que quiere retratar a la joven indígena; Lorenzo Rafael toma de la mano a su compañera y salen huyendo. Hay otra acción semejante cuando el indígena protagonista se encuentra encarcelado, entonces el sacerdote y pintor le piden que permita a María Candelaria posar como modelo para un cuadro; el hombre contesta que él si está a dispuesto a ser retratado pero en lo “concerniente a su esposa, prefiere que no”.

El momento más importante que refleja la desconfianza del indígena con las personas foráneas, es en la escena en que María Candelaria está enferma. A la casa de la agobiada por el paludismo llega primero un doctor (Arturo Soto Rangel) enviado por el pintor; momentos después aparece en pantalla la huesera (1:08:07). En esta parte de la película se suscita un diálogo importante a analizar:



-Huesera: Óyeme Lorenzo Rafael, y óyeme bien. Si éste es un *dotor centrífico* y le pone una mano a María Candelaria, yo no me hago responsable de su salvación y ahí que la virgen te castigue.

-Doctor: ¿Es usted doctora? (dice despreocupado)

-Huesera: No me insulte *asté* yo soy huesera y por eso he sanado con la *mercé* de dios, a todos los enfermos del pueblo.

-Doctor: ¡Ah ya! Osteóloga.

-Huesera: ¡Eso lo será *asté*, yo soy huesera, ya se lo dije!

(El doctor ríe de forma burlona)

Esta escena no sólo expone la desconfianza de la indígena hacia el profesional de la salud, sino que existe en los gestos del hombre cierto desprecio por la huesera (1:09:19); también puede advertirse una mueca de burla asociada a la forma de pensar de estos sujetos.



El doctor, el pintor y don Damián.

#### 3.1.4 Religiosidad.

Xochimilco es un lugar altamente católico. La ferviente religiosidad de los protagonistas genera sumisión, complejo de inferioridad y desesperanza.

El problema central de *María Candelaria* radica en que sus protagonistas no pueden llevar a cabo su unión matrimonial en la iglesia de la localidad, debido a la intromisión de ciertos personajes del pueblo. “Pareciese que es indispensable formar parte de un matrimonio para ser feliz”, según la idea romántica de Fernández.

Es también ese sentimiento de anhelo de ser feliz, que los protagonistas tienen temor a Dios. En la historia es posible encontrar ciertos elementos que permiten afirmar que la religión tiene una razón vengativa. Cuando se realiza la festividad en donde se bendicen a los animales del pueblo, con el fin de traer prosperidad, los pobladores se interponen a María Candelaria con el propósito de correrla del recinto sagrado; en ese preciso momento sale el sacerdote y argumenta un sermón a favor de la pareja. En el minuto 46 dice: “Dios castiga y ustedes tienen hijos”, refiriéndose como amenaza por los hechos malvados propiciados por los habitantes indígenas.

Como ya se mencionó en el apartado discurso político-social, la huesera le recrimina a Lorenzo Rafael la presencia del doctor. La anciana de manera contundente advierte: “... yo no me hago responsable de su salvación y ahí la Virgen que te castigue”.

Pese a que el discurso religioso de Emilio Fernández precisa que la máxima autoridad en la tierra es Dios, quien verdaderamente gobierna es el hombre, pues en un par de ocasiones es posible apreciar a don Damián irrumpir en la iglesia (49:01 llega en la bendición de los animales y 1:10:25, casamiento de Lorenzo Rafael y María Candelaria).

Por si fuera poco, el sacerdote no logra su cometido de poder salvar a la pareja de protagonistas de la desdicha. Durante la persecución de María Candelaria que comienza en la parte final de la película, se observa que la multitud camina a unos metros de la iglesia del pueblo; en ese instante sale el cura y todos le ignoran.

La escena cumbre que identifica la religiosidad en su máximo esplendor, ocurre en el minuto 1:12:43. El casamiento entre los personajes interpretados por Dolores del Río y Pedro Armendáriz se ve truncado con la aprehensión de Lorenzo Rafael, enseguida, la mortificada mujer entra a la iglesia y dice lo siguiente a una imagen de la virgen María:

“Y tú, ¿tú por qué no me oyes? ¿Qué hemos hecho para que nos castigues como a dos criminales? ¿Querernos? ¿Ser *probes*? Tus ojos nunca bajan a

mirarnos. A todos los demás en cambio, los oyes y remedias y tiendes tu mano para ampararlos. Con nosotros eres dura, eres mala”.

Enseguida de este peculiar diálogo, el cura la reprende diciendo que al expresarse de esa manera hacía llorar a la Virgen, y que sus palabras son como si “le clavaran un puñal en el corazón”. La protagonista cambia su expresión de molestia a arrepentimiento; aún con lágrimas en los ojos responde lo siguiente:

“Yo no *quero* hacer llorar a la Virgen; con la desesperación, señor cura, ¡fue la desesperación! (Se inclina arrepentida ante la imagen religiosa 1:14:26). Yo sé muy bien que estás ocupada. *Semos* tantos los que te pedimos a todas horas. Yo soy tan pequeña, estoy tan atrás de todos que todavía no me ha de tocar que me oigas”.

Sin duda, el planteamiento de esta escena expresa que el indígena es un ser dispuesto a aceptar una inferioridad social. Es además un ser altamente devoto que toma como ofensa grave un reproche a Dios o a la Virgen. A pesar de la fe en los personajes, ésta no es recíproca, pues la religión desampara a los protagonistas de la ira, indiferencia y crueldad de sus vecinos.



**El reproche y el arrepentimiento de María Candelaria.**

### 3.1.5 Discurso Audiovisual.

En la película es posible considerar tres tipos de planos. *Close Up*, planos medios y planos generales. Los *Close Up* son empleados, generalmente, cuando María Candelaria llora, tales momentos son apreciados en los minutos 37:44, 1:14:03 y 1:20:59; otros instantes estelares de este recurso visual, son cuando evidencia

gestos de miedo: 16:27,45:22, 59:17 y 1:34:38; el único momento de felicidad que ocupa este tipo de plano es en el minuto 40:43 (cuando le pregunta a su novio si la quiere). Estos primeros planos sugieren crear cercanía con el personaje e identificación con el público (empatía); el director quiere que el espectador de cine llore y sufra con la trama.

El trabajo de Gabriel Figueroa, tanto en *María Candelaria* como en las películas que se analizaron para esta tesis, buscaron con los *Close Up* una imagen armónica en donde fuera posible admirar la belleza de los rostros de los actores. Este cinefotógrafo logró prestigio internacional y el reconocimiento como uno de los mejores en su ramo, y es hasta la fecha considerado, como pilar indispensable del cine mexicano y de la cinefotografía mundial.

Generalmente los planos medios desenvuelven la acción entre los personajes. Hay cierto dramatismo en ellos, como cuando María Candelaria y Lorenzo Rafael se abrazan en prisión, ambos parecen emocionados (1:21:07); o en el trágico final, después de morir, el protagonista estrecha en sus brazos el cadáver de su novia (1:35:22); finalmente en su cortejo fúnebre, el plano medio del cuerpo de María Candelaria en la canoa a través del canal (1:36:14).

En materia de audio, la historia comienza con el relato del pintor, enseguida la presencia física del hombre se transforma meramente en palabras con el recurso técnico de voz en *off*. Este detalle hace referencia a que la trama de la película ocurrió en el pasado y el pintor es el que está narrando la historia. La voz en *off* regresa hasta el final de la película con un “*Ésta fue la historia de María Candelaria*”, dado por concluido el relato.



### 3.2 Análisis cinematográfico *La perla*



## Ficha técnica

**Película:** La perla.

**Año:** 1945.

**País:** México.

**Duración:** 85 minutos.

**Dirección:** Emilio Fernández.

**Producción:** Óscar Dancigers.

**Reparto:** Pedro Armendáriz, María Elena Marqués, Fernando Wagner, Gilberto González, Charles Rooner, Juan García, Alfonso Bedoya, Columba Domínguez.

**Fotografía:** Gabriel Figueroa.

**Guion:** Emilio Fernández, John Steinbeck, Jackson Wagner.

**Música:** Antonio Díaz Conde.

**Sonido:** James L. Fields.

**Escenografía:** Javier Torres Torija.

**Maquillaje:** Armando Meyer.

**Edición:** Gloria Schoemann.

Una Producción de Águila Films S.A. para la R.K.O. Radio Pictures Inc.

## Sinopsis

Quino y Juana son pescadores que pertenecen a una comunidad indígena ubicada en alguna costa de México. Después de que su hijo Juanito es picado por un alacrán, acuden con un doctor extranjero, quien además es muy codicioso y está obsesionado por las perlas. Pese a la insistencia de la pareja para que el menor sea atendido, es rechazado por el médico.

Después de la recuperación del menor, sus padres salen de pesca y encuentran en el fondo de la costa una perla de gran tamaño y belleza sobresaliente. Ante tal suceso, ambos personajes levantan la envidia de ciertas personas que son ajenas a la población, entre ellas el médico y su hermano usurero.

La perla para Quino es sinónimo de riqueza y representa una mejor calidad de vida, mientras que para Juana es presagio de mala fortuna. Tras una disputa producto de la avaricia entre los extranjeros y el matrimonio de indígenas, la historia culmina en tragedia.

### **La perla (escenas a analizar)**

1. Quino y Juana visitan al doctor después que su hijo es picado por un alacrán. (13:04 - 13:20).
2. El pueblo se reúne en la casa de los protagonistas para admirar la joya que Quino encontró. (26:20 – 29:00).
3. En la comunidad se organiza una festividad con música y baile. (26:20 - 29:00 y 30:23 - 32:04).
4. Quino y Juana se detienen bajo un árbol tras ser perseguidos por el usurero. (1:14:18 - 1:16:50).
5. Juana le expresa el amor que siente por Quino. (55:15).
6. Juana y Quino regresan a la aldea después de la muerte de Juanito- (1:23:51).

### **Momentos significativos de la película:**

7. Planos detalle en diversas escenas. (6:42, 8:43, 23:07, 24:50, 1:08:52, 1:13:38, 1:23:20, 1:25:23).
8. Escenas ambientadas con música. (22:33, 45:20).
9. Escenas con *Close Up*. (6:03, 43:28, 1:12:16, 1:25:07, 1:27:14).
10. Momentos de ingenuidad y asombro de los protagonistas. (32:55 y 51:53).
11. Salen a cuadro hombres que parecen ser de otra comunidad. (1:02:58).

#### 3.2.1 Etnicidad.

Una voz en *off* principia con el metraje; ésta explica que “nadie recuerda el lugar ni el año en el que sucedieron los hechos, sólo es la historia que corre de boca en boca por las costas de México”.

Quino y Juana viven en una comunidad indígena que tiene como principal actividad económica la pesca. La película no proporciona ni el Estado ni la ubicación de la costa. A la escasa aportación geográfica y la única pista de su actividad económica, se puede suponer que el grupo étnico al que pertenecen Quino y Juana podrían ser seris, mayos, amuzgos, chatinos o tequistlatecos, (de lado del Pacífico); mientras que del lado del Golfo de México, podrían pertenecer a los huastecos, totonacos, popolucas o chontales; o de la península de Yucatán a los yucatecos.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Brockmann, A. (2004). *La pesca indígena en México*. México: UNAM. p. 102.

A lo largo del filme hay ciertos elementos que pueden advertir el grupo étnico al que pertenecen los lugareños, tales como la música de huapangos y sones (26:18) que se escucha en la verbena popular. Dicho género se toca generalmente en los estados de Tamaulipas y de Veracruz; por ende, el grupo étnico al que podrían pertenecer los pobladores de *La perla* por su ubicación geográfica, son los huastecos. Sin embargo, existen también otros factores que se desarrollan en la trama que contradice esta teoría, como la presencia de bandas de viento que aparecen en el minuto 22:34. Este elemento cultural es tradicional del otro lado del país (Pacífico), en Oaxaca particularmente.

*La perla* fue filmada en el Estado de Guerrero, en la ciudad de Acapulco, para ser preciso en la playa Tamarindos<sup>139</sup>. En este Estado, ubicado al suroeste de México, se encuentran asentados los grupos étnicos amuzgos, nahuas, mixtecos y tlapanecos, sin embargo como ya se aclaró, el único grupo al que podrían pertenecer por su actividad económica son los amuzgos.

En materia de vestimenta, las indígenas que salen en pantalla portan vestidos largos en tonos oscuros con franjas blancas en la falda. En todo momento llevan velos blancos que cubren sus cabezas (1:27) mientras que en el cuello tienen decorados en tonos claros; cabe destacar que las mujeres van descalzas. Mientras tanto, los hombres llevan camisa de manga larga en color blanco, y pantalones en el mismo color; en sus cabezas llevan sombreros de paja.

Casi al final de la película (1:02:58), aparecen dos hombres contratados por el usurero (Fernando Wagner) para seguir a los protagonistas, estos tienen características físicas y culturales distintas a los protagonistas y a los individuos que habitan la región. Dichos hombres tienen cabello largo y portan accesorios en el mismo, tienen tez más oscura, inclusive las facciones son más pronunciadas y evidentes. Estos sujetos podrían ser de otro grupo indígena, aunque en la trama no se explicita tal cuestión.

---

<sup>139</sup> La Jornada Guerrero. (2011). *Aquí se filmó*. La Jornada Guerrero en línea. 18 enero 2016, Sitio Web: <http://www.lajornadaguerrero.com.mx/2011/11/24/>.





**El contraste que se evidencia entre los habitantes y fuereños.**

### 3.2.2 Estética.

#### a) Protagonistas

Las personas que se observan en pantalla son individuos con rostros bellos, especialmente si se refiere a María Elena Marqués y a Columba Domínguez (ésta sólo aparece en una ocasión, en el minuto 1:23:56), quienes resaltan su gracia en primeros planos.

Juana es interpretada por María Elena Marqués y Quino por Pedro Armendáriz. Ambos actores nacidos en México, tienen características físicas muy particulares que los diferencian de los individuos secundarios participantes de la trama. Sin embargo, a diferencia de *María Candelaria*, los actores en *La perla* fueron caracterizados para tener un aspecto afín a los personajes secundarios de la trama. Los actores pareciera que fueron maquillados para aparentar un tono de tez más oscuro, como puede verse en el minuto 14:10 donde las caras de María Elena Marqués y Pedro Armendáriz se notan un tanto negrecidas producto de algún maquillaje y no como consecuencia del sol.



**Pedro Armendáriz y María Elena Marqués interpretando a Quino y Juana.**

Las intenciones de Emilio Fernández eran que Quino y Juana adoptaran una apariencia más propia de personas que habitan en la playa dedicados a la pesca, sin embargo, las formas de expresión oral no concuerdan con el acento que se pronuncia en las costas del país. No existe una homogeneidad en la expresión oral de todos los personajes: Pedro Armendáriz personifica a un indígena con un acento muy estereotipado (es el mismo personaje de Lorenzo Rafael), mientras que María Elena Marqués tiene una forma citadina de expresarse, más neutra, como si no perteneciera al lugar.

Juana lleva la misma ropa que las demás mujeres de la localidad. A pesar de las angustias y ajetreos que trajo como consecuencia el haber encontrado la perla, y el cansancio derivado de la persecución en los pantanos, el detalle de la pulcritud en la mujer protagonista fue factor esencial de estética, pues en la cinta jamás se le observa despeinada o descompuesta. El único momento que parece existir ciertos rasgos de descuido, es cuando la pareja de esposos se ocultan de sus perseguidores bajo un árbol. En el minuto 1:08:14 vemos el velo que cubre a la mujer, roto y sucio.

En muchas ocasiones es posible apreciar que la ropa de Quino se encuentra sucia y rasgada, producto de los diversos enfrentamiento a muerte con sus enemigos. Dichas cuestiones contrastan con el bigote muy bien cuidado del actor.

La *semantización*, iconográficamente hablando de acuerdo a Joan Costa, se centra en el discurso del amor inseparable, como cuando Quino se embriaga y externa a una prostituta de la cantina que jamás se había separado de su mujer (41:45), también, casi al final de la historia, éste mismo toma la decisión de no abandonar a su cónyuge cuando son perseguidos por el usurero y sus secuaces. Las palabras que articula Quino a Juana, explican lo anterior mencionado:

“O yo me quedo contigo o tú vienes conmigo, pero no podemos separarnos nunca, Juana. Tú y yo somos como una sola persona”.

Este discurso melodramático muy explotado en el cine de la Época de Oro en México, asocia el amor incondicional con la pobreza y la desdicha, en donde los protagonistas indígenas son fieles. Sin embargo, dicho discurso se viene abajo en el momento en que Quino golpea a su consorte después de que ésta decidiera deshacerse de la perla (58:36).

Quino jamás llora, los sentimientos que expresa este individuo siempre se relacionan con la ira o la frustración. El hecho de que un hombre no demuestre ni la más mínima tristeza inclusive cuando muere su hijo, evidencia ese símbolo de fortaleza en el macho mexicano que sólo se dedica a proveer al hogar. Mientras tanto, las mujeres tienen la imperiosa necesidad de expresar llanto, angustia y desolación, pues en ellas “es más bello”.

Una vez más, el rostro femenino en la pantalla del “Indio” Fernández representa la hermosura en el acto de llorar (55:08 Juana le pide a Quino que destruya la perla) o en la acción de sufrir (1:12:16 Juana no puede seguir caminando porque se lastima los pies); y en el rostro varonil, la fortaleza y la entrega del hombre indígena a pesar de la adversidad (1:25:14 Quino decide aventar la perla al mar).



#### b) Personajes secundarios

La exaltación nacionalista, en esta película, radica de forma preponderante en el folclor, en las festividades y en los bailes. Después de encontrada la perla, se organiza un baile (25:59) en donde se reúne todo el pueblo, pero extrañamente, los participantes en estas danzas lo hacen en coreografías ensayadas.

Estos personajes tienen características físicas muy diferentes a los demás habitantes de la comunidad, inclusive, estas personas jamás vuelven a aparecer en la película. Las mujeres son de tez clara (como se aprecia en uno de los encuadres cerrados del minuto 27:55) lucen sonrientes, bien peinadas y sus gestos parecen actuados. Es importante mencionar que portan los mismos vestidos que las mujeres del pueblo, pero a diferencia de ellas, calzan zapatillas negras.

Los hombres, tanto los músicos y bailarines, parecen felices y despreocupados. Van ataviados como se ha descrito a Quino anteriormente, aunque llevan además en el hombro izquierdo, una especie de tela en tono oscuro y zapatos con tacón.

No es posible advertir el simbolismo o la razón de la fiesta que se organiza en el pueblo. Mientras se realiza la coreografía de huapango, en la casa de Quino se reúnen el doctor y los secuaces del usurero; por un lado se presenta el goce y la alegría, y por el otro, la ambición y la envidia. Esta escena parece en primera instancia, llevarse a cabo en dos momentos diferentes: mientras Quino y Juana

están en su hogar cuidando de la perla, afuera hay un carnaval de la cual no se establece si hay una causa religiosa o social.

La escena de júbilo en la que aparecen estos personajes, es un elemento estético que tiene como objetivo principal exponer al baile y afirmar al espectador de cine, que las festividades mexicanas son alegres, hermosas y con un folclor peculiar. Prácticamente, en resumen, Emilio Fernández buscó seducir al público con una coreografía bien ensayada de bailes regionales mexicanos y la asoció a la idea exaltación cultural del México “exótico” a los ojos del extranjero.

Los sones que se escuchan en esta escena están a cargo de Andrés Huesca y sus Costeños. El factor de la música resulta de vital importancia, pues contrasta contundentemente con la aparición de otras formas musicales a lo largo de la película, como cuando la pareja protagonista visita al usurero por primera vez y se oye una banda de viento, típica en las ferias de pueblo de México (22:33).

Cuando surge a cuadro la canción de Andrés Huesca, se advierte el despliegue artístico de la coreografía de los bailarines, sin embargo, en la banda de viento es posible ver a una pequeña niña indígena bailar sutilmente sin mayor técnica dancística (22:56).



**La coreografía ensayada y la niña que improvisa.**

Se aludió en el punto 3.2.1 que no existe una homogeneidad en las formas de hablar de los personajes de la trama. Mientras que Quino adopta el mismo acento que Lorenzo Rafael de *María Candelaria*, el Compadre (Alfonso Bedoya) dialoga entrecortando las palabras, acento y modismo típico de los sujetos que habitan en costas mexicanas. Emilio Fernández no prestó atención en este importante detalle

que es perceptible en el momento en que estos personajes se relacionan. La diferencia de la lengua entre los personajes indígenas rompe con la identidad colectiva e individual que establece un grupo determinado, según lo establecido por Gilberto Giménez en el Capítulo 1 de esta tesis.

Existe otra diferencia notoria en los secuaces del usurero protagonizados por Gilberto González y Juan García. El esbirro que interpreta Gilberto González, tiene un acento norteño mexicano, mientras que el de Juan García, costeño. A lo que atuendo respecta, los esbirros llevan consigo sacos y pantalones de vestir en tonos claro, además de que portan sobre sus cabezas sombreros diferentes al resto.

Determinado que la vestimenta es dispar a los demás, y que la forma de hablar de estos individuos pertenece a ciertos lugares distantes entre sí del país, se concluye que ambos individuos son foráneos a la villa de indígenas.



**Juan García y Gilberto González como los esbirros.**

Los antagonistas que son el usurero y el médico (interpretados por Fernando Wagner y Charles Rooner, respectivamente), son evidentemente extranjeros. Ambos sujetos se muestran en todo momento, codiciosos, crueles y despiadados. Cuando se dirigen a los indígenas lo hacen de forma despectiva, se comportan indiferentes y tienen actitudes arrogantes.

### c) Paisajes

Probablemente, *La perla*, dentro de las tres películas que se analizaron, sea el filme que pone un énfasis mayor en los paisajes. En abundantes situaciones, la cámara de Gabriel Figueroa evidencia la calidad de ambientes y escenarios en la historia. Es preciso recordar que el lugar donde se filmó parte de la cinta fue en Playa Tamarindos, en el Estado de Guerrero.

Emilio Fernández logró explotar la belleza de la locación. Gran parte de los planos abiertos que es posible admirar en el filme, develan la belleza del México que hasta 1945 parecía ser exótica a los ojos del turista. El ambiente rural playero habitado por pescadores indígenas es un claro estandarte de la ideología del director para evocar la grandeza de la historia del país.

Además de ver en la pantalla las playas de la localidad, también es posible adentrar al espectador de cine en pantanos, como cuando Quino y Juana son perseguidos por el médico, el usurero y sus cómplices (1:02:51). Al salir de este ecosistema, la pareja de enamorados logra resguardarse en una zona árida rodeada de cerros y montañas (1:07:24). La trama encuentra su punto más dramático en un risco en el que los personaje interpretados por Pedro Armendáriz y María Elena Marqués, encuentran la muerte de su pequeño hijo (1:18:53); desde esa altura es visible la desolación, y al mismo tiempo, la grandeza natural de México (1:20:14).



**La playa y el risco descubren el paraíso mexicano que evidenció Fernández en sus cintas.**

### 3.2.3 Discurso Político-Social.

En *La perla* no existe un cacique como en *María Candelaria*, sin embargo hay personajes ajenos al lugar que demuestran su desprecio, codicia e indiferencia por los indígenas. Tales son el caso del médico y de su hermano usurero, quienes son de origen extranjero y buscan despojar de la perla a los protagonistas de la historia.

Después de que el bebé Juanito, es picado por un alacrán, sus padres lo llevan al médico. El profesional de la salud expresa su malestar a una mujer indígena que tiene como ayudante y quien le informa la visita de los indígenas (13:17): *“Idiota, ya nada más falta que me traigas unos animales. ¡Qué se están creyendo! ¿Qué soy veterinario? ¿A quién tengo que curar, al indio o al alacrán?”*. Más adelante el mismo expresa: *“Estos indios no tienen dinero, nunca en su vida van a tener un centavo”* (13:56). Pese a estas declaraciones, el hombre busca la confianza de los indígenas para robar la perla en momentos posteriores.

Estos diálogos que son ofensivos demuestran que existe en la trama de las películas de Emilio Fernández, rencor y menosprecio por el indígena. No sólo es el cacique o los demás habitantes del grupo, sino que también existe una marginación por parte del extranjero “que viene a mancillar y a robar la riqueza del indígena”.



**Los hermanos extranjeros; a la izquierda el doctor interpretado por Charles Rooner y a la derecha el usurero personificado por Fernando Wagner.**



Pese a la humillación y al menosprecio, Quino y Juana no tienen deseos de venganza ni sentimientos negativos. En el minuto 13:56, después de que la ayudante del médico les niega el acceso al consultorio, la pareja protagonista se muestra angustiada, sin embargo, dicho sentimiento se transforma en frustración. Una vez más, el “Indio” Fernández expone en sus personajes, el estereotipo del indígena sumiso que no está dispuesto a luchar o contradecir las injusticias.

Existen momentos en la película en que la trama toma giros radicales respecto de la relación protagonistas-antagonistas, y estos son cuando la pareja se ve amenazada, y en consecuencia, el indígena protagónico logra dar muerte a los esbirros tras una lucha en la playa. Después de ser perseguidos y ocultarse en un risco, finalmente el usurero logra encontrar y asesinar a Juanito; ante esta acción el protagonista enfurece y apuñala por la espalda al extranjero, para finalmente, darle el “tiro de gracia” con la propia arma de su enemigo.

La ingenuidad y la ignorancia son otros elementos presentes en la identidad del indígena según *La perla*, pues vivir en una aldea pesquera alejada del desarrollo del país, ha convertido a los protagonistas en individuos descontextualizados, llenos de anhelos y esperanzas.

Quino ofrece la joya al usurero, uno de sus compinches utiliza una lupa para examinar la perla. Juana toma el objeto y se asombra al ver las cosas deformadas a través de ella, exteriorizando un gesto de ingenuidad y asombro (51:35); de igual forma, cuando el médico llega hasta la casa de la pareja para robarles la perla, trata de persuadirlos con el argumento de que su hijo se encuentra grave de salud, es entonces que saca un estetoscopio y se lo pone en los oídos de Quino, éste escucha el latir del órgano y se muestra perplejo (32:34).



**La ingenuidad convertida en expresiones de asombro.**

Estas escenas denotan en forma racista que los indígenas son desconfiados e ignorantes, de los cuales, el extranjero puede aprovecharse para saquear sus riquezas. Este discurso recuerda a los relatos contruidos desde hace años, inclusive en las escuelas, donde en la conquista los españoles intercambiaban sus espejos por el oro de los nativos aprovechándose de su asombro.

Después de ser perseguidos a través de pantanos y lugares inhóspitos, Juana queda herida de los pies por lo cual le pide a su esposo la abandone en ese lugar y se salve de la muerte (1:15:15); Quino, en un acto de molestia y ternura, le envuelve con telas las heridas mientras le expresa lo siguiente:

Verás, estos piecitos tan lastimados, tendrán zapatos negros, de esos que brillan bonito, como los que llevan los ricos a misa. Yo te he visto mirarles lo pies a los ricos todos los domingos, por eso tus pies que son más chiquitos que los de ellos, no volverán a pisar tierra. Piensa en las cosas tan bonitas que vamos a tener: puede que una cama, dicen que se descansa tanto en una cama tan blanda y tan blanca...

Estos aspectos manifiestan la pobreza y rezago del indígena pescador que vive marginado de los centros urbanos. Es también posible resaltar en estos diálogos, a un indígena que se considera así mismo diminuto ante el rico “quien posee pies más grandes que ellos”, haciendo alegoría a la carencia de educación, dinero y de ciertas comodidades.

Otra escena que advierte las privaciones de los protagonistas, es la que se suscita en el minuto 3:25 donde se muestra el hogar de la “feliz” pareja; dicho recinto se caracteriza por estar construido de paja y madera. Sin embargo, en el minuto 45:21 Emilio Fernández expone un pueblo donde sólo es posible visualizar construcciones de adobe y techos de tejas. Como se recordara en el Capítulo 1 sobre el estereotipo acorde con Erving Goffman y su concepto de *fachada*, las diferencias en el escenario o medio (en este caso), expresan que los protagonistas de *La perla* no sólo son humildes, sino que están segregados geográficamente.

Al “indio” como se le menciona peyorativamente en la película, no le es permitido el derecho a la salud por la indiferencia de ciertas personas. Cuando Juanito es picado por un alacrán, los padres preocupados piensan en llamar al doctor, pero alguien explica que el médico jamás se atreve a llegar hasta esos lugares, por lo que Quino y Juana se desplazan a un lugar distante a ver al doctor y así lograr sanar al pequeño afectado.

Al indígena no sólo le es ajena la riqueza, la salud y el desarrollo social, sino que también le es privada la educación. El anhelo de recibir educación se hace presente en varios momentos de la película y se enfoca, primordialmente, en el ideal de superación de Quino para con su hijo. Éste tiene la idea que la perla traerá sabiduría a Juanito mediante los libros.<sup>140</sup>

En el minuto 25:06, cuando le preguntan a Quino que hará con la riqueza generada por la perla, éste contesta:

Mi hijo sabrá leer y sabrá lo que es un libro; mi hijo aprenderá a escribir, y sabrá lo que son las palabras escritas; mi hijo aprenderá a hacer números y sabrá lo que son los números. Esas cosas nos harán libres. Él tendrá saber y por él también nosotros llegaremos a saber... La perla nos hará libres

---

<sup>140</sup> Los obstáculos que enfrenta el indígena mexicano y que Emilio Fernández denuncia en este filme, no son alejados de la realidad del 2016, es menester recordar que el Capítulo 1 de esta tesis ahondó sobre las carencias en materia de salud y de servicios públicos del que son parte. El poco desarrollo en esos aspectos, refleja la inatención e inexistencia de políticas públicas que mejoren la calidad de vida de ciertos grupos de la sociedad mexicana.

En la escena del filme que se utilizó para analizar el discurso de la pobreza, también se hace referencia a la educación, pues después de expresar el deseo de tener una cama, dice: (...) y *Juanito se subirá a la cama con el libro abierto y se pondrá a leer, Juana.*

Hay un momento en el minuto 37:24 en el que el indígena interpretado por Pedro Armendáriz externa a su compañera: “Mi hijo va a leer, va a leer todos los libros del mundo”. El elemento de la educación según Emilio Fernández, y que también se verá en la película *Río Escondido*, parece ser el más importante en la sociedad, pues la sabiduría generada a partir de ella traerá libertad, salud, riqueza y bienestar al oprimido.



**Quino deposita esperanza en Juanito.**

Referente al comportamiento de las personas de la trama, los indígenas secundarios se muestran en todo momento, amables y solidarios con la pareja protagónica; parece haber unión e interés por los problemas. En las fiestas las personas son felices y bailan; cuando hay problemas se comportan unidos y hasta organizados, a diferencia de los indígenas de *María Candelaria* que evidencian conductas negativas con sus similares.

Es decir, los indígenas de *La perla* se manifiestan solidarios y fraternales frente al vecino y al amigo; desconfiados y temerosos cuando se relacionan con el foráneo, pero incapaces de levantar la voz a pesar de ser constantemente humillados.

#### 3.2.4 Religiosidad.

En *La perla*, a diferencia de lo que establece Gilberto Giménez en relación de la existencia de un santo patrono que ayude a conformar la identidad étnica de un grupo, no existen elementos culturales ni sociales suficientes que permitan analizar la religiosidad de sus protagonistas.

Cuando los esbirros llegan a la casa de Quino tras emborracharlo, buscan inmediatamente bajo una figura de la Virgen María la perla que supuestamente escondió el hombre; al no hallar la joya, los antagonistas avientan la figura al piso en señal de molestia. Cuando Juana se da cuenta del incidente con la figura religiosa, responde con un gesto de cariño ferviente al levantarla del piso; es decir, los protagonistas son creyentes e interesados en su religiosidad.

En el momento en que Quino argumenta el discurso respecto de la pobreza y sus deseos de superación, explica que cada domingo él y su pareja van a misa, sin embargo, jamás se aprecia iglesia alguna en el pueblo o fuera de él.

#### 3.2.5 Discurso Audiovisual.

*La perla* es sin duda un claro ejemplo de la influencia de Serguéi Eisenstein en el cine mexicano, pues en cierta forma, esta cinta dirigida por Emilio Fernández evoca a *¡Qué viva México!*, ya que en ambas cintas es común el enaltecimiento de las festividades, de la música y del folclor, pese a las circunstancias dolorosas de los protagonistas.

Otra de la herencia de Eisenstein que fue común en películas de la Época de Oro, correspondió a la filmación en locaciones o exteriores. No sólo fueron utilizadas como medida de ahorro de presupuesto, sino que a Emilio Fernández este recurso, le permitió exhibir la grandeza cultural y geográfica del indígena mexicano y de la identidad nacional.

Existen ciertos momentos en el largometraje que asemeja el montaje característico de Eisenstein. Hay planos detalle que inspiraron la plástica de Gabriel Figueroa y que son característicos de *El acorazado Potemkin* (1925). Por ejemplo, después que le es negado el servicio de salud al pequeño Juanito, Quino suelta un golpe a la puerta, acto que le hace sangrar los nudillos (14:40); en el minuto 23:07, existe otro plano detalle del pie de un niño que toca un instrumento de percusión.

Otros momentos donde se distinguen estos tipos de encuadres son en los minutos 1:08:52 (Quino toma en sus manos un puñal), 1:13:38 (pies ensangrentados de Juana), 1:23:20 (Juanito suelta la perla de su mano al ser herido de muerte), y 1:25:23 (Juana y Quino se toman de la mano).



**Los planos detalle que le dotan dramatismo a la cinta.**

Estos planos detalle buscan dotar de dramatismo al filme, además de que genera al espectador cercanía con las penurias que atraviesan los personajes. Como lo fue en *María Candelaria*, los planos cerrados como *Close Up* y primeros planos también impregnan sentimentalismo. Los planos generales contextúan, mientras que los planos medios permiten apreciar interacción entre los personajes.

El carácter exótico de la tierra mexicana es explícito en la cinta de Fernández. Mediante la música de Antonio Díaz Conde y la fotografía de Gabriel Figueroa, el director trata de convencer, primordialmente a un público extranjero, que “la cultura indígena es hermosa y fuerte, pese a su condición desvalida y marginal”.

Finalmente, el recurso técnico de la voz en *off* no es imperante en *La perla* como lo es en *Río Escondido*, donde tiene un papel fundamental. En el metraje

analizado en este apartado, la voz en *off* introduce y despide la historia. Comienza con:

Esta es una historia que corre de boca en boca por las costas de México. Nadie se acuerda ni del año ni del lugar donde ocurrió.

Concluye:

Dejaron a Juanito debajo de un montón de piedras en la montaña y regresaron a su hogar. Dicen los ancianos que caminaron como sonámbulos al atravesar la aldea, y la perla que había sido la esperanza y la belleza se convirtió en avaricia, muerte y soledad.

3.3 Análisis cinematográfico *Río Escondido*.





### Ficha técnica

**Película:** Río Escondido.

**Año:** 1947.

**País:** México.

**Duración:** 96 minutos.

**Dirección:** Emilio Fernández.

**Producción:** Raúl de Anda.

**Reparto:** María Félix, Carlos López Moctezuma, Fernando Fernández, Columba Domínguez, Domingo Soler, Agustín Isunza, Manuel Dondé, Eduardo Arozamena, Arturo Soto Rangel, Roberto Cañedo, Jaime Jiménez Pons, Manuel Bernal (narrador).

**Fotografía:** Gabriel Figueroa.

**Guión:** Mauricio Magdaleno, Emilio Fernández.

**Música:** Francisco Domínguez.

**Sonido:** B. J. Kroger.

**Escenografía:** Manuel Fontanals.

**Vestuario:** Armando Valdés Peza y Beatriz Sánchez Tello.

**Maquillaje:** Armando Meyer.

**Edición:** Gloria Schoemann.

Una producción de Producciones Raúl de Anda S.A.

### Sinopsis

Tras el comienzo de un nuevo sexenio, el presidente de la República Mexicana se ha encomendado a la tarea de regenerar al país en todos sus aspectos, y es por eso que convoca a profesores y médicos, con el fin de asignarles tareas a lo largo del país para su desarrollo.

Rosaura Salazar, una profesora rural que además está enferma del corazón, es enviada al norte del país a una localidad llamada Río Escondido con el propósito de enseñar en la escuela de la comunidad.

Tras su llegada, Rosaura se enfrenta al cacique del pueblo (Regino), quien además funge como presidente municipal. Pese a la adversidad, la profesora tiene que lidiar también con la viruela, la sumisión de los habitantes del poblado, la ignorancia de los niños, la sequía en la región, así como el acoso del antagonista.

La educadora logra la confianza de los habitantes de Río Escondido, y a costa de su vida, consigue la libertad anhelada por Río Escondido, no sin antes haber recibido el reconocimiento del presidente del país y la de los indígenas a los que protegió.

### ***Río Escondido (escenas a analizar)***

1. Rosaura llega al Palacio Nacional, una voz en *off* le da la bienvenida y le da un recorrido por el lugar. (4:39 - 8:10).
2. El doctor le pide a Regino que vacune a todos los habitantes de Río Escondido. (43:13).
3. Los esbirros de Regino persiguen a los indígenas de Río Escondido. (44:30 – 46:37).
4. Rosaura pasa lista a sus alumnos en el salón de clases. (50:45 – 52:02).
5. Rosaura habla sobre la educación y sobre Benito Juárez a sus alumnos. (52:20 – 54:30).
6. El pueblo organiza una procesión religiosa debido a la sequía del lugar. (1:20:50 – 1:24:53).
7. Rosaura consuela a la hermana de Goyo. (1:26:56 – 1:27:30).
8. Rosaura, al borde de la muerte, pronuncia unas palabras a favor de los niños del pueblo. (1:35:35 – 1:35:52).

#### **Momentos de la película en minutos y segundos:**

- En este momento se aprecia la vestimenta de los personajes indígenas. (24:23).
- Instantes en los que se evidencia la relación fuereño-indígena. (47:45, 1:11:56 y 1:37:41).
- La fe religiosa de los pobladores de Río en los momentos. (40:20, 58:43, 1:18:04).
- Música de banda de viento. (1:24:58)

#### 3.3.1 Etnicidad.

La película no argumenta a qué comunidad étnica pertenecen los pobladores de la región. Es importante destacar que Río Escondido es un poblado ficticio ubicado en Chihuahua, y que lleva su nombre debido a que en la comunidad existe, supuestamente, un río que cruza el pueblo por debajo de la tierra.

Rosaura (María Félix), es enviada como maestra rural al pueblo de Río Escondido. Al emprender el viaje, y cuando desciende del tren proveniente de la Ciudad de México, aparece a cuadro un letrero que señala la llegada a “Ciudad Juárez”, lo que indica que la trama se desarrolla en el Estado de Chihuahua. En esta entidad se encuentran los tarahumaras, pimas, tepehuanes y guarijíos. Sin embargo, no hay indicios culturales de ninguna índole ya sea vestimenta, lengua, festividad o un lugar real, que asocien a los indígenas de *Río Escondido* con alguno de los grupos étnicos mencionados.

Debido a las características de los personajes como la vestimenta y las celebraciones culturales llevadas a cabo en la trama, es posible deducir que los indígenas representados por Emilio Fernández en este largometraje del año 1947, son ficticios; es decir, no pertenecen a ningún grupo indígena o algún pueblo originario en específico.

### 3.3.2 Estética.

#### a) Protagonistas

*Río Escondido* tiene dos principales protagonistas: María Félix en el papel de la profesora Rosaura y Carlos López Moctezuma como Regino, el cacique y presidente municipal. Aunque la historia gira en torno al pueblo, Rosaura permea de forma esencial en el filme pese a que Columba Domínguez tiene un papel menor en la trama.

La protagonista tiene dos cualidades que la conforman en todo momento: el sufrimiento y el coraje. Desde un principio se advierte que Rosaura sufre de un mal cardíaco que pone en alto riesgo su vida y que en cualquier instante podría perecer. Después de encomendada su misión en Río Escondido, Rosaura se enfrenta ante la negligencia del presidente municipal y cacique de la región; ambas circunstancias generan que la protagonista adquiera una personalidad llena de voluntad y decisión ante la adversidad.

La belleza en María Félix no es alejada a la representación visual que se ha analizado a lo largo de esta tesis, es decir, Rosaura comparte rasgos físicos y emocionales con María Candelaria y Juana. Sin embargo, la diferencia entre las demás y Rosaura, es que ésta no es indígena, aunque sí establece una empatía con los nativos del lugar.

La indumentaria que porta el papel de María Félix se construye de vestidos que le llegan a los tobillos, zapatos negros y una especie de rebozo largo oscuro que puede ser visto cuando la profesora llega a un desierto cercano a la población (17:17). Hay un detalle de suma importancia en el peinado de Rosaura, y dicha cuestión es que lleva unas peculiares trenzas. Este elemento, junto con el rebozo,

hacen que el personaje a pesar de ser originario de la Ciudad de México, busque construir una empatía con el oriundo, es decir, Rosaura busca parecerse a una indígena. Cabe destacar que siempre lleva trenzas hasta en el lecho de su muerte, como puede apreciarse en el minuto 1:42:21.

¿Por qué la profesora que llega a Río Escondido tendría que compartir rasgos indígenas, al menos en su atuendo? La respuesta se encuentra en uno de los atributos particulares que conforman la identidad individual de cualquier actor social, como lo afirma Gilberto Giménez. La semejanza con el nativo (alter ego) ayuda a crear y compartir lazos sociales más próximos de amistad y de confianza; la meta que persigue Rosaura en la trama es ser la libertadora del indígena, la persona que puede ser capaz de unir en sociedad al pueblo y así despertarlo de su letargo (dicha cuestión será discutida a profundidad en la categoría de Discurso Político-Social).

El análisis cinematográfico de María Félix en *Río Escondido* perteneciente a la estética no es profundizado en este apartado debido a que no representa un papel indígena, sin embargo su presencia en el filme será analizada en los puntos siguientes referentes al discurso político-social y el audiovisual.



**María Félix como la valiente profesora Rosaura.**

b) Personajes secundarios

Los habitantes del pueblo son indígenas, y aunque son visibles en tiempos cortos en variadas escenas, logran captar la atención del espectador por su estelaridad. Físicamente, el indígena de Río Escondido, tiene características que comparte con los indígenas de *María Candelaria* y *La perla*, inclusive cuando aparecen por primera vez en el filme (24:23), se observa un encuadre que recuerda a las lugareñas de *La perla* por su increíble parecido por sus poses y su vestuario.

Las mujeres llevan vestidos blancos, rebozos negros que utilizan para cubrir sus cabezas, van descalzas y llevan trenzas. Los hombres visten de pantalón y camisa blanca, huaraches y sombreros; prácticamente, el mismo vestuario presente en las otras cintas corpus de este análisis.

Oralmente, se escucha en forma escasa hablar a los indígenas de Río Escondido, pero es suficiente como para establecer que su manera de hablar es libre de modismos exagerados, y es alejada también, del estereotipo del “indio” que estableció el director Emilio Fernández de forma contundente en sus películas anteriores.

Es preciso señalar que hay una interacción cercana entre Rosaura y sus alumnos niños. Cuando están en el aula de clases, es cuando la profesora le logra sacar algunas palabras a sus pequeños discípulos; estos infantes que varían en edad, se expresan de manera tímida y retraída; su acento se acerca más a la forma de hablar de un chico de ciudad.

De entre todos los pequeños, hay un niño al que nombran Goyo (Jaime Jiménez Pons). Este personaje es muy inteligente, como lo evidencia Rosaura en el minuto 57:00, sin embargo es el niño que más habla, inclusive en su aspecto es muy distinto a los demás. Goyo es de tez blanca y tiene el cabello largo bien peinado, mientras que sus homólogos llevan la cabeza rapada. Este chico, refleja (según el director de la cinta) “la inteligencia propia del indígena que necesita ser impulsada”.

Los hombres del poblado carecen de protagonismo ya que el peso estético y argumental de la trama recae en las mujeres. Pese a esta falta de presencia, se

establece por ciertas tomas, que el hombre indígena de Río Escondido es un ser con facciones toscas, piel morena y desalineados en su vestir, como se aprecia en el indígena que es vacunado por Rosaura en el minuto 49:14.

Los hombres son mostrados como personas sucias, desalineadas, calladas, serias y temerosas. Dichas características no se alejan de la representación de las mujeres en el largometraje, pues éstas se revelan extremadamente temerosas (25:04), contemplativas, serenas y sumisas. La gran diferencia entre ellas y los varones, es que son más pulcras en su apariencia.

Mientras que los hombres tienen una facha desalineada, las mujeres fueron selectamente escogidas y retratadas para mostrar cierta estética en el filme; en el minuto 1:25:45, en el funeral de Goyo, se evidencia tal premisa, pues las lugareñas de Río Escondido lucen estoicas y bellas a pesar del luto.



**Mujeres, Goyo y algunos hombres pobladores de Río Escondido.**

### c) Paisajes

A pesar de que *Río Escondido* cuenta con unas vistas de lugares hermosos, el paisaje más importante en el argumento es el de los murales del Palacio Nacional elaborados por Diego Rivera. Desde un principio, cuando Rosaura llega al mencionado recinto, una voz en *off* masculina (Manuel Bernal) le expresa, como si fuera al oído, la importancia del lugar y de la misión para la que fue elegida por el presidente de México.

Con un acento enaltecedor, la voz de Manuel Bernal detalla el simbolismo de los murales que comenzó a pintar Diego Rivera en el año de 1929, dichas pinturas narran la historia del país desde la época precolombina con sus pueblos

poderosos, pasando por la lucha de independencia, las leyes de reforma, la batalla en el Castillo de Chapultepec, la Revolución mexicana, hasta los problemas sindicales y sociales de las primeras décadas del siglo XX.

La aparición de estos murales no es banal; la connotación de este arte que se prolonga mientras la voz recorre en la historia de México a lo largo de tres minutos en la película, exhibe mucho sobre el discurso político-social y las ideas concebidas por el director Emilio Fernández y que fueron influenciadas por los intelectuales de la época.

El “Indio” Fernández trató de recrear parte de esos murales en algunas escenas de la película. Al final, cuando los pobladores se alzan en contra de los secuaces de Regino (1:28:42) las tomas de Gabriel Figueroa recapitulan la lucha por la libertad descrita por Diego Rivera del oprimido contra el represor.



**El mural de Diego Rivera y las tomas de Figueroa que exaltan el alzamiento del oprimido.**

En materia de *fachada*, el paisaje es desolador. El pueblo Río Escondido se encuentra en medio del desierto, donde sólo imperan las planicies de arena, los árboles muertos y las casas de adobe medio destruidas. De hecho, una de las tomas más significativas en el filme visualmente hablando, es cuando Rosaura llega cerca del pueblo y se desvanece por su condición cardíaca (17:17).

### 3.3.3 Discurso Político-Social.

El peso de la película ahora analizada, recae impetuosamente en el discurso político-social. La esencia de *Río Escondido* tiene como sustento primordial la

ideología promovida por el gobierno posterior a la revolución y que se desarrolló en las obras de artistas, investigadores, académicos y literatos.

Cuando Rosaura se postra frente al Palacio Nacional, surge una voz en *off* femenina que simula provenir de la Campana de Dolores. Al entrar al inmueble, la protagonista se topa con los murales que decoran las paredes, quienes están también acompañados de un discurso que expone la complicidad de Emilio Fernández como director y de Mauricio Magdaleno como guionista.

En el minuto 3:32 comienza la bienvenida de la campana:

Sí, yo soy la campana que llamó a la libertad tu pueblo. Soy la Campana de Dolores. Sueno una vez al año, la noche del 15 de septiembre, y en mi voz, late la eternidad de México.

La narrativa que tiende a ser un monólogo romántico, se extiende por otros tres minutos. (4:02 comienza la voz en *off* masculina):

Yo soy el patio mayor del palacio de Cortés y de Juárez, el patio de los presidentes de México y el corazón de tu patria. Si sientes que te anonada con el peso de mi grandeza es porque soy la historia.

Más adelante el diálogo poético relata la parte prehispánica que vanagloria el director Fernández (4:39):

Esta es la historia de tu pueblo: la historia del pueblo de México. Volcanes extintos que recuerdan altares y una vieja raza cobriza que encontró el secreto de la vida en los ritmos de la tierra, la danza y las estrellas; la raza que hizo de la flor un culto y levantó pirámides a Huitzilopochtli y a Quetzalcóatl. He aquí nuestros orígenes, sangre y lumbre; genio de España y genio de Cuautemotzin. Una boda que por cruel parece expresar la fatalidad que toda vida nueva requiere para fincar raíces de patria.

Este fragmento narrativo que pareciese sacado de algún libro de texto sobre Historia de México, establece que los habitantes indígenas precolombinos fueron una raza superior como lo planteó José Vasconcelos, siendo mancillados después, por la llegada del extranjero invasor (españoles), y pese al lastre de destrucción y muerte que trajeron consigo, la mezcla de ambas culturas derivó en



la construcción de un país del que los caudillos y pro revolucionarios se sentían orgullosos.



La cosmovisión de Emilio Fernández, entonces, se asume heredera de la búsqueda de identidad del mexicano, tal y como se planteó en el Capítulo 2 de esta investigación.

El discurso, en líneas siguientes menciona:

(...) Los hombres de la Reforma: Juárez, uno de los hombres más ilustres del mundo que ha sido y seguirá siendo a través de los tiempos ejemplo de fe y patriotismo...

La figura de Benito Juárez es presente a lo largo de la trama de *Río Escondido*, pues es citado en numerosas ocasiones por la profesora Rosaura.

La voz en *off* trata de dignificar la importancia de la educación en el país, dicho elemento se reitera en la trama, inicialmente en el minuto 6:30:

(...) México se suma al dolor del mundo. En un mar de confusión la patria se desgarró y sufre la sangrienta lucha social por la dignidad humana, por la verdad que está en sus campos, en sus fábricas y en sus hijos: semillas tiernas que siembran las manos de los maestros en los surcos profundos de la escuela para germinar en hombres fuertes del mañana, almas limpias que han de forjar el futuro glorioso de la patria...

Este discurso que da la bienvenida a las escaleras y andadores del Palacio Nacional, antes de que Rosaura se vea cara a cara con el presidente de México, consigna a la idea imperante en la década de 1920 sobre la educación como factor primordial del desarrollo mexicano, y que buscaba incluir a veces de manera errática y discriminatoria, al sector indígena mexicano.

En el minuto 7:43 Rosaura se detiene ante una pintura de Benito Juárez, la voz en *off* comenta:

Sí, este es Juárez, aquel pastorcito indio y más tarde presidente que luchó contra los invasores y se enfrentó a Europa, y que consagró su vida al servicio de su pueblo...

Después, la toma enfoca a la profesora rural admirando un cuadro de Miguel Hidalgo llevando un estandarte con la imagen de la Virgen de Guadalupe:

...y este es Hidalgo, el cura anciano que rompió las cadenas y tocó las campanas y que dio a tu pueblo su primera bandera.

Otro momento de importancia para el análisis político, recae cuando la joven mujer se encuentra en su salón de clases, y frente a los niños, comienza a expresar una arenga que mantiene a los menores atentos y callados (52:20):

Vengo a enseñarles lo poco que sé para qué mañana sean hombres y mujeres útiles y puedan luchar por la regeneración de Río Escondido, de México y del mundo. Cada letra y cada número que aprendan será un escalón en el camino que habrá de llevarlos a la verdadera libertad; la libertad del miedo, de la miseria y la extorsión. En Río Escondido y todos los pueblos de México hay fuerzas oscuras que mantiene hundido al de abajo en un sueño de esclavo, pero la más fuerte, la más decisiva de todas esas fuerzas es la ignorancia que pesa sobre todos ustedes y les pone una venda en los ojos y en el corazón, una venda impenetrable. Vamos a arrancar esa venda de México para que pueda levantarse y enfrentarse a su destino. No es imposible la lucha contra las fuerzas bárbaras de México...

Esta muestra de entusiasmo histórico y patriótico, deja entrever que se reconoce al indígena como un ser ignorante pero lleno de bravura que necesita despertar con ayuda de la educación.

Rosaura continúa (53:30):

Esta es la prueba de que México puede levantarse y alcanzar la más alta luz (señala un retrato de Benito Juárez en la pared). Tenemos que empezar por donde empezó Juárez. Ésta es la primera letra del alfabeto.

Dos minutos más tarde, la profesora vuelve a mencionar al Benemérito de las Américas (55:51):

Les prometí hablar de un mexicano, uno de los más grandes mexicanos y uno de los hombres más ilustres del mundo, que ha sido y seguirá siendo a través de los tiempos, ejemplo de fe y patriotismo. Ese hombre se llamó Benito Juárez y era indio como ustedes. Nació en un pueblo tan apartado de la civilización como Río Escondido, y hasta los 12 años aprendió a leer y a escribir. Este hombre, este indio, llegó a ser presidente de la República, defendió a su patria de los invasores y luchó hasta su muerte por la regeneración de los de abajo, de los pobres, los analfabetas, los oprimidos; enfrentándose a los malos mexicanos que los tenía convertidos en esclavos.

Benito Juárez es el ejemplo del cual todo indígena debe sentirse orgulloso, es el hombre, que supuestamente según el discurso nacionalista, ha derribado el estereotipo del “indio ignorante y perezoso”; que dio su vida para defender al mexicano vulnerado y que alcanzó su libertad y la de sus compatriotas mediante la educación.



**Benito Juárez, el ejemplo que todo indígena debe seguir, según Rosaura.**

La educación es un elemento que reitera en muchas de sus películas el “Indio” Fernández, pues como se mencionó en el apartado encargado del análisis de *La perla*, Quino buscaba que la joya encontrada en el fondo del mar, fuese la que brindara a su hijo Juanito la libertad que a él y a su esposa la sociedad le negaban. En la película *Maclovía (1947)*, el protagonista José María (Pedro Armendáriz), va a la escuela de la comunidad y anhela ser como José María Morelos y Pavón para poder casarse con Maclovía, interpretada también por María Félix.

En *Río Escondido* el mal mexicano, el bárbaro, la fuerza oscura que mantiene esclavo al indígena, corresponde al papel de Regino (Carlos López Moctezuma), quien aprovechándose de la pobreza y vulnerabilidad de los habitantes del pueblo, logra adueñarse de su fuerza de trabajo y de sus riquezas materiales gracias a su condición de presidente municipal.

La escena en que Regino invita a Rosaura a la casa que habitaba Merceditas (Columba Domínguez), su anterior amante, para darle a entender que se ha enamorado de ella y que está dispuesto a regalarle la morada a fin de que acepte ser su “querida”, le expresa lo siguiente al presumirle el trabajo textil de los pobladores (1:11:56):

Éste es de los zarapes que hacen mis indios con lana de mis borregos. Claro que hemos tenido que variar el dibujo pa’ los turistas, porque pues hay que darles gusto a los americanos...

La explotación que sufren los indígenas a manos de Regino también revela esa necesidad de agradarle al extranjero, pues éste es considerado superior en muchos aspectos, tanto raciales, culturales, intelectuales y económicos, tal y como se evidenció en los Capítulos 1 y 2 de esta tesis. Éste síndrome *malinchista* está inserto, también, en la forma de pensar del mexicano.

Regino es un hombre de carácter fuerte y se conduce por la violencia. Junto con sus secuaces Brígido (Agustín Isunza) y Renco (Manuel Dondé), logran someter al indígena. Prácticamente, Regino se puede considerar un cacique.

Los personajes antagónicos, “los malos mexicanos”, replican el estereotipo del fuereño saqueador que menosprecia a los indígenas. Cuando Regino enferma de Viruela, pide que le lleven al doctor (Fernando Fernández) con el fin de ser curado; cuando éste se ofrece a salvarle la vida, le pide que a cambio los indígenas de Río Escondido sean atendidos de igual forma contra la enfermedad, y exige también el cese al hostigamiento a Rosaura.

Con estas condicionantes por cumplir, Regino manda a sus bandoleros a sacar a todos los pobladores de sus casas con el fin de ser vacunados, sin embargo, la manera en que se toma tal medida se vuelve desafortunada pues se aplica fuerza excesiva, inclusive muchos de los indígenas son perseguidos y asesinados (44;32). No es hasta que Rosaura interviene y pide al cura tocar la campana de la iglesia para reunir a la gente frente a las puertas del templo, y así los habitantes puedan congregarse de manera pacífica. Este hecho exhibe que para el bárbaro, el indígena es un ser altamente religioso, que carece de valor y que sólo entiende razones mediante la violencia.

Más adelante, Brígido le narra estos hechos a Regino (47:45):

-Estos malditos indios no le hacen menor caso a la autoridad, hasta balazos les echamos. *A figúrese* que yo me tuve que echar tres o cuatro y no conseguimos nada. Ya no hallábamos qué hacer cuando de repente se presentó la maestra y se fue derecho a la iglesia y obligó al cura que sonara la campana. Y ahí los tiene a todos corriendo a formarse como borreguitos. Oiga jefe ¿Por qué le harían tanto caso a la campana?

-Tú lo has dicho, como borregos.

-Ah pos sí, ¿Es el cencerro, verdad?

Esta pequeña conversación exterioriza a las personas indígenas como un objeto masificado y sin voluntad, que tienen la necesidad de creer en algo supremo para sobrellevar su sufrimiento.



**Algunos indígenas son perseguidos y asesinados por los sicarios de Regino.**

La desesperanza y el dolor convierten al sujeto en un mártir. Cuando Regino asesina al niño Goyo por atreverse a robarle agua de su casa, Rosaura trata de dar consuelo a su pequeña deudora hermana en medio del velorio y expresa unas palabras que cobran una importancia vital para la concepción del indígena (1:26:28):

Muy temprano te tocó sufrir penas muy grandes, pero yo te prometo que tu esfuerzo no será en vano, que esa santa sangre derramada como la de otros tantos mártires, pertenecen ya a México, y un día sabrás que fue necesaria para (inaudible) su destino...

Los indígenas de la película *Río Escondido* son considerados unos mártires que pueden dar su vida para la salvación de los demás y la construcción de un país culto y educado, que a su vez, será libre de dolor y esclavitud. Para ello tendrán que mantenerse en cohesión. “*Ya vieron que a un pueblo unido no hay injusticia que se le pueda imponer*”, comenta Rosaura en el minuto 1:28:42.

Cuando Regino se siente ofendido por el rechazo de Rosaura, se toma con la confianza y seguridad de ir a amedrentarla para restarle autoridad. El antagonista entra a la casa de la profesora por la noche y trata de abusar sexualmente de ella; sin saber siquiera que la mujer cuenta con un arma, sale muerto del pleito. Ante la mirada atónita de sus esbirros, todo el pueblo entero se reúne para lincharlos.

La muerte de los “malos mexicanos” que Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno construyen en la historia de *Río Escondido*, trata de convencer al mexicano que la unión del vulnerado, como los indígenas, es menester para acabar con la injusticia, el dolor y el rezago social.



**Don Regino, el “mal mexicano” persignándose.**

Finalmente, Rosaura tras el incidente con Regino, cae en cama agonizante. El doctor permanece a su lado, pero en un momento de euforia y delirio, la mujer se levanta y pronuncia unas palabras que accede profundizar sobre la representación del indígena (1:35:37):

¡Tengo que salvarlo, no lo puedo dejar solo! (refiriéndose a un bebé que rescató de la viruela) ¡Este niño es México y tengo que salvarlo, tengo que salvarlo!

Se considera al sector indígena mexicano incapaz de salvarse por sí mismo, pues su carácter temeroso, agachón y noble frente al abusivo, lo vuelve cobarde, y tiene que apoyarse de un agente externo (en este caso una profesora), que lo incite a encontrar su libertad. Esta aseveración se comprueba, cuando en su lecho de muerte, Rosaura recibe una carta del presidente y éste le reconoce su buena labor como “libertadora” del pueblo (1:41:38): *“Yo sé que el desinterés y la abnegación de buenos mexicanos como usted, harán factible la regeneración de nuestro pueblo”*.

#### 3.3.4 Discurso Religioso.

La religión en esta película tiene como principal función mostrar el folclor de México mediante sus celebraciones religiosas. La mayor muestra de devoción en *Río Escondido* se suscita cuando la sequía ha hecho estragos en la población y el

agua se ha acabado de la principal fuente de abasto. Es por eso que los indígenas tienen que sacar al santo de la iglesia y realizar una procesión para que atienda las plegarias de la gente y haga caer la lluvia tan anhelada (1:20:52).

El rito religioso consiste en un extraño cántico que implora al patrono la caída del agua en la región; con vasijas de barro y la figura religiosa al frente, los pobladores se acercan de forma pausada al pozo que brinda el líquido a la localidad. Frente al hoyo se arrodillan y elevan los recipientes al cielo. Simultáneamente, mientras se aprecia la expresión corporal de los fieles, se puede escuchar el coro que se acompaña de un instrumento de percusión que en ningún momento se percibe en escena, es decir, la música en este momento del filme es extradiegética<sup>141</sup>.

La canción se escucha por casi cuatro minutos mientras Rosaura conversa con el sacerdote sobre los problemas que atraviesa el poblado. La procesión culmina de tajo con el sonido de balazos realizados por Regino y que dan muerte a Goyo quien fue sorprendido al tratar de robar agua de la propiedad del cacique.

Otra escena que evidencia la fe en los indígenas, consiste en el velorio del menor. Las mujeres con velos sobre sus cabezas, permanecen a lado del féretro del occiso, mientras unos niños simulan tocar instrumentos musicales que dan forma a una pieza musical parecida a los sones que se tocan en la región del Istmo en Oaxaca.<sup>142</sup>

Mientras se vela al fallecido, afuera hay decenas de personas que llevan en sus manos velas encendidas, y en conjunto forman una enorme cruz. Emilio Fernández expuso en el cine este folclor tan reconocido; refiriendo que hasta en la muerte puede existir cierta estética mediante la conformación de un discurso visual.

---

<sup>141</sup> La música extradiegética es un recurso auditivo muy utilizado en el cine que consiste en montar una pieza musical para el disfrute del espectador y que no tiene presencia en el mundo ficticio de la trama. La música diegética consiste por el contrario, en la utilización de canciones y que forman parte del guión, ejemplo: un hombre escuchando la radio o el ensayo de una banda musical.

<sup>142</sup> La canción que tocan los niños de la banda es "Dios nunca muere", del compositor oaxaqueño Macedonio Alcalá.





### **Procesión y sepulcro. La fe como elemento cultural de México.**

La fuerza de la religión en el pueblo logra calmar y amansar las emociones de la gente. Cuando se obliga a las personas a ser vacunadas contra la viruela, los hombres afines a Regino, comienzan a perseguir y asesinar a los pueblerinos, no es hasta que se toca la campana que se empiezan a reunir en orden a la plaza del pueblo (44:32).

Dios representa una autoridad que sólo brinda calma, pero sobre todo esperanza al indígena. Sin embargo la verdadera fuerza, a la que todas las personas siguen y temen, es al cacique Regino. Esta afirmación puede corroborarse cuando se celebra la procesión para pedir lluvias a la región, en el momento en que Rosaura y el sacerdote charlan, el religioso le expone a la mujer que “ninguna fuerza, ni él ni ella pueden contra la de don Regino”.

Otras escenas en las que la presencia de Dios fue superada por las fuerzas terrenales, es la que corresponde al minuto 40.20 en la que los bandoleros de Regino entran abruptamente a la iglesia montados en caballo y van en busca del doctor; o cuando en el minuto 1:21:48, el antagonista agrede física y verbalmente al sacerdote.

Más allá de la evidente existencia de fe por parte de los indígenas del pueblo Río Escondido, estos se sienten olvidados por Dios, sugiriendo inclusive que las desgracias que se producen en la población son parte de su destino o de su

castigo, como cuando una indígena dice (58:43): “*diosito no quiere que llueva aquí, quien sabe por qué*”.



**El poder de Dios vulnerado por el “mal mexicano”.**

### 3.3.5 Discurso Audiovisual.

No cabe duda que las tomas hechas en *Río Escondido* son de una gran calidad artística, aunque visualmente, la esencia de esta película es similar a la fotografía de los demás filmes analizados.

La cantidad de *Close Up* en la cinta es elevado. Al principio del largometraje, Rosaura llega con el presidente y éste le encomienda la labor educacional en Río Escondido (11:22), se presenta un encuadre cercano a la cara de María Félix que dura poco más de un minuto (12:18), en ella, la mujer se conmueve cuando el presidente le describe la situación social del país y lo importante que resulta su ayuda. Prácticamente, todos los primeros planos a María Félix evidencian lágrimas de la misma. Otras emociones que son visibles en María Félix, son el enojo y la pasión, como cuando evoca a Benito Juárez a sus alumnos (53:31), o cuando se muestra ofendida por la propuesta de Regino de ser su amante (1:12:38).

Los planos generales sirven para situar al público. Las primeras tomas de la película corresponden a una postal de la Ciudad de México, en donde se aprecia la Plaza de la Constitución. La cámara de Gabriel Figueroa se adentra posteriormente en la intimidad del Palacio Nacional, desde sus rincones hasta sus

murales. Una gran toma también es la de Rosaura llegando a Ciudad Juárez en la que las nubes y el viento son los principales actores.

En todos los paisajes siempre hay cielos con inmensas nubes y tierras áridas. Las nubes son una firma de Gabriel Figueroa, pues en las películas en las que participó con Emilio Fernández, les retrata de forma majestuosa, además de que dicho elemento genera un estímulo visual al público espectador. En *Río Escondido* también hay hermosos contraluces como pueden ser apreciados en el minuto 20:50 o en el 33:41.



**La firma distintiva de Gabriel Figueroa: las nubes.**

En materia sonora, ya se describió la importante función que trajo consigo el recurso técnico de la voz en *off*. Tanto la voz masculina como la femenina, brindan un argumento que se apega al mexicanismo vigente a principios del siglo XX, es también un discurso oficialista que trata de ser fiel a los valores patrióticos nacionales de la revolución mexicana.

*Río Escondido* utilizó en mayor instancia el recurso técnico de la voz en *off*, más que ninguna otra película de Emilio Fernández, y probablemente, sea el largometraje que más carga política tiene.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Emilio Fernández se reunió con el gobierno mexicano antes del estreno de *Río Escondido*, y éste le impuso ciertas condiciones para que la película saliera en taquilla. Una de ellas establecía que la historia del metraje no transcurriera en el año de 1947 ni se hiciera referencia alguna al sexenio de Miguel Alemán.

## CONCLUSIONES GENERALES.

En estas instancias finales de la investigación es indispensable responder al cuestionamiento planteado en la introducción de esta labor de análisis cinematográfico: ¿Cómo representa estéticamente Emilio el “Indio” Fernández al indígena en las películas *María Candelaria*, *La perla* y *Río Escondido*?

“Sólo existe un *indio*, el que yo inventé”.

Para el director de cine Emilio Fernández Romo, sólo existe un indígena mexicano; el que él inventó en sus películas. Es aquél que en *apariencia* viste de pantalón y camisa blanca percutida por el sudor y la suciedad de la tierra, que calza con huaraches y sombrero de paja; mientras que la mujer indígena viste con faldas largas que cubren casi en la totalidad sus cuerpos, son también las que esconden con rebozos las cabelleras adornadas con trenzas y van descalzas.

Ninguna de las películas, tanto *María Candelaria*, *La perla* o *Río Escondido*, retratan a algún grupo étnico real, pues sólo son representaciones simbólicas de lo que Emilio Fernández construyó para fortalecer el discurso nacionalista de la búsqueda de identidad del mexicano en las primera cuatro décadas del siglo XX. El “Indio” Fernández representó en sus filmes, elementos culturales ficticios, tales como la vestimenta, las festividades, los lugares y las formas de hablar, para dar coherencia a su discurso.

La ingenuidad y la ignorancia son *modales* que conforman el *estereotipo* del indígena mexicano, dichas características hacen que éste sea débil y profundamente sufrido. No todo está perdido, pues el discurso *estético* persuade que los momentos de dolor constantes en los indígenas son hermosos y románticos.

La fidelidad y la devoción son arraigadas en este personaje. El indígena es de una sola mujer y de un solo hombre; la muerte es el único elemento que tiene la suficiente fuerza para separarlos. La fe de estas personas es tanta, que sin embargo, no le retribuye la esperanza que han encomendado a Dios, pues hay

otras fuerzas más poderosas que la religión (al menos en lo terrenal) como el cacique, el gobernador o el invasor saqueador.

El tipo de relaciones interpersonales que construye para con su igual pueden variar dependiendo de las circunstancias o de las *máscaras*, según Erving Goffman, es decir, el indígena puede ser tan unido con su hermano de etnia, como también puede ser el más cruel de las personas, sólo depende de la envidia, el rencor, la apariencia o el desamor que exista entre los pobladores del grupo.

Los lazos de comunicación con el fuereño, el extranjero o el ciudadano, se componen exclusivamente de desconfianza y miedo. El pintor, el usurero extranjero, el doctor de ciudad, o el indígena de otro pueblo (pese a que en ocasiones tengan intenciones amables) son actores sociales que suelen generar incertidumbre con su presencia, pues existe una tradición que exhibe al foráneo como represor y ladrón.

No sólo “la indiada” como se le nombra peyorativamente en *Río Escondido*, es débil, sino que también es “agachona”. Este adjetivo que el mexicano expresa con frecuencia, refiere a la gente que se muestra pasiva, indefensa y resignada a los problemas que lo aquejan (mediocre). El indígena creado por el cineasta Emilio Fernández es eso, pues acepta su mal destino porque se encuentra indefenso y no tiene la voluntad suficiente para luchar contra el represor.

Los personajes indígenas de las películas aquí analizadas, se nombran a sí mismos “indios” con el fin de diferenciarse del foráneo, del cacique o del doctor. Esta actitud tiene una reacción contraproducente ya que el indígena al autodefinirse “indio”, acepta el discurso que violenta su dignidad, pues como se advirtió en el Capítulo 1, el significado de esta palabra se traduce en acciones racistas, segregacionistas y discriminatorias.

La representación estética del indígena en las películas de Emilio Fernández no fue la misma para sus personajes, pues las actrices y los actores principales adoptaron patrones del habla y del comportamiento, diferentes a los extras o personajes secundarios. Este factor respondió a que Emilio Fernández buscó

estelarizar la presencia de los hombres y las mujeres con mayor popularidad en el cine mexicano como María Félix, Pedro Armendáriz, María Elena Marqués y Dolores del Río, de tal manera que construyó una imagen inverosímil y poco real de los indígenas mexicanos.



**Los personajes secundarios y las protagonistas se evidencian en una representación estética distinta.**

La estética pronunciada, tanto en los rostros de los actores, la grandeza de los paisajes, el folclor de sus festividades, y la música mexicana, se debió a que el cineasta mexicano creó un indígena que buscaba complacer la curiosidad y satisfacción del espectador de cine extranjero, pues en mayor medida, buscó convencer con su discurso nacionalista, que México era un país bello y profundamente orgulloso de su historia.

Es preciso destacar también, que las tramas de sus cintas se construyeron en un discurso anacrónico, ya que el énfasis en la explotación y la invasión del extranjero sobre el mexicano, obedecieron a una realidad que yacía distante a la Época de Oro del cine nacional. Si bien, problemas como el desinterés por la diversidad cultural indígena y la lucha por la gestión de la autonomía de los pueblos, quedaron relegados de su representación, es justo afirmar que otros conflictos como la discriminación y la segregación académica, económica y

geográfica de los indígenas, se evidenciaron constantemente en el pensamiento del director de cine.

Es vital advertir, como conclusión fundamental, que las películas de Emilio Fernández pueden y pudieron haber influido en el actuar y en el pensar de la sociedad acorde a lo expuesto en el Capítulo 1 con Serge Moscovici y Denis Jodelet, pues en ellas se moldearon y arraigaron ideas, opiniones, prejuicios y estereotipos falsos del indígena que han predominado desde la época colonial.



**Las indígenas de Río Escondido y La perla, así como Quino y Lorenzo Rafael, son personajes que se homologan por medio de la vestimenta.**

Maldición de Malinche y el mal mexicano.

En el país existen dos tipos de personas: el buen y el mal mexicano. El buen mexicano generalmente compete al indígena, pues siempre está haciendo lo

correcto y obedece las leyes de Dios y las del gobierno (ésta última pareciese ser la más importante según las tramas de las películas aquí analizadas).

El mal mexicano se asocia a todos aquellos que mantienen en sufrimiento al bueno, y que con sus acciones negativas encadenan el progreso del país. Dichos actores sociales son los caciques, los políticos corruptos, los asesinos y los traidores a la patria. Ejemplos de estos, se puede mencionar a Damián y a Regino, pues son personajes que cuentan con una capacidad asombrosa de tomar el poder sobre cientos de personas, ya que se valen de la violencia física, psicológica y de la desunión de los habitantes.

El cacicazgo tiene como enemigos al extranjero y al inteligente. El tirano siempre estará un escalón abajo del foráneo, pues de él depende económicamente mediante la explotación del indígena y del saqueo de sus riquezas naturales y culturales. Mientras que el conocimiento, suele ser un arma efectiva que destruye el argumento de poder con el que se constituye el mal mexicano.

Emilio Fernández tuvo una concepción bien definida sobre el extranjero y la violencia que ejercía sobre el paraíso nativo anterior a la llegada del “hombre blanco”, cuestión que heredó de *Janitzio* como afirma Jorge Ayala Blanco, pues al extranjero se le representó como el invasor, el ladrón y el individuo que menosprecia al indígena mexicano. Al cacique se le tiene que rendir cuentas, pero al no mexicano se le tiene que huir de forma inmediata, pues su naturaleza ambiciosa y deshumana, impide que exista una convivencia armoniosa entre la comunidad.

Existe otro mexicano que muestra actitudes ciertamente negativas hacia el indígena: el médico, el juez, el policía y el sacerdote. Las emociones que transmiten estos actores sociales son las de intolerancia, soberbia, impaciencia e indiferencia.

Los personajes médicos de *María Candelaria* y de *Río Escondido*, tratan al pueblo indígena con menosprecio y constante indiferencia. Se les observa realizar sus labores como reacción a una obligación adquirida y no por vocación; en ciertos



momentos parecen burlarse de las creencias del nativo. El sacerdote mientras tanto, no es más que un individuo incompetente al momento de equilibrar la tranquilidad en la región, e incapaz de elevar la fe en los protagonistas de sus historias. Ante sus ojos, el poder del hombre siempre vulnera la fuerza de Dios ya que no impone límites y consiente la muerte de sus fieles; el cura es un humano que carece de valor espiritual.

El juez y el policía se consideran ajenos al problema del indígena, aunque son testigos del sometimiento del otro, se guían por la indiferencia de su personalidad. Probablemente, estos personajes representen implícitamente al mexicano común: al espectador de cine que tiene la posibilidad de tomar conciencia de la situación social de la población indígena del país.

Emilio Fernández victimizó y criticó políticamente en forma tibia, las problemáticas que enfrentaban los indígenas en México. A pesar de que en 1943 habían pasado 120 años de la culminación del proceso de independencia y 30 de la Revolución Mexicana, al nativo se le contextualizó en los años de la época de la conquista española y la época del porfiriato, lo que generó una representación parcial y segregada de la realidad étnica nacional.



**Damián y Regino.**

La identidad del mexicano está expresada en mis películas.

Es menester recordar que la identidad del mexicano se buscó de forma impetuosa a partir de las primeras décadas del siglo XX. A cargo de esta expresa necesidad

se encontraron intelectuales y artistas que hallaron en la historia prehispánica, la mejor respuesta sobre “la esencia de lo mexicano”.

El significado de “mexicanidad” sólo podía hallarse en la comunidad indígena, pues se le adjudicó como la verdadera raíz de la historia, es decir, al indígena se le consideró como un fósil, como un vestigio viviente que habría que conservar para construir un símbolo nacionalista. *María Candelaria*, *La perla* y *Río Escondido*, son herencia de esta forma de pensar que enalteció la cultura indígena. La fotografía de Gabriel Figueroa se enriqueció de la pintura de Diego Rivera, el guion de Mauricio Magdaleno tomó como bases primordiales las formas de pensar de Manuel Gamio, mientras que Emilio Fernández (como muchos otros cineastas de la época) se inspiró del trabajo de Serguéi Eisenstein.



**Estos encuadres exponen un indígena hierático, inmóvil y contemplativo; herencia de Eisenstein.**



**Cargador de Flores, Rivera y Fernández.**

Los elementos visuales más importantes que sobresalen en las películas aquí analizadas, son la vestimenta, las mujeres, la música (sones huastecos y sones istmeños), el baile y la devoción de sus habitantes, las danzas folclóricas, los fuegos artificiales, las procesiones religiosas, el culto a la muerte, las fiestas de los animales para ser bendecidos. Estos símbolos utilizados por Emilio Fernández, construyeron gran parte de la búsqueda de identidad del mexicano para evidenciar, de forma exitosa, la belleza y diversidad cultural del país ante la audiencia extranjera.

*María Candelaria* y *Río Escondido* ejemplificaron la herencia de los pensadores y artistas ya mencionados en el Capítulo 2, es decir, el aspecto de la glorificación de la historia prehispánica. *La perla* (a pesar de que está basada en la novela homónima del estadounidense John Steinbeck, del año 1947) encontró inspiración, y asemejó similitud visual, en la labor de Eisenstein en sus filmes *¡Qué viva México!* y *El acorazado Potemkin*.



**Fotogramas de *¡Qué viva México!* Y *María Candelaria*.**

La educación a la cual el sector indígena trató de ser integrado a veces de manera segregacionista en los primeros años del siglo XX en México, se evidencia en el trabajo de Emilio Fernández. Este elemento (impulsado del pensamiento de Narciso Bassols durante los gobiernos de Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez) es el forjador de libertades, es la verdadera esperanza, inclusive más que el poder de Dios.



**La educación es el remedio a todos los males del indígena mexicano. A la izquierda, una toma del trabajo de Diego Rivera, a la derecha un fotograma de *La perla*.**

La educación tan anhelada por Quino y Rosaura Salazar cobraron las vidas de víctimas inocentes (Juanito y Goyito), lo que convierte a estas personas en mártires. Los niños muertos se convierten automáticamente en santos; pequeños que dieron su vida para que sus hermanos, vecinos, amigos y padres, pudieran

obtener educación. También María Candelaria representa, en cierta medida a una mártir, pues con su vida pagó la libertad del prejuicio y del amor prohibido.



**La fatalidad del indígena en el campo mexicano fue un discurso que Eisenstein y Fernández expusieron en sus trabajos.**

El mejor estandarte de éxito social en materia de educación, fue el que logró Benito Juárez, según el “Indio” Fernández. El Benemérito de las Américas como también se le conoció, no sólo fue presidente y un héroe (como tanto se le adjudicó en *Río Escondido*) sino que además fue un “indio” según en las propias palabras de Rosaura. Esta premisa explica que para el mexicano indígena nada está perdido y existe una esperanza inexorablemente a seguir perpetuada en las aulas de las escuelas y los libros.

El legado del “Indio” Fernández en el 2016.

De 1947 a 2016 han transcurrido casi siete décadas, y es en este último punto de la tesis, me atrevo a realizar otra pregunta que atañe completamente al futuro de esta investigación ¿El “Indio” Fernández cambió la representación social del

indígena en sus trabajos de *María Candelaria*, *La perla* y *Río Escondido*, respecto de los estereotipos planteados desde la imposición colonizadora?

El indígena que concibió Emilio Fernández Romo en sus películas sólo modificó ciertos aspectos de su representación. La estética de su apariencia física, así como de sus tradiciones culturales, adquirieron valores mayores de belleza; mientras que aptitudes que se relacionan con su comportamiento, inteligencia, carácter y sentimientos, siguieron siendo los mismos que lo estereotiparon desde varios años atrás.

El “Indio” Fernández tuvo la idea de cambiar radicalmente al indígena que había creado en su imaginario colectivo el mexicano desde la época colonial, esto lo intentó mediante la exaltación de la belleza en la mujer y la glorificación de su pasado prehispánico. Sin embargo, dicha cuestión respondió a la búsqueda de la identidad del mexicano, es decir, el director sólo se influenció y buscó la aceptación de su trabajo de las tendencias intelectuales y de los sectores artísticos de las primeras décadas del siglo XX.

El trabajo del director de *Río Escondido* trajo más puntos negativos que positivos a la representación social del indígena. Aunque las intenciones del cineasta fueron las de construir personajes capaces y dotados de dignidad, sólo consiguió que prácticas dañinas como la discriminación, el rezago social y el clasismo, se normalizaran en las tramas de sus argumentos.

El “Indio” Fernández deshumanizó al sujeto en cuestión, pues sólo se preocupó por la belleza de su apariencia y la implacable exaltación de su pasado histórico. A este actor social se le otorgó en su representación una increíble capacidad de sufrir y le fueron privadas las cualidades de inteligencia, voluntad, dignidad, identidad individual, identidad colectiva y respeto.

A pesar de que en el Capítulo 1 de esta investigación se abordó el tema de identidad étnica, es menester advertir que encontrar ese sentido de pertenencia en la *apariciencia* de los personajes de las películas resulta arbitrario, pues no existe un parámetro que indique “qué tan indígena” puede resultar una persona. Sin

embargo, sí es posible señalar la identidad colectiva e individual de los personajes mediante elementos culturales reales como la lengua, los *modales*, la *fachada*, las *imágenes*, los *prejuicios* y *valores* que les asigna el director de cine.

Fernández suprimió el carácter de etnicidad en sus personajes, provocando que homologara en su discurso la identidad de las culturas indígenas del país. Es decir, a pesar de que los pueblos y los protagonistas de sus películas fueron simbólicos, privó de su representación la diversidad de lenguas, costumbres, tradiciones y características propias de cada grupo, contraponiéndose a la naturaleza multicultural de México.

Es válido afirmar que la labor de Emilio Fernández es un importante precedente de la representación estética y social del indígena mexicano en los medios de comunicación, es sin embargo también, una evidencia de la necesidad de replantear la representación en los medios de comunicación del indígena en México.



**Fotograma de *Río escondido*. En el salón de clases, un cartel con un indígena sentado bajo un nopal; se lee la leyenda: “¡Esto se acabó! México en lucha por su grandeza económica”.**

La presencia de los indígenas mexicanos en los medios ha aumentado de forma significativa en los últimos 30 años. La convulsa situación del país ha obligado que las telenovelas, los noticiarios de radio y televisión, los programas de comedia, el

cine, la prensa escrita y diversas páginas de entretenimiento por internet, hablen de este actor social, corriendo el riesgo que se erija una idea (estereotipo, prejuicio, opinión) completamente alejada de su realidad. Es preciso subrayar que como profesionistas insertos en los medios de comunicación, y acorde a las necesidades la sociedad mexicana, el comunicólogo debe ser respetuoso, consciente y conocer parte de los pueblos originarios y las diversas culturas que integran México, para así representarles de forma digna y veraz.

Es ineludible cambiar los esquemas de representación en los medios, no sólo del indígena, sino también de otros actores sociales que son vulnerables, tales como el adulto mayor, el sujeto en situación de calle, personas con discapacidad, sujetos con orientación sexual distinta, etc. Esta transformación tiene que incluir aspectos normativos, legales e institucionales.



## BIBLIOGRAFÍA

1. Ayala, J. (1968). *La aventura del cine mexicano*. (1ª Edición). México: Ediciones Era. pp. 454.
2. Ayala, J. (1993). *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. (1ª Edición). México: Grijalbo. pp. 297.
3. Araya, Alejandra & Valenzuela, J. (editores). (2010). *América Colonial: Denominaciones, Clasificaciones e identidades*. Chile: RIL editores. pp. 414.
4. Arnheim, R. (1997). *Arte y percepción visual*. España: Alianza Forma. pp. 553.
5. Arnheim, R. (1980). *Estética Radiofónica*. España: Gustavo Gill Editorial. pp. 171.
6. Bidaseca, K. (2010). *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos) coloniales en América Latina*. Argentina: Editorial SB. pp. 288.
7. Bonfil, C. & Monsiváis, C. (1994). *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro, Instituto Mexicano de Cinematografía. pp. 230.
8. Bonfil, G. (1973). *Concepto del indio en América*. Revista Anales de la antropología, No. 9. pp. 104-124.
9. Brockmann, A. (173). *La pesca indígena en México*. México: UNAM. pp. 173.
10. Carbonell, M. (2011). *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. México: Editorial Porrúa. pp. 149.
11. Costa, J. (2008). *La fotografía creativa*. (2ª Edición). México: Editorial Trillas. pp. 240.
12. De los Reyes, A. (1991). *Medio Siglo de Cine Mexicano 1896-1947*. (1ª Edición). México: Trillas. pp. 226.
13. Feldman, S. (1994). *La Realización Cinematográfica. Análisis y práctica*. (5ª Edición). España: Gedisa Editorial. pp. 205.
14. García, E. (1969). *Historia documental del cine mexicano. Época sonora Tomo I 1920/1940*. (1ª Edición). México: Ediciones Era. pp. 127.
15. García, E. (1970). *Historia Documental del Cine mexicano. Época sonora Tomo II 1941/1944*. (1ª Edición). México: Ediciones Era. pp. 324.
16. García, E. (1971). *Historia Documental del Cine Mexicano. Época Sonora, Tomo III, 1945/1948*. (1ª Edición). México: Ediciones Era. pp. 370.

17. García, E. (1993). *Historia Documental del Cine Mexicano 1946-1948 Tomo IV*. México: Universidad de Guadalajara. pp. 312.
18. García, E. (1988). *México visto por el cine extranjero III 1941-1969*. (1ª Edición). México: Ediciones Era. pp. 238.
19. Geertz, C. (2003) *La interpretación de las culturas*. España: Gedisa Editorial. pp. 387.
20. Giménez, G. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. [Documento PDF]. México: UNAM. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>. pp. 27.
21. Goffman, E. (1989). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Argentina: Amorrurtu editores. pp. 273.
22. Jodelet, D. (1984). *La representación social: fenómenos, concepto y teoría*. En Serge Moscovici (compilador). Barcelona: Paidós. pp. 493.
23. Lombardo, V. (1989). *Cine Arte y Sociedad*. México: UNAM. pp. 97.
24. Moreno, I. (1989). *Etnicidad, conciencia de etnicidad y movimientos nacionalistas: aproximación al caso Andaluz*. Revista de estudios Andaluces. No. 5. pp. 13-38.
25. Moscovici, S. (1979). *El análisis, su imagen y su público*. (2ª Edición). Argentina: Editorial Huemul. pp. 363.
26. Peredo, F. (2004). *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM. pp. 526.
27. Pérez, R. (1994). *Estampas de nacionalismo popular mexicano, ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: Ciesas. pp. 217.
28. Reina, L. (Coordinadora). (2000). *Los retos de la etnicidad en los estados-nación del siglo XXI*. México: Ciesas INI M A. Porrúa. pp. 347.
29. Suárez, L. (2005). *Eugenesia y racismo en México*. México: UNAM. pp. 280.
30. Taibo, P. I. (1986). *El indio Fernández. El cine por mis pistolas*. México: Joaquín Mortiz/Planeta. pp. 242.
31. Vasco, L. G. (1978). *Enfoques colombianos. Temas latinoamericanos*. Colombia: Fundación Friedrich Naumann. pp. 158.
32. Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. pp. 279.

## OTRAS FUENTES

1. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas CDI. (2013). *Preguntas frecuentes*, de Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas Sitio Web: [http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=272&Itemid=58](http://www.cdi.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=272&Itemid=58).
2. Cruz, J. C. (2012). *Indígenas en el abandono total: INEGI*, de Proceso.com.mx Sitio Web: <http://www.proceso.com.mx/?p=316419>.
3. El Universal en línea. (2013). *Un siglo de autodefensas mexicanas*, de El Universal en línea Sitio Web: [http://www.eluniversal.com.mx/graficos/graficosanimados13/EU-Radiografia-Autodefensa/mapa\\_mexico.html#](http://www.eluniversal.com.mx/graficos/graficosanimados13/EU-Radiografia-Autodefensa/mapa_mexico.html#).
4. Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. (2016). *Catálogo de las lenguas indígenas nacionales: Variantes lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*, de Instituto Nacional de Lenguas Indígenas Sitio Web: [http://www.inali.gob.mx/clin-inali/html/v\\_nahuatl.html#28](http://www.inali.gob.mx/clin-inali/html/v_nahuatl.html#28).
5. INEGI. (2013). *Cuadro Resumen, Indicadores Sociales*, de INEGI Sitio web: <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/temas/default.aspx?s=est&c=21702>.
6. La Jornada Guerrero. (2011). *Aquí se filmó*. La Jornada Guerrero en línea, Sitio Web: <http://www.lajornadaguerrero.com.mx/2011/11/24/>.
7. López, G. (2010). *Pueblos indígenas y narcotráfico*, de Periódico La jornada en Línea Sitio Web: <http://www.jornada.unam.mx/2010/10/15/index.php?section=opinion&article=029a1pol>.
8. Navarrete, F. (2008). *Los pueblos indígenas de México*, de Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas Sitio web: [http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/monografia\\_nacional\\_pueblos\\_indigenas\\_mexico.pdf](http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/monografia_nacional_pueblos_indigenas_mexico.pdf).