

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

DOS MOMENTOS DEL ESTEREOTIPO DEL INDÍGENA EN EL CINE MEXICANO

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN
PRESENTA:

TANIA BRITO CASTREJÓN

ASESOR:
DR. JULIO AMADOR BECH

MÉXICO

2005

*Gracias, como antes, como siempre, por ser mi profesor, mi compañero mi amigo
Federico Dávalos Orozco.*

*El día que decidí cambiar mi vida, tome la decisión de respetarte
cuidarte, amarte y aprender de ti, a partir de entonces aprendí a vivir
Gracias Luis Alberto*

*Con todo cariño y respeto, a mis padres, a mis hermanos y a mis sobrinas.
Isaac y Margarita
Marco, Humberto y Rocio, Oscar, Luis y Lizbeth
Natalia, Regina y Camila*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	
1.1 Marco teórico.....	7
1.1.2 La interpretación cinematográfica.....	7
1.1.3 El cine como transmisor de formas simbólicas.....	9
1.1.4 Los géneros cinematográficos.....	11
1.2 La hermenéutica y la comunicación.....	13
1.2.1 La hermenéutica profunda de Thompson.....	17
1.2.2. Análisis sociohistórico.....	20
1.2.3 Análisis formal o discursivo.....	21
1.2.4 La interpretación.....	25
1.3 El complejo universo del cine.....	27
1.4 ¿Porqué los estereotipos cinematográficos?.....	29
1.5 Un consentido a través del tiempo.....	33
CAPÍTULO II	
ANÁLISIS DE TÁBARE	
2.1 Marco Teórico.....	39
Sinopsis de Tabaré.....	42
2.2 Análisis sociohistórico.....	42
2.2.3 Análisis formal o discursivo.....	45
2.3.1 Estereotipo del indígena “salvaje”.....	45
2.3.2 La conquista espiritual.....	51
2.4 La interpretación (los indígenas condenados al exterminio).....	52
2.4.1 América para los europeos sin americanos.....	57
2.4.2 La eterna contradicción.....	60
CAPÍTULO III	
MARÍA CANDELARIA	
3.1 Marco teórico.....	63
Sinopsis de María Candelaria.....	63
3.2 Análisis sociohistórico.....	68
3.2.1 Las razones.....	69
3.3 Análisis formal o discursivo (María Candelaria y Lorenzo Rafael; los estereotipos indígenas por excelencia).....	71
3.4 La interpretación.....	77
CONCLUSIONES GENERALES.....	80

APÉNDICE I.....	86
FILMOGRAFÍA.....	95
APÉNDICE II.....	96
FILMOGRAFÍA.....	100
APÉNDICE III.....	101
BIBLIOGRAFÍA.....	104
HEMEROGRAFÍA.....	111
CD ROM.....	112

INTRODUCCIÓN

El simbolismo transforma el fenómeno en idea y la idea en imagen, de modo que la idea permanece siempre y opera en la imagen, sin por ello dejar de mantenerse inaccesible e indefinidamente activa; e incluso si la idea es expresada en todas las lenguas, se mantiene, sin embargo, inexpressable.

Goethe, Maximen und Reflexionen.

En este trabajo de tesis se analiza la interacción comunicativa en contextos culturales específicos. En particular las formas de comportamiento social presentes en procesos de producción y recepción de mensajes dentro del ámbito cinematográfico nacional. Las películas se convierten en actores privilegiados en la difusión de discursos y la elaboración de estereotipos ¹. Es así que la interpretación de dichos estereotipos marcará la pauta para entender las representaciones que en el cine mexicano se hacen del indígena.

El objetivo es contribuir, con el trabajo de investigación y recuperación del cine mudo mexicano, mismo que representa los primeros 35 años de nuestro cine, de nuestro patrimonio fílmico en el primer objeto de estudio: *Tabaré* (Luis Lezama, 1918). En este caso hablamos de una película cuyo valor histórico es, sin duda, una de sus características más representativas. Se trata pues de la recuperación del argumento de una de las películas más importantes de su época. A pesar de que la cinta aún no se recupera, el hecho de encontrar el argumento constituye un gran hallazgo para los estudiosos del cine mudo mexicano.

¹ Los orígenes del cine no han tenido una respuesta unívoca por parte de los historiadores. Mientras que algunos trazan un camino que se remonta a las cuevas de Altamira otros dirigen su atención a la linterna mágica, debido a la vocación cinemática de la pintura rupestre, en el primer caso, y la proyección amplificada de una imagen en el segundo; otros más remiten a los antecedentes más inmediatos: los trabajos precursores de Etienne Jules Marey con el cronofotógrafo (1888) y de Thomas Alva Edison con el Kinetoscopio (1891).

No deja de ser ilustrativo el que una serie de conferencias, mesas redondas, debates, evocaciones y remembranzas sitúen el nacimiento del cine con la primera exhibición pública en el Gran Café del bulevar de Capuchines en París, el 28 de diciembre de 1895, organizada por los hermanos Lumière, marcando de esta manera una dimensión social del cine que no deja de recuperarse en los más diversos ámbitos. A más de cien años del encuentro de los grupos humanos con las imágenes fílmicas se sigue replanteando la forma, la metodología de aproximación a este fenómeno comunicacional, el fenómeno cinematográfico.

En este sentido, nuestro interés se centra en el estudio del estereotipo² del indígena que *Tabaré* construye. Esto, claro que sin omitir las circunstancias políticas, económicas y sociales en las que se genera la cinta y el discurso que se pretende, como expresión cultural, dentro de la cinta. Para tal efecto se contó también, con diversos *stills* que provienen de fuentes periodísticas, y con testimonios del momento, que pueden contribuir al análisis que se realiza.

Si tomamos en cuenta que antes del cine existía la fotografía y que en sus orígenes, la diégesis se apoyaba en las imágenes, en movimiento, pero imágenes finalmente, los *stills* de *Tabaré* funcionan como elementos evocadores de la realidad. Las películas pueden mostrar cómo algo es capaz de significar, no por alusión a ideas ya formadas o adquiridas, sino por el arreglo temporal y espacial de los elementos, de tal suerte que, a falta de otros elementos de análisis tales como el sonido y el movimiento, recurriremos a este recurso además de la investigación documental antes referida.

Por otra parte, en el caso de *María Candelaria* (Emilio Fernández; 1943) nuestro objetivo, se concentra en la construcción del estereotipo indígena así como en el discurso acerca de la representación que se hace del indígena dentro de la diégesis de la cinta. A diferencia del primer caso de estudio, aquí podemos trabajar directamente con las imágenes en movimiento, el sonido y el montaje lo que permite una aproximación con otros elementos de análisis para un momento en la filmografía de nuestro país que constituye uno de los momentos más especiales de nuestra cinematografía nacional, la llamada “época de oro del cine mexicano.”

Estas características permiten observar los diferentes niveles de lectura de las cintas y entender las diferencias metodológicas con las que se abordan. En el primer caso se trata de analizar el texto en su contexto; el contexto de producción de la cinta y el contexto de la adaptación de un poema uruguayo en el que se aborda un grupo étnico con el que se cometió genocidio, las diferencias y coincidencias entre la realidad de los indígenas uruguayos y los mexicanos engloban, también, generalidades para las poblaciones indígenas del resto de América.

Esto permite entender e interpretar el argumento de *Tabaré* y a *María Candelaria* como producciones significantes y estéticas; al mismo tiempo, abordar lo oculto y lo que se descubre a simple vista, independientemente de la intención de los realizadores. Ahora bien, debo agregar, además de las razones ya mencionadas, que trabajar las cintas dentro del universo de la significación y de la interpretación, y por ende de la hermenéutica, se debe en gran medida a la ausencia de trabajos que profundicen en el estudio y análisis de los estereotipos y su interpretación en el cine

² El fenómeno de la estereotipación se aborda en el primer capítulo de este trabajo.

mexicano, lo que implica un reto personal que me ha motivado en el desarrollo de la tesis.

Durante el transcurso de las reflexiones teóricas y de mis observaciones sobre las películas pude abordar infinidad de enfoques para el estudio del fenómeno cinematográfico, ya sea como industria, medio tecnológico, institución en el sentido jurídico, práctica de consumo o producción significativa y estética, no obstante, debo admitir que ninguna de estas perspectivas puede aspirar a un agotamiento de la complejidad del hecho fílmico, ninguno de los objetos de estudio, *Tabaré y María Candelaria*, pudo ser la excepción.

Durante la revisión del material de trabajo fue evidente que el estudio de la comunicación humana ha motivado distintas aproximaciones y, que el cine, no es solo producto de dicho proceso, sino medio inserto dentro de un sistema de medios de comunicación culturales y de una institución de los medios de comunicación colectiva.³ Poco a poco entendí la pertinencia de una teoría cuyos alcances y limitaciones impidieran perderme en los vericuetos de mis propias especulaciones, riesgo inminente cuando uno se atreve a apoyarse en el poder de una supuesta intuición fílmica.

Asimilar pues una postura interpretativa, y la extensa labor por hacer – interpretativa, analítica y crítica- en torno al tema desarrollado, fueron tareas importantes para llevar a cabo el propósito inicial: El estudio del estereotipo indígena en *Tabaré y María Candelaria*.

Mi premisa es partir del cine como transmisor de formas simbólicas. Es así que el cine no sólo puede ser considerado como arte e industria, sino también como medio de comunicación masiva y por lo tanto productor y transmisor de formas simbólicas. Es esta faceta del cine la que interesa a esta investigación pues estudiaremos los estereotipos del indígena, los contenidos de los discursos encerrados en estos estereotipos creados analizando a cada uno en el contexto del filme como forma simbólica. En este sentido, no existe un interés específico por el proceso de rodaje, distribución y exhibición; sus utilidades, pocas o muchas, o el valor estético.

³ Para una mejor aproximación al tema: Denis McQuail, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, p.p. 17-29, 33-35; y Melvin De Fleur; Sandra Ball-Rokeach, *Teoría de la comunicación de masas*, p.p. 73-100. Los segundos autores enuncian, por lo menos cinco grandes enfoques: 1.- la comunicación como proceso semántico, 2.- la comunicación como un proceso neurobiológico, 3.- la comunicación como un proceso cultural y 4.- la comunicación como un proceso cultural y 5.- la comunicación como un proceso social.

Al igual que con las teorías cinematográficas, ninguna de ellas es excluyente. Cada una permite señalar rasgos y aspectos distintivos de un proceso. p.161.

Las formas simbólicas son para Thompson "... las acciones, los objetos y las expresiones significativas de diversos tipos en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales y por medio de los cuales se producen transmiten y reciben tales formas".⁴ Esto explica que las películas son formas simbólicas puesto que, son construcciones significativas massmediadas⁵ que además están estructuradas convencionalmente. El filme, en este sentido, es una unidad que tiene relación con las convenciones y contextos en los que se inscribe.

Hablar de cine en estos términos es colocarse en el universo de la significación y, por ende, la interpretación, en consecuencia, nos ubica en el campo de la hermenéutica, en este caso concreto la hermenéutica profunda de Thompson. En este mismo orden de ideas, no debemos olvidar que el conocimiento del mundo está massmediado, es imposible que el ser humano conozca cada rincón del planeta, cada cultura, usos, reflexiones, costumbres e incluso representaciones, el cine es en este sentido, una ventana a este mundo lleno de diversidad.

Las consideraciones teóricas y metodológicas con las que trabajé en la tesis parten del hecho de que un filme es una creación cultural y no un mero reflejo de la organización social, de la economía o de la problemática psicológica del hombre; el conocimiento del contexto en el que se realiza el filme permite pasar de una mera descripción a una comprensión del significado de la cinta mediante la interpretación de la misma. Así, al conocer –o intentar aproximarse, al mundo de significaciones que revelan el modelo y ámbito cultural, permite, sin duda alguna, una comprensión mas profunda de la película que se estudia, siempre y cuando no sea desprendida de su propia realidad histórica.

El método que uso en la tesis es una combinación de: a) la observación directa, a través de la película, de los rasgos más sobresalientes del filme. b) la lectura de las teorías de la comunicación, del fenómeno cinematográfico y, con especial énfasis, del arte de la interpretación: la hermenéutica (John Thompson); c) las lecturas de estudiosos e investigadores y antropólogos en el campo del indigenismo, los indígenas, lo indígena en México y en Latinoamérica; y de las condiciones y el contexto en el que se filmaron.

La aplicación heterodoxa de los conceptos y técnicas de John Thompson, Gil Olivo, Umberto Eco, Teun A. Van Dijk, Mauricio Ferraris Christian Metz, Jacques Aumont y Michel Marie, F. Casetti y Federico di Chio, Marcel Martín y Alain Bergala, Paul Ricoeur, entre otros, me fueron de gran utilidad pues funcionaron como una guía

⁴ Thompson, John; *Ideología y Cultura Moderna*, p. 203.

⁵ Este término en inglés es acuñado con el propósito de calificar los contenidos que se transmiten a través de los medios de comunicación masiva.

general que evitó muchas veces perderme en los vericuetos de mis propias especulaciones y alcanzar una mayor flexibilidad y soltura en el trabajo.

La tesis está dividida en tres capítulos y conclusiones generales, el primer capítulo tiene como objetivo contextualizar aspectos metodológicos del trabajo, el segundo y el tercero, describen las circunstancias metodológicas propias de cada caso particular, el contexto y el análisis, propiamente dicho de cada cinta; finalmente, las conclusiones generales permiten una confrontación entre los estereotipos estudiados y otros ejemplos del estereotipo indígena en la filmografía mexicana.

El capítulo I. está dedicado a cine y método e intenta una aproximación al universo de la interpretación cinematográfica; tratando de determinar líneas de investigación en el campo del cine como medio de comunicación y como transmisor de formas simbólicas. En este sentido abordamos el cine como medio integrado al proceso de la comunicación humana y por lo tanto productor y transmisor de formas simbólicas, a partir de la generación de estereotipos, específicamente: estereotipos de los indígenas.

El cine constituye un objeto que se transmite en la esfera pública y alrededor del cual se interactúa, es decir, que promueve el intercambio. En virtud de que una señal se conduce desde una fuente, mediante un transmisor, en la extensión de un canal, hasta llegar hasta un destinatario humano, el cine puede definirse, sin equívocos, en términos comunicativos⁶ y delimitando la expresión cinematográfica y la función poética.

Capítulo II. Tabaré plantea las condiciones generales del contexto en el que se filmó asimismo, las características propias de su caso, la cinta aun no ha sido rescatada pero, para el análisis, se cuenta con el facsímil del argumento original de la película y con una serie de stills, de la misma.

El estereotipo que se aborda, es el de la presencia “negada” de los indígenas, esa presencia somática que justifica las razones por las que se cometió genocidio contra los indígenas de la raza charrúa en el Uruguay y que es mediatizada por la presencia mestiza del personaje Tabaré. Las circunstancias propias de México y el contexto de su rodaje permiten concatenar una relación entre semejanzas y diferencias de la ‘realidad indígena’ entre nuestro país y el Uruguay.

Capítulo III. María Candelaria: Si en *Tabaré* analizamos el período del cine mudo, era de suma importancia retomar otro caso de estudio representativo de otra

⁶ Umberto Eco; *Tratado de Semiótica General*, 1988: p. 30.

etapa igualmente significativa en la industria del cine mexicano, y que mejor que la llamada época de “Oro del cine mexicano”. Los estereotipos de Lorenzo Rafael y María Candelaria son de suma importancia para nuestro estudio. Dice Rafael Aviña que en las décadas de los cuarenta y de los cincuenta, “nada más alejado de la realidad fue el prototipo de la belleza y de los personajes indígenas convertidos en mitos de la pureza y la ingenuidad, (...) en aras de una plástica nacionalista que llamó la atención en los festivales internacionales de cine”⁷. Nuevamente contextualizamos el periodo de realización y las características particulares de la cinta.

El análisis, en ambos casos, retoma las figuras arquetípicas, como figuras explicativas, como medios interpretativos⁸ capaces de ser referidas a todo un conjunto de películas que abordan estereotipos semejantes del indígena, constituyendo la representación de la identidad del indígena, revelando su sentido profundo y su importancia.⁹

T.B.C.

⁷ Rafael Aviña, “El México de ficción en el cine nacional”, en *CD ROM Cien años de cine mexicano*.

⁸ Para una mejor aproximación al tema, ver a Amador Bech, Julio con “Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. No. 176.

⁹ Karl Jung, *The Symbolic Life*, Collected works, No 18, Bollingen Series, citado por Mattonb. El análisis jungiano de los sueños, p. 42. para el, la mayor parte de la psique del hombre es inconsciente, y lo inconsciente tiene dos contenidos: el que es parte de la experiencia del sujeto, que se olvido o reprimió, y el que nunca fue consciente, o sea, el legado de la propia humanidad. Llamo al primero inconsciente personal y al segundo inconsciente colectivo o *arquetípico* Jung considera que el arquetipo...”....es una *tendencia* heredada de las mente humana que le lleva a formar representaciones de temas mitológicos; representaciones que varían en gran medida sin perder su estructura básica.”

CAPÍTULO I CINE Y MÉTODO

Explicar el contexto histórico de cualquier texto parte de la necesidad de interpretar las condiciones socio-históricas y políticas en las que se génera. Cada texto “en este caso cada filme”¹ es un todo coherente que tiene elementos identificables, las formas simbólicas no se dan en el vacío, están contextualizadas en un tiempo y espacio determinados y su producción y recepción también se ajustan a éstos.²

*Ningún arte ha sido grande sin teoría
Béla Balász*

1.1 Marco teórico.

En este capítulo se intenta explicar el entramado teórico que sustenta el análisis de las películas. Es, al mismo tiempo, el espacio de reflexión teórica acerca de la pertinencia epistemológica con la que se puede entender, analizar e interpretar el fenómeno cinematográfico y cada universo de significado particular de las películas como productos de comunicación.

1.1.2 La interpretación cinematográfica.

Tabaré (Luis Lezama, 1917) y *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943) son tomadas en sus múltiples acepciones, -como texto, objeto signifiante, *summa* de códigos, lenguaje y medio de comunicación-, no pueden ser abordadas desde la soberanía de un método.

¹ Las comillas son nuestras.

² Los distintos aspectos de una cultura-tecnología, organización económica, política y social, educación, salubridad, ciencia, idioma, religión, estética, etc.- están integrados en un sistema o configuración que funciona como una unidad. El enfoque aislado de cada uno de estos aspectos no pasa de ser un árbitro metodológico que nos permite analizar, en sus menores detalles, las partes inseparables de un todo. Aguirre Beltrán, “Un postulado de política indigenista” en *Obra Polémica*. pp. 21-28.

En distintos momentos se tomó en consideración la inexistencia, en materia cinematográfica, del método único y exclusivo que pueda desentrañar las estructuras y las dinámicas utilizadas por un filme, y en el desarrollo del presente trabajo queda constancia de ello.

Parafraseando a Lotman, la impresión de similitud con la vida –sin lo cual es imposible el cine como arte- no es algo elemental que se perciba por sensaciones inmediatas. Es una parte consubstancial de un modo artístico completo que esta relacionado, de forma indirecta, por múltiples lazos con la experiencia artística y cultural de la comunidad.

De tal suerte que resulta por demás entendible el porque las películas son una alegoría de la sociedad mexicana, de los medios de comunicación y el sistema político mexicano en dos momentos y contextos históricos diferentes que pueden servir de parámetro para entender las condiciones e implicaciones de la producción del momento histórico al que pertenecen.

En el análisis de cada una de las películas se intenta aglutinar la noción de la sintaxis fílmica con la semántica de cada filme, para ello es necesario contextualizar no solo la producción de la cinta, sino también del indigenismo, los indígenas y lo indígena en la industria del cine mexicano.

Es imprescindible entender a cada película con la perspectiva del cine como verdad artística, como un montaje de la vida real y de la vida en el filme en el que la interpretación y la realidad se confunden. La realidad se hace interpretación.

John Thompson parte de la premisa de que nuestro objeto de análisis (la comunicación de masas) implica construcciones simbólicas las cuales requieren de interpretación “las formas simbólicas son expresiones, textos, acciones y objetivaciones humanas que pueden comprenderse en tanto que son construcciones simbólicas que requieren interpretación.”³

Si las construcciones materiales e individuales del hombre, entre ellas el cine, poseen significaciones, la tarea de la hermenéutica es interpretarlas mediante un proceso de desentrañamiento. Es de esta manera que se pueden comprender, por ejemplo, los estereotipos de lo nacional, el indigenismo fílmico en este caso concreto, pues son formas simbólicas que se dan en contextos específicos y poseen rasgos

³ John Thompson; *Ideología y Cultura Moderna*. p. 302.

estructurales internos.⁴ En este sentido, la propuesta de Thompson consiste en utilizar a la hermenéutica como marco interpretativo de los fenómenos relacionados con la comunicación de masas.

1.1.3 El cine como transmisor de formas simbólicas.

Partiendo de la concepción estructural de la cultura desarrollada por Thompson, podemos enfatizar tanto el carácter simbólico de los fenómenos culturales como el hecho de que tales fenómenos se inserten siempre en contextos sociales estructurados. Es así que al definir el <<análisis cultural>> como el estudio de las formas simbólicas es decir, *-las acciones, los objetos y las expresiones significativas de diversos tipos- en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, se transmiten y reciben tales formas simbólicas*, los fenómenos culturales se van a considerar como *formas simbólicas en contextos estructurados*, y el análisis cultural se puede considerar como el estudio de la constitución significativa y la contextualización social de las formas simbólicas.⁵

Como formas simbólicas, los fenómenos culturales son significativos tanto para los actores como para los analistas en tanto que el significado transmitido por las formas simbólicas se construye en general a partir de rasgos estructurales y elementos sistémicos, tal significado no es *agotado* nunca por estos rasgos y elementos. Las formas simbólicas no sólo son concatenaciones de elementos y de las interrelaciones de éstos: típicamente también son representaciones de *algo*, representan o retratan algo, dicen algo *acerca* de algo.⁶

Si de acuerdo con lo anterior, las significaciones de los fenómenos culturales están relacionadas de manera directa con el carácter simbólico pero más aún con el contexto en el que se insertan porque “las formas simbólicas se insertan siempre en contextos y procesos socio históricos específicos, en los cuales y por medio de los cuales se producen y reciben”⁷ el cine mexicano, en sus orígenes, y la industria del

⁴ Es importante destacar a nuestro campo de estudio como un campo preinterpretado, puesto que las películas que vamos a interpretar son a su vez una interpretación del mundo y del indígena en particular. “El mundo sociohistórico no es solo un *campo objeto* que esta allí para ser observado: también es un *campo sujeto* constituido, en parte de sujetos que, en el curso rutinario de sus vidas diarias participan constantemente en la comprensión de si mismos y de los demás, y en la interpretación de las acciones, expresiones y sucesos que ocurren en torno a ellos”

⁵ Thompson, John; *Ideología y Cultura Moderna*. p. 202-203.

⁶ *Ibidem*. p. 213.

⁷ *Ibidem*. p. 216.

cine mexicano en su momento (esta diferenciación la explicare más adelante, en el siguiente capítulo), fueron un medio transmisor de formas simbólicas, dado que además de ser un medio a través de íconos, sonidos y movimiento hace una representación de la realidad, es también un medio de reconstrucción de esta realidad, por lo que las películas cumplen con las siguientes características planteadas por John Thompson para las formas simbólicas: convencional, estructural, referencial y contextual.

a) Intencional: Dado que un sujeto, que puede ser el guionista, directo o productor, tuvo el propósito de contar una historia en imágenes para provocar una lectura del discurso en el espectador, la película es entonces, una estructura intencional. “ la forma simbólica es producida, construida o empleada por un sujeto capaz de actuar de manera intencional”.⁸

Las películas son producidas y exhibidas en las salas cinematográficas con una o varias intenciones, éstas pueden ser: la transmisión de ideología (en este sentido cabe señalar las suposiciones subyacentes al trabajo de Althusser, Poulantzas y otros como la teoría general de la reproducción social organizada y resguardada ideológicamente por el Estado. La reproducción de las relaciones sociales existentes requiere también de la reproducción de valores y creencias compartidos de manera colectiva. Éstos, a su vez, constituyen los elementos de una ideología dominante que, al ser difundida en toda la sociedad, asegura la adhesión de los individuos al orden social. Por tanto, la producción y difusión de la ideología dominante es una de las tareas del Estado que actúa en aras de los intereses a largo plazo de la clase o las clases dominantes.⁹) la construcción del imaginario colectivo, el reconocimiento social o simplemente la recaudación de utilidades. Esa intención puede que no tenga relación alguna con la interpretación que den de ella los receptores o incluso con la aprobación del discurso.

b) Contextual: Los filmes están insertados en un marco sociohistórico específico, “las formas simbólicas se insertan siempre en contextos y procesos sociohistóricos específicos, en los cuales y por medio de los cuales se producen y reciben tales formas... las formas simbólicas pueden portar de distintas maneras, las huellas de las condiciones sociales de su producción”¹⁰

c) Convencional: la convencionalidad en el cine es manifiesta dado que existen ciertas reglas sobre el cómo debe realizarse un filme, desde el punto de vista técnico y el proceso de rodaje. El lenguaje cinematográfico tiene su explicación en este sentido. “La producción de formas simbólicas, su construcción o empleo, así como su interpretación

⁸ *Ibídem.* p. 207

⁹ *Ibídem.* p. 129

¹⁰ *Ibídem.* p. 216-217

por parte de los sujetos que las reciben, son procesos que implican la aplicación de reglas, códigos o convenciones sociales”¹¹

d) Referencial: La película *per sé* tiene una carga simbólica muy importante, remite al espectador a sus referentes inmediatos, a lo que conoce, signos que el receptor relaciona con experiencias significativas las formas simbólicas pueden en determinado contexto, representar u ocupar el lugar de algún objeto, individuo o situación, así como el sentido más específico donde una expresión lingüística puede referirse a un objeto en particular. “Las formas simbólicas son construcciones que típicamente representan algo, se refieren a algo, dicen algo acerca de algo”¹²

1.1.4 Los géneros cinematográficos

Todo género es una forma organizativa, un dispositivo que crea fronteras entre distintos contenidos en los que hay analogías y reiteraciones. En el caso del cine, los géneros pueden definirse como categorías temáticas más o menos estables y codificadas. Constituyen por ello una taxonomía que se fija en las cualidades comunes de las películas, resaltando ciertos detalles particulares de su estructura argumental y de su escenografía.

Pese a su aparente eficacia a la hora de definir determinados contenidos cinematográficos, persisten las dudas en torno al modo en que operan los géneros y su definición es una materia discutible.

La clasificación por géneros es uno de los principales factores que dificultan una descripción satisfactoria de los mismos. De forma superficial, se entiende por género un modo estereotipado de narrar, de cualidades fijas y personajes reconocibles. Género es, según ese criterio, una convención inteligible que ordena en razón de sus contenidos el amplio territorio del cine.

Sin embargo, esa definición encierra importantes contradicciones. Si el propósito de un argumento es crear miedo entre los espectadores, cabe hablar de cine de terror. En otro sentido, si la escenografía se ambienta en el Lejano Oeste americano, quedará establecido un Western. En ambos casos, el género es aplicado como definición

¹¹ *Ibídem.* p. 208.

¹² *Ibídem.* p. 213.

reduccionista de ambientes o intenciones, con la pretensión de establecer una catalogación útil pero coyuntural, escasamente satisfactoria. En situaciones como éstas, el género actúa como una clave comercial, un sello que orienta al espectador sobre lo que le va a ser ofrecido en la pantalla.

Pero esa forma de describir el cine con géneros resulta cada vez más compleja, pues rara vez un guión responde a una exclusiva aspiración temática. Por ello, contradecir el ámbito de los géneros es reconocer la complejidad del relato cinematográfico.

Por ende, esa aspiración teórica de rehusar al uso simplista de los géneros se enfrenta con una necesidad básica de la industria, que dedica fuertes sumas a crear líneas de producción eficaces, fundamentadas por un lado en la presencia de estrellas atractivas en los repartos y, por otro, en las fórmulas narrativas de eficacia comercial, esto es, en su particular interpretación de los géneros.

En gran medida, el género cinematográfico es una derivación de los géneros establecidos por la teoría literaria. Así, la narrativa, la lírica, el drama o el ensayo constituyen grupos en cuyo seno cabe integrar obras de ciertas características afines. Sin embargo, esta consideración de género literario es abierta, dúctil, más orientativa que normativa, y lo mismo debiera aplicarse con relación al cine.

Estas son las causas o factores que determinan una definición funcional y satisfactoria de género cinematográfico, como sería la de simple modelo temático, susceptible de modificación y mixtura de elementos. Un género es sólo una aspiración argumental, un criterio dramático nunca excluyente. Explica ciertas cualidades y relaciona obras que se asemejan, pero sin crear vínculos ficticios, sólo útiles para la necesaria mercadotecnia que fundamenta el negocio del cine.

Toda aplicación de géneros que mantenga las mismas premisas que guiaban a la industria en los años treinta, cuando los estudios necesitaban reforzar ante el público las cualidades peculiares de sus productos, queda en la actualidad obsoleta.

Las fórmulas son intercambiables y la combinación de elementos de diversa procedencia es mucho más satisfactoria para un público menos ingenuo que el de hace medio siglo. Lógicamente, ello no significa la muerte de los géneros, sino su replanteamiento teórico y conceptual, de forma que sirvan para orientar al espectador y al estudioso, como un instrumento de clasificación imperfecto pero provechoso.

1.2 La hermenéutica y la comunicación

La hermenéutica tiene su origen en la palabra *hermeneutike techné*; el arte de la interpretación que en Grecia designaba a la actividad de llevar los mensajes de los dioses a los hombres¹³, y es desde este primer acercamiento que queda establecida la concomitancia entre interpretación y comunicación; es decir, entre comunicación y hermenéutica.

Hermeneia significa interpretación que permite la comprensión y apegándonos a la tesis Nietzsche-Heidegger, según la cual no existen hechos, sino tan sólo interpretaciones: el mundo está constituido por nuestras necesidades vitales; y éstas a su vez aparecen cargadas de historia y de lenguaje, de manera que lo que parece un objeto es el resultado de interpretaciones de las cuales sólo en mínima parte somos conscientes.

Rafael Reséndiz, sin definir categóricamente la comunicación, establece un primer supuesto a fin de ubicar las líneas de nuestra reflexión circunscribiendo el estudio de la comunicación a partir del principio por establecer que dichos fenómenos (comunicativos) son el producto de una transformación a través de un proceso específico, natural –si se trata de un proceso biológico, físico o químico- o cultural –si

¹³ “...En Grecia, el arte de la interpretación designaba la actividad de llevar los mensajes de los dioses a los hombres..., asentado por Platón, la hermenéutica aparece relacionada con la interpretación de los oráculos y, al menos en parte, con la poesía, ya que también los poetas son mensajeros de los dioses... En su origen, la hermenéutica no ocupa, pues, una posición eminente..., habrá que esperar la decadencia del mundo clásico para que la hermenéutica obtenga una diferente consideración.”

“...Tras las conquistas de Alejandro, la expansión de la cultura y de la lengua griega a poblaciones de diferentes etnias, como los semitas o los latinos, confiere a la interpretación un papel mucho más significativo que el que había tenido en el universo cerrado de la *polis*..., la lengua de Hesíodo y de los poemas homéricos, que cumplían un papel eminente en la *paideia* clásica, parecía cada vez más oscura a los griegos de la Koiné (lengua griega común, formada en el s. IV a. C.) y por ende se plantea la exigencia de enmendar y de glosar textos corrompidos o lejanos en el tiempo, para restaurar su legibilidad: y es de la respuesta a esta necesidad como surge la *filología helenística*..., a través del encuentro con una religión del libro como el hebraísmo, surge una hermenéutica religiosa... una ulterior aportación del helenismo, esta vez en referencia al encuentro con el Estado romano, será la hermenéutica *jurídica*, nacida de la necesidad de proporcionar una recta interpretación de los códigos y que encontrará una tematización explícita en el código de Justiniano... con la *Antigüedad tardía*, se canoniza los tres ámbitos tradicionales de la exégesis, uno sagrado y dos profanos... reivindica la necesidad de salvar el pasado del olvido, pero, al mismo tiempo, de hacer valer en esta recuperación las exigencias y los derechos de los nuevos tiempos” a partir del siglo II d.c. la hermenéutica teológica se originó como una forma de interpretar los textos bíblicos con la finalidad de penetrar más allá de lo literal a fin de desentrañar lo más profundo de su significado.” Maurizio Ferraris, *La hermenéutica*, p. 7-10

se alude a un proceso económico, político e ideológico-; es decir, la comunicación aparece como un proceso que pone en funcionamiento un sistema.

Dicha reflexión se prolonga a la elección entre la comunicación como “proceso natural” o como “proceso cultural” y de esta última podemos deducir que la comunicación es un proceso social, mismo que pone en funcionamiento un sistema, también social. Sea éste dentro de un marco económico, político e ideológico. Aunque la comunicación se extiende a todos los seres capaces de recordar y de comunicarse unos con otros.

En este sentido, resulta importante señalar que para Aristóteles¹⁴ las danzas de las abejas que anuncian a sus compañeras la presencia de polen a cierta distancia de la colmena serían “hermenéutica” y dice explícitamente que los pájaros utilizan el canto para comunicarse entre ellos. De este modo, en lugar de contraponer la naturaleza a la historia, o de incluir la primera en la segunda, una hermenéutica de este tipo sería capaz de una universalidad que no se limitaría a la esfera de lo humano. Esto significa que la hermenéutica concernía a todo discurso significativo.

La necesidad de volver aceptable, para una civilización más evolucionada, el comportamiento bárbaro e irascible de los dioses homéricos hará surgir, en los sofistas y luego en las escuelas de Pérgamo y en los estoicos la costumbre de interpretar alegóricamente los textos y reconocer en el sentido literal la representación de otro significado, (la transmisión es de información, de significado) más en armonía con las creencias morales y los conocimientos científicos de la nueva época.

En los comentarios rabínicos de la Biblia, como libro sagrado, el *peshat* (sentido evidente) se centraba en los significados explícitos, mientras que el *midrash* producía interpretaciones simbólicas y descubría los significados implícitos. La hermenéutica teológica¹⁵ fue una forma de interpretar los textos bíblicos con la finalidad de penetrar más allá de lo literal a fin de desentrañar lo más profundo de su significado. La distancia temporal adquiere ahora un valor diferente porque reivindica la necesidad de salvar el pasado del olvido pero, al mismo tiempo, de hacer valer las exigencias y los derechos de los nuevos tiempos.

La escuela alejandrina de la hermenéutica basa la interpretación en la analogía, misma que sirve para hacer una comparación del lenguaje, las representaciones, la concordancia interna y el valor estético de los poemas y escritos. De esta manera se

¹⁴ Mauricio Ferraris; *La hermenéutica*. p.21.

¹⁵ Para EL *Humanismo italiano*, la antigüedad es una época concluida y susceptible de objetivarse y es en esta perspectiva que se inserta la profunda transformación de la Reforma protestante, uno de los testimonios de una hermenéutica secularizante, al igual que el Concilio de Trento.

eliminaban los elementos contradictorios que pudieran indicar que no eran obra del autor.

Durante el Renacimiento se produjeron lecturas simbólicas detalladas y se asignaron significados a la mitología y a los íconos e historias. Parafraseando a Paul Ricoeur, ninguna interpretación puede construirse sin echar mano de los modos de comprensión existentes en una época determinada: mitos, metáforas, alegorías o analogías.

La doctrina de Spinoza se integró a la tradición filológica de la hermenéutica del siglo XIX al insistir en que la construcción del significado, por parte del intérprete se veía limitada por el lenguaje del texto,¹⁶ la coherencia de sus partes y el contexto histórico.¹⁷

La relevancia que adquirió el *significado reprimido* es la aportación de Freud a la tradición interpretativa. La crítica de la conciencia como pretensión del sujeto de ser transparente para sí mismo es la lucha que el psicoanálisis propone entre las fuerzas más primarias del hombre y sus presiones racionales.¹⁸

Schleiermacher parte de un concepto antropológico y saca a la hermenéutica de los dominios de la ley, la lingüística y la religión, convirtiéndola en un área fundamental de las ciencias humanas, consigna que todo tipo de comunicación interpersonal requiere de la hermenéutica, que *todo comprender sea un interpretar*.

Dilthey, por su parte y reforzando a Schleiermacher, señala que la interpretación no debe limitarse al mero entendimiento de los textos sino a la comprensión de todo el fenómeno en que se generan y desenvuelven, puesto que la hermenéutica es una metodología en construcción constante, por ende, una obra de arte personal.

¹⁶ De acuerdo con Friedrich Ast, es importante tomar en cuenta tres cosas de un texto: la letra que es el significado referencial, el sentido como significado explícito y el espíritu o significado implícito.

¹⁷ Retomando a Maurizio Ferraris en *La hermenéutica*, "...el otro rostro, objetivo, del racionalismo es la reafirmación del primado del método histórico-gramatical, esta actitud, ilustrada por el séptimo capítulo del *Tratado teológico-político* (1670), de Spinoza...". p.12

¹⁸ Sobre el método de Freud –la interpretación de elementos disociados o incidentes que integraba paulatinamente hasta lograr una conclusión- podemos citar el comentario de Erich Fromm al respecto: "...Freud jamás simplifica; por el contrario, complicaba y complicaba más las cosas, a tal punto que, en medio de la interpretación de Freud, uno casi siente que se halla en un laberinto. El método de pensamiento de Freud le hace descubrir a uno que un fenómeno significa aquello que parece dar a entender, pero también puede expresar su negación." Erich Fromm, *Grandeza y limitaciones del pensamiento de Freud* p. 34.

Para Dilthey “...La interpretación es obra de arte personal, y su aplicación más perfecta depende de la genialidad del intérprete.” Define a la interpretación como comprensión fundamental en la conciencia histórica que permite entender mejor a un autor,. “... Esta interpretación, por su dificultad e importancia, ha sido objeto de un enorme trabajo por parte del género humano.”¹⁹

La interpretación es la comprensión fundamentada en la conciencia histórica que permite comprender mejor a un autor, una obra o una época o, en este caso, un subgénero cinematográfico.²⁰

Y en este entender o interpretar mejor a un autor, una obra o una época, la intención es entender un producto de la acción humana, un producto que es “un complejo conjunto de conocimientos, creencias, arte, reglas de conducta, costumbres y otras capacidades o hábitos adquiridos por el hombre en su calidad de miembro de una sociedad”²¹ un subgénero cinematográfico en el que se estereotipa la imagen del indígena y que será interpretado a través del método hermenéutico.

La hermenéutica pues, es una disciplina que está vinculada a la comunicación y a la significación por medio de la interpretación y, en última instancia, de forma que las incluya a las dos, a la acción humana. El intérprete que se relaciona con el pasado reconoce en las huellas del espíritu viviente la expresión de una edad histórica transcurrida; pero no pone en juego su propia historicidad, es decir, el hecho de él, al comprender los sucesos, ya forma parte del devenir histórico y, por ende, no puede esperar el logro de una absoluta objetividad de juicio.

Heidegger, por su parte, relaciona la existencia con la hermenéutica, hermenéutica es nuestra existencia entera.²² El círculo hermenéutico así constituido no aparece como un límite sino como un recurso, en cuanto reconoce la condicionalidad histórica y existencial de cada uno de nuestros conocimientos, que, es siempre y de cualquier manera, una interpretación que nunca llegará a una objetividad final. El hombre es el intérprete privilegiado del ser y es así que, la comprensión no es un simple proceso cognoscitivo sino un modo de existir.

¹⁹ Wilhelm Dilthey, *El mundo histórico*, p. 338.

²⁰ Para Dilthey, la hermenéutica es una comprensión dirigida hacia las objetivaciones de la vida, hacia lo social, y por ende, clasifica: las ciencias de la naturaleza y las ciencias del espíritu.. las primeras se dedican a *explicar* los hechos y para ello emplean leyes, las segundas, a *comprender* la objetivación del espíritu y utilizan a la hermenéutica a fin de lograr esa comprensión que implica la interpretación de situaciones empíricas en busca de un elemento psíquico y mental que les otorga sentido.

²¹ El concepto de cultura fue retomado de Juan Comas en *Origen de las culturas precolombinas*, p. 9.

²² En tanto que nosotros mismos somos parte de aquella tradición histórica y lingüística que convertimos en tema de las ciencias del espíritu, no sólo todo conocimiento es histórico-hermenéutico, sino que es la premisa de que hermenéutica es nuestra existencia entera. *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1974.

Gadamer confiere un papel central a la historicidad y al conocimiento del pasado. Sin descalificar las fábulas de los antiguos se inclina a considerar que un método científico seguro es capaz de sustraer al intérprete de la pre-comprensión en los pre-juicios que constituyen una memoria cultural, misma que abarca teorías, mitos y tradiciones en general. De esta manera, el intérprete no parte de cero pues tiene atrás de sí toda la historia.

1.2.1 La hermenéutica profunda de Thompson.

Si las construcciones materiales e intelectuales del hombre poseen significaciones, el trabajo de la hermenéutica consiste en interpretarlas mediante un proceso de desentrañamiento. Para John Thompson, nuestro objeto de análisis, la comunicación de masas,²³ implica construcciones simbólicas que requieren interpretación²⁴. Y de acuerdo con Thompson, éstas deben explicarse por medio de un adecuado marco hermenéutico.

Siendo nuestro campo de estudio dos películas de corte indígena que son, a su vez, una interpretación del mundo y de los indígenas mexicanos en particular, las películas son productos cuyas formas simbólicas se dan en contextos específicos y que poseen rasgos estructurales internos.

Tomamos como punto de partida la afirmación de Wilhelm Dilthey respecto a que la hermenéutica no es algo acabado sino una metodología en construcción constante, que no es mecánica ni sometida a reglas inmutables porque es una obra de arte personal.²⁵ Un filme es una creación cultural y no un mero reflejo de la organización social, de la economía o de la problemática psicológica del hombre; el

²³ Las cintas cinematográficas.

²⁴ Debemos aclarar qué son las formas simbólicas: son expresiones, textos, obras de teatro, películas acciones y objetivaciones humanas que pueden comprenderse en tanto que son construcciones significativas. De acuerdo con Ernst Cassirer, todo lo humano es simbólico, el hombre es un animal simbólico. Los universos simbólicos o esferas de significación son el arte, el mito, la religión, el lenguaje, la ciencia, la historia.

²⁵ De acuerdo con este autor, la interpretación no debe circunscribirse a la comprensión de los textos, entendiendo a un texto como cualquier práctica discursiva incluyendo a los filmes, sino a la comprensión de todo el fenómeno en el que se generan y desenvuelven. Los detalles de un texto solo pueden entenderse desde el conjunto y éste sólo desde aquéllos. Wilhelm Dilthey comentó que los datos textuales, junto con los históricos son sólo elementos previos antes del acercamiento a una realidad más amplia que se quiere comprender.

conocimiento del contexto en el que se realiza el filme²⁶ permite pasar de una mera descripción a una comprensión del significado de la cinta.

Así, el conocer –o intentar aproximarse- al mundo de significaciones que revelan el modelo y ámbito cultural, permite, sin duda, una comprensión más profunda de la película que se estudia siempre y cuando no se desprenda de su realidad histórica.

En este sentido, resulta evidente que los filmes son un campo preinterpretado, una interpretación del mundo y del indígena en particular.²⁷ Es por ello que considero pertinente recordar que fue Heidegger quién planteó a la hermenéutica, interpretación, no como un método exclusivo de analistas sino como una condición natural en el ser humano y como tal, susceptible a cambios.

Puesto que las construcciones materiales e intelectuales del hombre poseen significaciones que la hermenéutica asume como tarea interpretativa, mediante el proceso de desentrañamiento, se puede entender que el estereotipo del indígena reflejado en los textos fílmicos se hayan dado en contextos específicos como formas simbólicas que poseen rasgos estructurales internos. Por ende, escoger dos textos fílmicos con estereotipos indígenas, tiene la intención de desentrañar esos rasgos estructurales internos que son representativos de cada estereotipo en diferentes épocas en el cine nacional.²⁸

Ahora bien, Thompson divide el enfoque hermenéutico en tres fases: el análisis sociohistórico, el formal o discursivo y la interpretación; advierte sin embargo, que. "estas fases deben considerarse no tanto como etapas distintivas de un método secuencial, sino más bien como dimensiones analíticamente distintas de un complejo proceso interpretativo."²⁹ Es claro que el orden y la forma en la que se lleven a cabo estas tres fases, dependerá de los objetivos particulares de cada investigación.

²⁶ La interpretación hecha por las personas que tuvieron a su cargo la producción, difusión y exhibición de los filmes es lo que se denomina interpretación de las *doxas*.

²⁷ "...El mundo sociohistórico no es sólo un campo objeto que esté allí para ser observado, también es un *campo sujeto* constituido, en parte de sujetos que, en el curso rutinario de sus vidas diarias participan constantemente en la comprensión de sí mismos y de los demás, y en la interpretación de las acciones, expresiones y sucesos que ocurren en torno a ellos." John Thompson, *Ideología y cultura moderna*, p. 302.

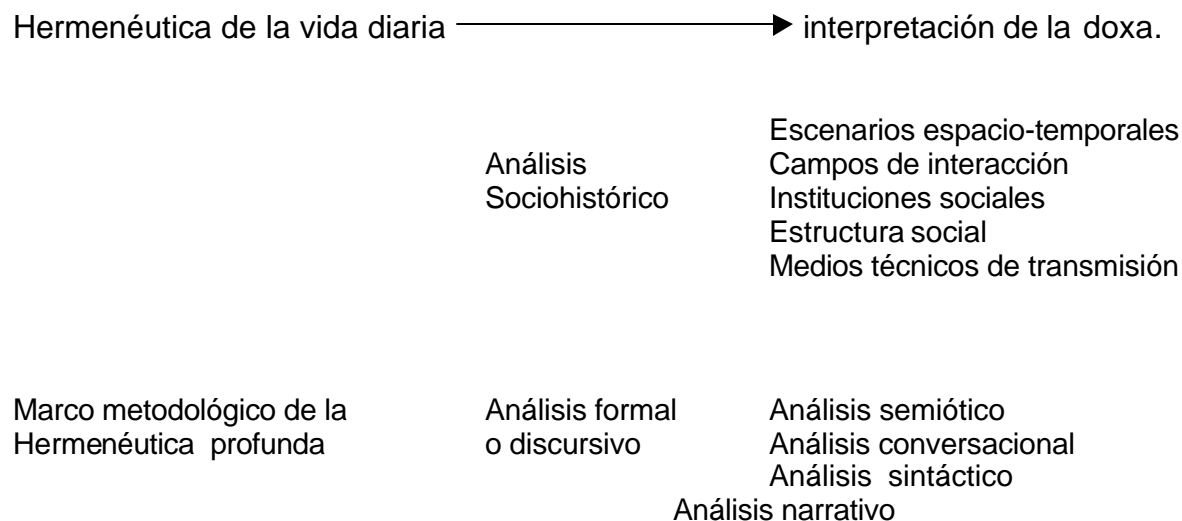
²⁸ "El mundo sociohistórico no es sólo un campo objeto que esté allí para ser interpretado, también es un campo sujeto constituido, en parte de sujetos que, en el curso rutinario de sus vidas diarias participan constantemente en la comprensión de sí mismos y de los demás, y en la interpretación de las acciones, expresiones y sucesos que ocurren en torno a ellos". John Thompson, *Ideología y cultura moderna*. p. 302

²⁹ *Ibid.*, p 308.

Finalmente, mi premisa es utilizar a la hermenéutica como marco interpretativo de un fenómeno relacionado con la comunicación de masas³⁰, y la aplicación heterodoxa de los conceptos y técnicas de John Thompson, parte de la necesidad de estudiar las condiciones históricas, políticas, económicas y artísticas en las que se genera el filme, así como de los rasgos que circunscriben la recepción de sus contenidos; sin dejar de lado la imposibilidad de que un texto cinematográfico pueda ser abordado desde la soberanía de un método único y exclusivo que pueda desentrañar las estructuras y las dinámicas utilizadas por un filme. Dadas las múltiples acepciones, -como texto, objeto signifiicante, *summa* de códigos, lenguaje y medio de comunicación-.

El análisis de un filme no puede ser exhaustivo y sería una empresa imposible pretender agotar la complejidad del discurso fílmico, por lo que nos hemos limitado al estudio connotativo y estilístico de dos estereotipos del indígena, el primero creado en la época muda, y el segundo en los años de gloria de la industria del cine mexicano.

La siguiente figura es parte de la propuesta metodológica de la hermenéutica profunda de Thompson y es, asimismo, parte del marco metodológico del presente trabajo:



³⁰El cine no es sólo producto del proceso de la comunicación humana, sino medio inserto dentro de un sistema de medios de comunicación culturales y de una institución de los medios de comunicación colectiva. Para una mejor aproximación al tema: Denis McQuail, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. pp. 17-29, 33-35; y Melvin de Fleur; Sandra Ball-Rokeach, *Teoría de la comunicación de masas* pp. 73-100. Los segundos autores enuncian, por lo menos, cinco grandes enfoques: 1. La comunicación como proceso semántico, 2. La comunicación como un proceso neurobiológico, 3. La comunicación como un proceso psicológico, 4. La comunicación como un proceso cultural, 5. La comunicación como un proceso social. Al igual que las teorías cinematográficas, ninguna de ellas es excluyente. Cada una permite señalar rasgos y aspectos distintivos de un proceso. p 161.

Interpretación /Reinterpretación

1.2.2. Análisis sociohistórico

Las formas simbólicas están contextualizadas en un tiempo y espacio determinados. Su producción y recepción también se ajustan a estos requerimientos. La finalidad del análisis sociohistórico es recrear las condiciones de la producción, circulación y recepción de las formas simbólicas. Para este último punto (el de la recepción), Thompson propone un acercamiento etnográfico, o sea un estudio de las comprensiones cotidianas que los públicos hacen de los contenidos mediáticos.

Algunas investigaciones, incluidas las de David Morley (*Televisión, audiencias y estudios culturales*) o las del mismo Thompson, sugieren que dar cuenta solamente de lo que encontramos en los textos, es decir, en el mensaje, es desechar la mirada hacia lo empírico y, más aún, conformar una visión parcial del fenómeno comunicativo.

A pesar de lo atractiva que resulta esta propuesta, en el presente trabajo, vamos a trabajar directamente el texto (los filmes), por ende, no realizaremos estudios de audiencia. Sin embargo, esto no quiere decir que lo empírico esté peleado con nuestro tema. Lo empírico se refiere a todo aquello que es observable, a los referentes concretos en los que desemboca un fenómeno.

Decidir una línea de investigación nos lleva a dejar de lado otras, que aunque no son las prioritarias, en determinado momento podrían servir para nuestros fines. En este caso concreto, los estudios de audiencia no se llevan a cabo por las siguientes razones: 1) no están contemplados en los objetivos del trabajo; 2) se necesitarían recursos para financiarlos; 3) Nuestros dos casos de estudio no han sido abordados desde la perspectiva de los estereotipos indígenas creados por lo que se dirá algo nuevo.

Trabajaremos con la reconstrucción de las condiciones sociales e históricas en las que se dieron los procesos comunicativos en torno a la exhibición de los casos de

estudio: quiénes producían, en qué momento de la vida política y económica de la nación, cuáles eran los objetivos, quiénes constituían los públicos y cuál era la situación de la cine mexicano, en el primer caso, y de la industria fílmica mexicana en la llamada “época de oro del cine nacional”.

1.2.3. Análisis formal o discursivo³¹

Aparte de estar en un contexto específico, las formas simbólicas también poseen una organización interna mediante la cual expresan algo acerca de las cosas. Para saber qué es ese algo debemos, además de contextualizar las formas simbólicas, realizar un análisis de su estructura para desentrañar el mensaje.

Entre los ejemplos que Thompson utiliza se encuentra el análisis narrativo, su principal característica es rescatar la importancia de la narración como discurso que cuenta una serie de sucesos. La historia se conforma por un conjunto de personajes y hechos que conforman una trama. Cuando estudiamos estas estructuras podemos identificar los roles, personajes y patrones que son comunes a un conjunto de textos.

Nosotros daremos forma a este tipo de análisis con la propuesta de los autores italianos Francesco Casetti y Federico di Chio contenida en su libro *Cómo analizar un film*. Ésta propuesta es una guía para el análisis del film entendido como “objeto de lenguaje, como lugar de representación, como momento de narración y como unidad comunicativa: en una palabra, del filme como texto”³².

Lo que a nosotros nos interesa del fenómeno en concreto, es vincular la aproximación histórica de los indígenas y el indigenismo con el estereotipo creado por dos filmes específicamente: *Tabaré* (1918), y *María Candelaria* (1943). De esta manera el acercamiento con el asunto central del presente trabajo, el análisis hermenéutico de ambas cintas, se podrá sustentar al reconocer el México formado por una gran diversidad de pueblos, comunidades y sectores sociales: indígenas, mestizos, inmigrantes españoles, criollos, negros, mulatos, judíos, sudamericanos, etc.

Casetti y di Chio sugieren qué es en lo que se tiene que fijar un analista para revisar un film, es una técnica de descomposición y recomposición de las cintas para

³¹ Thompson utiliza el término *discurso* para referirse de manera general a *ejemplos de comunicación que ocurren realmente*; es decir, conversaciones, el editorial de un periódico o un programa de televisión.

³² Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, p. 11.

tomar en cuenta los signos y códigos existentes en ellas, el universo representado (dentro de un espacio y tiempo -diégesis-), la narración (con los personajes, las acciones y las transformaciones) y las estrategias comunicativas tanto del emisor como del receptor, es decir, las manifestaciones de cada uno en el texto.

Retomando el ejemplo de los autores, se trata de desarmar el *juguete* para saber cómo está hecho por dentro y cómo funciona. Dentro de esta lógica el análisis se plantea como un recorrido. Se parte de un objeto visible, concreto y dotado de significación, para volver a llegar a él. Lo anterior implica un movimiento circular pues al término del recorrido se vuelve a la primer parada. Sin embargo, en el trayecto del análisis se va adquiriendo un conocimiento del objeto en cuestión.

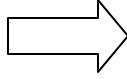
Si el signo se forma mediante el binomio significado-significante, estaremos en posición de decir que buscaremos en las formas internas del cine (en el significante) el estereotipo del mexicano urbano popular (el significado). En términos concretos, lo que haremos será, en un primer momento, un registro de imágenes, textos escritos, ruidos, música y voces para determinar los indicadores³³ de los tres ejes fundamentales del estereotipo del mexicano.

³³ Es decir, los referentes observables en el film de cada uno de esos estereotipos.

Tabaré (1918, Luis Lezama)

SIGNIFICANTE

SIGNIFICADO



- Imagen sin movimiento (still)
- Textos escritos

1) Estereotipo del indígena salvaje.

María Candelaria (1943, Emilio Fernández)

- Imagen
- Textos escritos
- Ruidos
- Música
- Voces

2) Estereotipo del indígena trágico-noble.

Planteando una analogía, el film es como una gran construcción cuyos ladrillos son los significantes del cine que, constituyen las paredes. Estamos hablando ahora de un conjunto de signos visuales y auditivos presentados como tomas, escenas y secuencias. Para lograr esto, el cine debe atender a lo que presentamos en el siguiente cuadro:

FOTOGRAFICIDAD

- Organización de la perspectiva (logra la naturaleza y la estabilidad de las estructuras visuales)
- Márgenes del cuadro (el formato cinematográfico)

- Modos de filmación (escala, campos y planos, grados de angulación y grados de inclinación)
- Formas de iluminación (como medio de expresión y auxiliar narrativo)
- Blanco y negro/color (como medio de expresión y auxiliar narrativo)

MOVILIDAD

- Tipos de movimiento de lo profílmico (lo que se mueve por sí mismo)
- Tipos de movimiento efectivo de la cámara (del tipo del travelling)
- Tipos de movimiento aparente de la cámara (del tipo del zoom)

CÓDIGOS SINTÁCTICOS

- La puesta en serie (el montaje)

Finalmente, este “edificio” que es el film representa un universo en un tiempo y espacio determinados. Tal universo acaba de tomar vida por medio de la narración, constituida por personajes, acciones y transformaciones. En el plano fenomenológico propuesto por Casetti y di Chio, estos componentes pueden ser así:

PERSONAJES

Planos/redondos (simples y unidimensionales o variados y complejos)
Estáticos/dinámicos (estables o en constante evolución)

ACCIONES

Voluntarias/involuntarias (según se expresen con una clara intencionalidad o como simples gestos automáticos)
Individuales/colectivas (de protagonista único o de grupo social)
Transitivas/intransitivas (según la acción se contagie o sea estéril a la hora de producir nexos)

TRANSFORMACIONES

De carácter/de actitud (relativas a los modos de “ser” o de “hacer” de los personajes)
Individuales/colectivas (según afecten a un personaje o a un conjunto de ellos)
Lineales/quebradas (uniformes y continuas o contrastadas e interrumpidas)
Efectivas/aparentes (según incidan realmente en la historia o queden inconclusas)
Lógicas/cronológicas (de concatenación causal o de concatenación temporal)

TIEMPO	ESPACIO
-Tiempo como colocación (época, año, período) mueve)	In/off (campo o fueracampo) Estático/dinámico (lo inmutable y lo que se
-Tiempo como devenir desconectado) (orden, duración, frecuencia)	Orgánico/inorgánico (relacionado o

Si bien es cierto que no podemos retomar por completo la propuesta de Casetti y di Chio, no es nuestro principal interés, consideramos importante retomar elementos generales de su obra con el fin de dejar la referencia de qué es todo lo constitutivo de una película.

Los autores hacen una observación: en un análisis fílmico cualquiera, es probable no encontrar el recorrido del film trazado en todas sus etapas. En la práctica, ciertos pasos se efectúan sólo tácitamente, lo cual no quiere decir que se carezca de validez o que no se haya seguido una disciplina precisa. El recuento final (la síntesis que se presenta en un trabajo escrito) pone esos pasos entre paréntesis en aras de una economía interna.

“Un análisis que siguiera de modo explícito y completo absolutamente todos los pasos que hemos señalado, resultaría difícil de exponer”³⁴. Esto resultaría demasiado minucioso en la práctica concreta, así que la propuesta, más que otra cosa, es una guía ideal.

1.2. 4. La interpretación

Thompson advierte que “por más rigurosos y sistemáticos que sean los métodos del análisis formal o discursivo, no pueden abolir la necesidad de una construcción creativa del significado, es decir, de una explicación interpretativa de lo que se

³⁴ Franceso Casetti y Federico di Chio, *Op. Cit.*, p. 53.

representa o se dice”³⁵. Parafraseando a Nietzsche, lo que existe no son los hechos, sino las interpretaciones.

Es así que, la interpretación requiere de otro movimiento del pensamiento que, vía síntesis, nos lleva a la construcción creativa de un significado posible. Por medio de ella estaremos en aras de precisar qué es lo que dicen las formas simbólicas con respecto a algo. Esto es lo que se debe captar al echar mano de la interpretación. De este modo, se nos estará permitido *comprender*. Los mismos autores italianos aceptan estas proposiciones:

“El reconocimiento y la comprensión no son lo mismo. El reconocimiento está relacionado con la capacidad de identificar todo cuanto aparece en la pantalla: se trata, por lo tanto, de una acción puntual, desarrollada sobre elementos simples, y presta para captar esencialmente la identidad (qué es esta figura, este ruido, esta luz, etc.). La comprensión, por el contrario, está relacionada con la capacidad de insertar todo cuanto aparece en la pantalla en un conjunto más amplio: los elementos concretos identificados en interés del texto, el mundo representado con las razones de su representación, lo que se llega a comprender en el marco del propio conocimiento, etc.”³⁶.

Vemos cómo no basta recorrer el film para pasar revista detalladamente a cada uno de los elementos que conforman su estructura interna. Es necesario realizar una interpretación que capte el sentido del texto yendo más allá de su apariencia –de lo evidente- y concentrándose en una reconstrucción personal –y creativa- del significado.

Tal síntesis creativa aprovecha los recursos de la tradición, o sea que la experiencia interpretativa, como la experiencia humana, poseen una historicidad. Nuestra formación y opiniones previas como intérpretes deben convalidarse al momento de tratar con las cosas mismas (el objeto de estudio).

Por último, valdría la pena decir que nuestra interpretación no pretende ser la única posible, el fenómeno cinematográfico, dado su nivel de complejidad explicado en párrafos anteriores, es inagotable, pero sí puede ser considerada como válida si recordamos que detrás de la interpretación existe una gama de exigencias metodológicas que le dan sustento a nuestras afirmaciones. La construcción creativa del significado que nosotros hagamos se lleva a cabo sólo acompañada de un análisis sociohistórico, digamos contextualizante, y de un proceso de desmenuzar las estructuras internas del film.

³⁵ John Thompson, *Op. Cit.*, p. 318.

³⁶ Francesco Casetti y Federico di Chio, *Op. Cit.*, pp. 21-22.

Es importante señalar que contemplar la imagen construida del estereotipo indígena, es contemplar cómo lo concibe la propia cinematografía nacional. Gubern explica en un capítulo de su libro *El simio informatizado* la manera de reconocer al que está enfrente como uno mismo. Ahí se argumenta el proceso por el cual la confrontación del homínido primitivo con su imagen reflejada en el agua significó un reconocimiento de sí mismo.

La realidad que exponen los medios está lejos de ser el cristal fidedigno que representaba el lago remoto del que habla Gubern. De hecho, si al agua de ese lago se le golpeará un poco la imagen se distorsionaría; del mismo modo la imagen a través de los medios –en este caso del cine- se puede manipular y diseñar de acuerdo con: 1) los elementos propios del lenguaje del medio y 2) los requerimientos de los poseedores. Por eso hablamos de un estereotipo en particular.³⁷

1.3 El complejo universo del cine.

El cine, como todos los medios de expresión, está insertado en un contexto determinado. Es, como escribió Antonio Costa “lo que en una sociedad, en un periodo histórico, en una determinada coyuntura política, cultural o en un cierto grupo social, se decide que sea”.³⁸

Es también en palabras de Alejandra Jablonska y Juan Felipe Leal³⁹ un fenómeno complejo, que se articula de distintas maneras con los diversos ámbitos de lo social y que, por tanto, puede ser estudiado desde diferentes perspectivas. El cine como industria tiene que ser analizado en sus determinaciones económicas, el cine como técnica debe verse como parte del desarrollo técnico-científico en una sociedad definida y, finalmente, el cine como sistema de representaciones, puede ser estudiado como un fenómeno sociológico, psicológico y estético. En este último caso la reflexión gira en torno a los significados, a “la interpretación de su contenido”,⁴⁰ a las formas en que el cine, como un medio de expresión particular, logra comunicarlos, a las maneras como reelabora y expresa el imaginario colectivo.”

³⁷ Román Gubern, *El simio informatizado*, p.18.

³⁸ Antonio Costa; *Saber ver el cine*: 1989, 320 p.

³⁹ Aleksandra Jablonska; Juan Felipe Leal; *La revolución mexicana en el cine nacional. Filmografía, 1911-1917*: 1997, 98p.

⁴⁰ Las comillas son nuestras.

El cine mexicano esta determinado por las coyunturas políticas: es un aparato ideológico del Estado, entendiendo que la ideología y el Estado son mecanismos que aseguran la cohesión y la reproducción de un orden social basado en la explotación de clases, cuyo perfil se distingue y circunscribe a los momentos históricos durante los que se realiza. Es decir, que la imagen cinematográfica es utilizada de acuerdo con el sentido demagógico y retórico con el que el Estado, así como también la ideología, dominantes, pretenden presentar la realidad nacional, y en este caso específico la realidad de los indígenas. Althusser distingue, a este respecto, entre <<el aparato represivo del Estado>>, que comprende al gobierno el servicio civil, la policía, las cortes de justicia, las prisiones, las fuerzas armadas, etcétera, y los <<aparatos ideológicos del Estado>>, que incluyen las escuelas, las iglesias, la familia, el sistema legal, el sistema político, los sindicatos, las actividades deportivas, culturales y las artes, el sistema de comunicación de masas. Dentro de este último podemos contemplar al cine. Claro está que sin caer en el extremo reduccionista de no contemplar las actividades y objetivos específicos de las instituciones de comunicación masiva y la conducta de las dependencias y organizaciones del Estado⁴¹

El interés por realizar un análisis exhaustivo de las dos películas indigenistas⁴² en el cine mexicano, surge del reconocimiento de la extraordinaria riqueza que tienen las películas como documentos sociales ya que los filmes revelan como fue visto e interpretado en dos momentos diferentes y espacios socioculturales esta realidad histórica. Paralelamente, las cintas cinematográficas dan cuenta de cómo estas interpretaciones han ido variando con el tiempo conforme se han transformado los intereses que organizaron y articularon lo que puede llamarse la versión oficial acerca

⁴¹ Thompson, p.136-139

⁴² Si tomamos en cuenta que la conquista demuestra el hecho de que al tratar de hacer olvidar a los indígenas lo esencial de su concepción del universo, al hacer olvidar las características que conforman su propia unidad dentro del mundo "...la conquista espiritual llevara como marca definitiva el peso de la contrareforma... Esos misioneros que predicaban con el ejemplo... y en quienes los indígenas encontraron apoyo, fueron sin quererlo el instrumento definitivo de la dominación... Al desarticular el equilibrio de una vida coherente, estructurada, contribuyeron mas profunda y radicalmente que los conquistadores a destruir el mundo que quisieron defender." (Héctor Díaz-Polanco, El descalabro de la población indígena" en, *Etnia y nación en América Latina*, 1995) Así el origen del indigenismo se ubica claramente después de la conquista, como resultado de los fenómenos que ella misma desencadenó. En este sentido vale la pena recordar que una de las consecuencias más importantes de la conquista y fundamentales para entender el indigenismo: La terrible y alarmante mortandad de indígenas durante la colonia, situación que inquieto y provoco reacciones entre las clases dominantes, clérigos, peninsulares y criollos. Así el indigenismo tiene sus raíces en la actitud favorable que los misioneros adoptaron durante la conquista hacia los indígenas; postura por demás visible en las Leyes de Indias y, sobre todo, en Hispanoamérica, pero cuya verdadera razón de ser no reside en los "derechos humanos", precisamente, sino es una respuesta de orden económico social. Parafraseando a Héctor Díaz-Polanco, se requiere el rebasamiento definitivo del enfoque y la actitud indigenista que exhibe como rasgo esencial, desde Fray Bartolomé hasta nuestros días, una preocupación emanada de los intereses de sucesivas clases dominantes que lo explotan.

Una explicación simplista me hace resumir en este párrafo al **indigenismo** como el **discurso** que la política oficial en turno aplica con relación a los indígenas y no para los indígenas, dependiendo de las características específicas del momento del Estado y su política oficial, auxiliada en muchos casos, por el discurso indigenista de los intelectuales orgánicos. Esto conlleva a una separación entre los **indígenas** y el **indigenismo**.

de los indígenas o, más claramente ese indigenismo cinematográfico que derivó en una estereotipación de los personajes indígenas bajo una óptica indigenista.

Como expresiones ideológicas particulares, las películas permiten conocer las representaciones propias de una formación social. Son, como escribió Pierre Sorlín, “documentos privilegiados para estudiar las configuraciones ideológicas de los medios sociales en los que se insertan”⁴³

La gama de conceptos que se desprende de los medios, forma parte de una ideología concebida como en los textos clásicos de Marx: como una conciencia falsa. Sin embargo, los debates en torno a esta idea han desembocado en aceptar definir a la ideología como un sistema de representaciones acerca de lo social, compartido por un grupo, y que no es necesariamente falso o verdadero en su totalidad. La ideología da cohesión a los grupos y está en función de determinados intereses. Se despliega a través de objetos concretos; es decir, puede materializarse en vestimentas, espectáculos o formas de convivencia. Según el sociólogo Peter Berger, el hombre da significados subjetivos a todas sus acciones, mismos que se objetivan en las creaciones culturales para, nuevamente, ser reabsorbidos por la conciencia

El cine pues, refleja la psicología de nuestra nación de manera más fiel que otros medios de expresión; quizá porque en algunos casos, y a pesar de la intencionalidad del realizador, la película no copia la realidad sino “revela el secreto, muestra el anverso de una sociedad”⁴⁴. Lo que dicha sociedad esta dispuesta a confesar de sí misma, así como también lo que pretende ocultar, aun a pesar de la propia intencionalidad.

1.4 ¿Porqué los estereotipos cinematográficos?

La teoría crítica de la comunicación es la que más ha hablado acerca de los fenómenos de estandarización y formación de estereotipos en la comunicación masiva. En los diferentes estudios que se han llevado a cabo respecto a las industrias culturales ha quedado de manifiesto que la penetración cultural de las grandes potencias hacia los países subdesarrollados así como la difusión de la llamada cultura burguesa por parte de los medios de comunicación, o mass media, forma parte de una ideología concebida como en los textos clásicos de Marx: como una conciencia falsa.

⁴³ Pierre Sorlín: *Sociología del cine*. 1985, 264 p.

⁴⁴ Marc Ferro, citado por Aleksandra Jablonska y Juan Felipe Leal.

No obstante, los debates alrededor de esta idea han concluido en definir a la ideología como un sistema de representaciones acerca de lo social, compartido por un grupo, y que no es totalmente falso o verdadero. Partiendo de esta premisa podemos decir que la ideología da cohesión a los grupos y está en función de determinados intereses.⁴⁵ Por lo tanto, puede manifestarse mediante el cine,⁴⁶ porque es este medio de comunicación uno de los que permiten representaciones acerca de cómo o quiénes somos, cómo es el mundo, qué es lo justo, lo injusto, lo malo, lo bueno. Nos remite a la naturaleza y a lo social, a la práctica económica, a la práctica política, a la cultural y, generalmente, al mundo en el que se desenvuelven los individuos.

Resulta así que, comprender la ideología es esencial para comprender cualquier formación social. Gramsci define a la ideología como "...concepción del mundo que se manifiesta implícitamente en el arte, en el derecho, en la actividad económica y en todas las manifestaciones de la vida intelectual y colectiva."⁴⁷

En este sentido podemos entender que si para la teoría crítica de la comunicación, la cultura de masas implica una disminución del nivel artístico de los contenidos "comunica un saber que en el mejor de los casos no es más que un pseudo saber o una vulgarización superficial de ideas profundas. En virtud de sus bases comerciales y tecnológicas los medios de comunicación no pueden ser serios y sólo pueden ofrecer clisés a las masas siempre sedientas de distracción"⁴⁸; seguimos hablando, evidentemente, de una manifestación de la vida "intelectual" y colectiva.

En este mismo orden de ideas, el fenómeno característico de la cultura de masas es el *kitsch*. "...La primera aparición de la palabra data de la segunda mitad del siglo XIX, cuando los turistas americanos que deseaban adquirir un cuadro barato, en Mónaco, pedían un bosquejo (sketch). De ahí vendría el término alemán para designar la vulgar pacotilla artística, destinada a compradores deseosos de fáciles experiencias

⁴⁵ Es así que podemos concluir que, la ideología se despliega a través de objetos concretos, es decir, puede materializarse en vestimentas, espectáculos o formas de convivencia. Según el sociólogo Peter Berger, el hombre da significados subjetivos a todas sus acciones, mismos que se objetivan en todas sus acciones para, nuevamente ser reabsorbidos por la conciencia

⁴⁶ Parafraseando a Carlos González; el ser físico y mental de los seres humanos se proyecta hacia el mundo, se externaliza. Pero esta proyección debe objetivarse; debe ser reconocida como algo que se concreta fuera del individuo mismo. Cuando este mundo es reabsorbido por la conciencia mediante un proceso socializador, hablamos de la interiorización. -"Por socialización entendemos el proceso de índole psicológico durante el cual el individuo va incorporando normas, valores y pautas de comportamiento sociales, en nuestra sociedad moderna, los medios masivos de comunicación son un agente de socialización muy importante. La televisión, las películas y las historietas constituyen elementos básicos de la socialización..." Carlos González Alonso; *Principios básicos de la comunicación*, pp. 30-31.

⁴⁷ Gramsci, Antonio; *El materialismo Histórico y la Filosofía*, Juan Pablos Editor, México, 1975.

⁴⁸ Giner, Salvador, *Sociedad-masa*, p. 270.

estéticas.⁴⁹ En él los efectos de los productos culturales son prefabricados⁵⁰, los teóricos de la industria cultural defendían la idea de que la cultura de masas vende efectos ya confeccionados y prescribe con el producto las condiciones de utilización y con el mensaje las reacciones que éste debe provocar. No se apuesta a un difícil gozo estético por parte del público porque el fin de la industria cultural es vender, aún cuando el arte se desvirtúe. Lo que importa es la intención con la que el autor vende, no la intención con la que los individuos reciben.⁵¹

El fenómeno de la estereotipación ésta relacionada justamente con todo esto. Comprendida la estereotipación como una homogeneización de los productos que se oculta detrás de su aparente diversidad, la comunicación masiva, en términos de Bernard Rosenberg, crea contenidos comunes simplificados dentro de un programa o espectáculo. Este efecto se logra por la función que los estereotipos cumplen en la composición de los contenidos simplificados.

Para Francisco Gomezjara existen dos clases de estereotipo: el que sugiere un acartonamiento de la realidad (muestra “nada más la superficie de las cosas, lo inmediato de los acontecimientos, lo intrascendente de la vida, los detalles aislados de la sociedad envueltos en una especie de finísima tela de colores fosforescentes y llamativos moños que ocultan la realidad profunda)⁵², y el que sugiere la “estrella” (“las emociones desbordadas jamás tenidas, la rebelión deseada pero sumergida, los deseos reprimidos y las frustraciones cotidianas se canalizan y satisfacen a través de la estrella, quien como toda imagen irreal –estereotipada-, si puede, y debe hacerlo, realizar los sueños prohibidos del hombre de la calle”⁵³.

Además de otras características,⁵⁴ los estereotipos también son una forma de entender al mundo, imágenes de la realidad que en la mente de las personas se convierten en modelos para interpretar o actuar. El ser humano crea sus propias representaciones de las cosas y construye sistemas para ordenar la realidad, al respecto, Walter Lippmann decía que el mundo se nos presenta tan caóticamente en

⁴⁹ Ludwig Giesz, en *Phaenomenologie des kitsches* Ludwig Giesz, citado por Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*, p. 74.

⁵⁰ Los teóricos de la industria cultural defendían la idea de que la cultura de masas vende efectos ya confeccionados y prescribe con el producto las condiciones de utilización y con el mensaje las reacciones que éste debe provocar.

⁵¹ Tal estructura del mal gusto, en términos de Umberto Eco, es ideal para un público perezoso. Sus productos “están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez por su mirada”. Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, p.171.

⁵² Gomezjara, Francisco; *Sociología*, p. 353.

⁵³ *Ibid.*, p. 251.

⁵⁴ Los personajes pueden ser héroes de aventuras, de amor, de triunfos, de acción e inclusive cómicos. Están obligados a hacer lo que nosotros no podemos aún cuando lo deseemos. Cargan con nuestras aspiraciones y mediante ellos podemos proyectar los deseos para ser realizados “por otro”. *Ibid.*.

un principio que nos hace vivir en una selva de sombras. De acuerdo con este autor, elaboramos mapas del mundo en nuestras cabezas para poder navegarlo. En dichos mapas existen los estereotipos, cuya función es impedir el caos cognoscitivo por medio de la esquematización.

Es así, que las imágenes estereotipadas condicionan el rechazo o aceptación de opiniones y le ofrecen al individuo una tabla de valores que le permite realizar construcciones mentales más fácilmente manipulables, son una tendencia a tipificar los sucesos. Se capta sólo un aspecto de un personaje, grupo o fenómeno social, se exprime al máximo y se dejan de lado el resto de características para recordar aquel aspecto preseleccionado. De tal suerte que es esa “parte” de la realidad la que se presenta como la sustitución del todo y, generalmente, se encuentra formado por conceptos simplistas, superficiales y engañosos.

Parafraseando a Gomezjara: “... nos atrevemos a asegurar que el cine ha sido uno de los agentes de comunicación social más eficientes en la conformación de un mundo psicológicamente esquematizado, nutrido por la rapidez e impacto como transmite la gama de estereotipos locales e internacionales.”⁵⁵

Las películas muestran estereotipos de hechos sociales, personas, grupos o etnias. Tal es el caso de los indígenas en el cine nacional; se han presentado diversos estereotipos: el indígena manso y resignado frente a su destino injusto y trágico, sacrificado por los blancos, y como un irreductible e incambiable legado de la conquista, o el estereotipo que se maneja en *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934), que de alguna manera demuestra la influencia de la plástica de *¡Qué viva México!* (Einsestein, 1931), pero que termina siendo parte del lugar común, un paraíso empañado por el tabú y mancillado por el hombre blanco.

De acuerdo con varios autores, podemos decir que, en la cultura de masas la simulación se ha convertido en el sucedáneo permanente de la realidad de la vida cotidiana. Para decirlo en términos de Jean Baudrillard, vivimos en una realidad del simulacro, el consumo de las sociedades modernas inmerso en una dinámica de simulación. Discriminaciones y elecciones se producen pero en un mundo de objetos y sentidos ajenos a cualquier realidad de experiencia. A través de los medios de comunicación surge como característica de la cultura la llamada realidad del simulacro. Dentro de esta lógica se reproducen imágenes, códigos y signos que constituyen un espacio autónomo de hiper realidad. La cultura del “hombre de masa” dice Salvador Giner, está hecha de emociones y sueños efímeros, en el que los estereotipos tienen su propio lugar.

⁵⁵ Gomezjara Francisco, *Sociología del cine*, p. 131.

1.5 Un consentido a través del tiempo.

La imagen del indígena mexicano que ha sido creada por la industria del cine ha sido siempre desvirtuada. Si se recurre al estereotipo indígena⁵⁶ ofrecido por las películas realizadas hacia principios de siglo, como es el caso de *Tabaré*, se puede hablar de un cine histórico en el que el pasado prehispánico es parte fundamental de la historia nacional.

Se consideró que la épica nacional era tan grandiosa como la italiana o la francesa, y que México de algún modo ocupaba un lugar en la historia universal. Había que destacar su sitio en el extranjero a través de su historia y sus leyendas. La idea parece una adaptación de la noción decimonónica de los conservadores sobre el tema histórico en la pintura, que gozó del favor de varios argumentos: *Tlahuicote*, *El rey poeta*, *El imperio de Maximiliano*, *Sor Juana Inés de la Cruz*, *La monja santa*, entre otras. Es posible que quedarán en proyectos, sin que nadie los patrocinara, pues aún no se ha encontrado material que testifique lo contrario.⁵⁷

El naturalismo enriqueció y revitalizó al costumbrismo romántico, de profunda raigambre en México, y que desde 1880 hizo su aparición en la zarzuela mexicana. Fue un pretexto más de los autores para rescatar costumbres y tipos populares y exhibirlos en el escenario con vicios y virtudes en las obras tan populares a la llegada del cine, y que tanto enojo causaban a la prensa de entonces.

⁵⁶ No podemos hablar del estereotipo del indígena mexicano, de manera general, porque en cada película se muestra un estereotipo diferente, hablamos de la imagen “desvirtuada” del estereotipo indígena porque la realidad que exponen los medios de comunicación en los que el cine está inserto, está lejos de ser ese cristal fidedigno que representaba el lago remoto del que habla Gubern. De hecho, si al agua de ese lago se le golpeara un poco, la imagen se distorsionaría; esta misma explicación ejemplifica la imagen del indígena a través de los medios, del cine, se puede manipular y diseñar de acuerdo con dos aspectos: el primero lo constituyen los elementos propios del lenguaje del medio y el segundo los requerimientos de los poseedores.

⁵⁷ Entre ellos: *Tlahuicote*, *El rey poeta*, *El imperio de Maximiliano*, *Sor Juana Inés de la Cruz*, *La monja santa*, entre otros. Es posible que quedaran en proyecto, sin que nadie las patrocinara, pues aún no se ha encontrado material que testifique lo contrario. El tema histórico facilitó insensiblemente la transición sin conflicto del cine entendido como “verdad” al “film” d’art”. En la primera década del siglo XX, la prensa aceptó al cine histórico por la reconstrucción supuestamente “imparcial” de la “verdad histórica”, y, *El grito de Dolores* fue una película de “circunstancia” exhibida de 1907 a 1910 en varios cines cada 15 de septiembre. No es raro que, *1810* o *Los libertadores de México* se anunciara como “la primera película nacional de arte” y que fuera estrenada el 15 de septiembre de 1916. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*.

Dentro de esa misma fuente histórica se descubren más adelante las posibilidades poéticas de los indígenas arrasados por la crueldad de los conquistadores: la desesperación de la raza caída en un primer *Tabaré* (Luis Lezama, 1917), basado en la obra homónima del poeta uruguayo Juan Zorrilla de San Martín; asimismo explica que encontró su émulo poblano en el poeta Tomás Domínguez Yañez, cantor de las proezas y muerte de *Cuauhtémoc*, en una película de 1919 dirigida por Manuel de la Bandera y en la que se crea un marco poético dentro del cual los indígenas sufren las primeras arremetidas de los conquistadores.

El cine de Manuel de la Bandera, impulsor de las clases de mímica cinematográfica, era para “dar a conocer las bellezas y las costumbres del país”.⁵⁸ Entre las películas que Manuel de la Bandera dirigió destaca *Cuauhtémoc*, película de 1919 en la que se crea un marco poético dentro del cual los indígenas sufren las primeras arremetidas de los conquistadores, el poeta Tomás Domínguez Yañez, cantor de las proezas y muerte de *Cuauhtémoc* fue el emulo poblano de Luis Lezama en *Tabaré* (1917). Esta nueva actitud, según Aurelio de los Reyes:

“Se manifestaría en los nombres y logotipos de las compañías productoras de películas; México-Lux, Azteca-Film, S.A., cuya marca era un calendario azteca descubierto por una china poblana con el nombre de la compañía impreso sobre él; Cuauhtémoc Film, Aztlán Film, Quetzal Film, Águila Film, cuyo logotipo era un águila volando sobre el mar, que en el pico transporta una película de México a Nueva York y París, simbolizados por la estatua de la Libertad y la Torre Eiffel, respectivamente: Popocatepetl Film, en cuyo logotipo resalta el famoso volcán en medio de un cielo violento, a lo Eisenstein; Alcrotá-Carrasco Film: Compañía Anunciadora Mexicana, águila de frente, como el de la época porfiriana, solo que en lugar de serpiente devora una película con los volcanes al fondo, escena enmarcada por dinteles y jambas de estilo azteca que mira al valle de Anáhuac”⁵⁹

El nacionalismo cinematográfico se expresara sobre todo en los paisajes, en las costumbres, los tipos y las historias nacionales que servían de marco a los argumentos y que incluyeron películas que intentaban ser cintas históricas acerca de pasajes prehispánicos.

En la corriente del nacionalismo se designó como “nacionalismo cosmopolita” por decirle de alguna manera, de acuerdo con Aurelio de los Reyes, a la expresión del

⁵⁸ *El Universal*, abril 26 de 1917, p. 3 Aurelio de los Reyes en *Cine y sociedad en México 1896-1930*.

⁵⁹ *Ibíd.*

viejo conflicto de “ser como otros sin perder lo propio que en el porfirismo se expresara en los vales y en la corriente literaria del naturalismo. Por eso las películas de Mimí Derba trataban de conflictos sentimentales que se desarrollaban en mansiones, costumbres y moda italiana, enmarcadas por paisajes “netamente nacionales”. La universalidad le daba el tema y parte de la ambientación, y la mexicanidad proporcionaba los paisajes. De ese modo México podía departir con la cinematografía de los grandes países.

Dentro de estos mismos límites temáticos se encuentran: *La noche de los mayas* (1939) y *El signo de la muerte* (1939), cintas de acusado folklorismo dirigidas por Chano Urueta, que fueron intentos de aproximación al pasado histórico. La comedia ranchera de los años treinta, después de haber perdido su sentido político, se convirtió en la prolongación del género teatral mexicano.

Las observaciones de Jorge Ayala Blanco, se refieren más que a la situación o naturaleza de los indígenas, a la ideología de la clase media y de la retórica oficial en turno; que incurren en errores que van más allá de las deficiencias estrictamente artísticas. Porque a través de las cintas acerca de los indígenas se ha fomentado una idea del indio como ser *sui generis*, sin que exista un análisis objetivo de las causas de su marginalismo social; del que ya se ha hablado con anterioridad, de su atraso, de su “incultura”, de su arraigo a tradiciones atávicas y de la explotación que habitualmente sufren.⁶⁰

Ahora bien, si se recurre al estereotipo indígena ofrecido por las películas realizadas hacia las décadas de los cuarenta o cincuenta, se evocará la figura de Lorenzo Rafail, aquel indígena corpulento que apresuro la carrera cinematográfica de Pedro Armendáriz y que se analiza en este trabajo. Y es que los cineastas han visto al indígena como sujeto folclórico, hierático y pintoresco, ajeno al verdadero drama de las luchas sociales de nuestro país. Sin embargo, así fue como Emilio Fernández, entre otros directores, se refugió en un lirismo cuya visión cinematográfica sentenció al indígena como un ser agradecido y resignado, siempre perdedor frente al ímpetu maligno del hombre blanco.

La caricaturización que la imagen de Juan Diego, el “indito” que recibió la revelación de la virgen de Guadalupe (1976, Alfredo Salazar), parecen insistir en el sentido eufemístico con el que nuestra cinematografía ha tratado al indígena, resultado de un concepto ideologizado y pequeño-burgués.

Estas consideraciones llevan a Ayala Blanco a afirmar que la diversidad de puntos de vista para enfocar el asunto de los indígenas en el cine mexicano da una

⁶⁰ Jorge Ayala Blanco; *La aventura del cine mexicano*, p. 193.

idea del interés que el cine nacional ha mostrado por este tema, aunque también hay que señalar lo parco de su planteamiento; por lo que el resultado ha derivado en un cine cuyo perfil y delimitación político-ideológica es totalmente indigenista. Sus características son el resultado discursivo de la Revolución Mexicana, aunque, no podemos dejar de lado el nacionalismo de principios de siglo que también fue un discurso nacionalista indigenista. Durante la posrevolución, el indigenismo fue considerado como el tema patriótico por excelencia.

Como resultado discursivo de la Revolución Mexicana, el indigenismo cinematográfico mantuvo su línea, aunque cabe destacar algunas películas importantes por el interesante planteamiento que hacen, *Janitzio* (1934, Carlos Navarro), cuyo argumento se basa en una leyenda purépecha, y que de alguna manera demuestra la influencia de la plástica de *¡Que viva México!* (1931, Eisenstein), pero que termina siendo parte del lugar común, un paisaje empañado por el tabú y mancillado por el hombre blanco.

la india bonita (1938, Antonio Helú) y *Rosa de Xochimilco* (1938, Carlos Véjar) son películas demasiado convencionales y cuyo único mérito radica en ser parte de las fuentes de *María Candelaria* (1943, Emilio Fernández), película cuyo realizador, de acuerdo con la opinión de Jorge Ayala Blanco, efectúa la síntesis entre la plástica de Navarro y la hipótesis lírica de Véjar y Helú, generando el punto medio para superar a sus progenitores pero sin negar sus antecedentes; así, de *Janitzio* retoma la música que para ella compuso Francisco Domínguez, y que fue nuevamente utilizada en *María Candelaria*

A partir de *María Candelaria*, las producciones de Fernández se distinguen por estereotipar al indígena como el ser manso y resignado ante el destino injusto y trágico, sacrificado por los blancos, y como un irreductible e incambiable legado de la conquista. Como ejemplos se pueden citar a *La perla* (1945), *Río Escondido* (1947), *Maclovía* (1948).

Raíces (1954, Benito Alazraki), producida al margen de la industria por Manuel Barbachano Ponce y fotografiada por Ramón Muñoz, Hans Beimier y Walter Reuter; esta cinta intenta acercarse al indígena con el rigor propuesto en el *Diosero*, libro del antropólogo Francisco Rojas González, aunque arrastra los mismos recursos psicológicos, a pesar de su sincera emotividad, del indigenismo ya señalado con anterioridad.

Tizoc (1956, Ismael Rodríguez), es una historia de amor entre un cazador indígena de la sierra oaxaqueña y una visitante capitalina. Esta película pone de manifiesto que el estereotipo del indígena son constructos simbólicos que se moldean

de acuerdo con ciertas fórmulas preestablecidas o una reproducción de la realidad empírica asumidas como realidad acerca de lo indígena.

Macario (1960, Roberto Gavaldón), es una película que se ubica en la Colonia, pero cuyo argumento se desprende del cuento de hadas *El ahijado de la muerte* de los hermanos Grima, situación que, la imagen del indígena poetizado, inofensivo, testarudo y, al mismo tiempo dócil, no puede evadir.

Tarahumara (1964, Luis Alcoriza), es otra interesante película que merece una mención aparte por ser un filme que por primera vez aborda el tema de los indígenas con la aspiración de abarcar la totalidad de sus implicaciones estéticas y extracinematográficas (sociales y políticas) en un intento por unir el cine científico y el narrativo. Por estas razones, entre otras, *Tarahumara* es una de las películas mejor logradas en ese género.⁶¹

Marcelo y María (1964, Gilberto Martínez Solares), representa un nuevo intento de abordar el estereotipo del indígena ensalzando ciertos aspectos que no dejan de parecer absurdos en una trama mal dirigida. La historia trata sobre las adversidades que deben vencer dos indígenas que se han creado juntos y viven en la hacienda del amo español. Antes que aceptar casarse con el capataz de la hacienda y debido a una serie de malos entendidos, Marcelo y María se suicidan arrojándose a un precipicio.

Mictlán o la casa de los que ya no son (1969, Raúl Kammffer), muestra el violento enfrentamiento durante la conquista, que se aborda mediante la historia de Santiago, capitán del ejército, que al ser encontrado moribundo es llevado por varios hombres a la aldea, en donde la curandera le da a beber un brebaje que lo hace recordar toda su historia, incluyendo el romance con una indígena criada en la hacienda de Santiago. Esta historia maneja una combinación entre el estereotipo del indígena y un malogrado tinte de *La Cenicienta*.

El jardín de la tía Isabel (1971, Felipe Cazals), narra el naufragio de una carabela española en las costas del sureste mexicano, ambientada en el siglo XVI, sobreviven treinta personas. El conflicto se basa en la perspectiva de los conquistadores que se integran y asimilan, así como también la de aquellos que quieren retomar a su cultura original.

⁶¹ El hecho de no incluir la totalidad de películas que abordan el estereotipo indígena, no obedece a una razón determinada, se trata solamente de presentar lo que a mi juicio son las películas más representativas del género.

El juicio de Martín Cortés (1973, Alejandro Galindo), la película resulta un malogrado esfuerzo por establecer, a través de un juicio, las ofensas y rencores que la humillación de 400 años despiertan en un personaje.

El hecho de no incluir la totalidad de películas que abordan el estereotipo indígena, no obedece a una razón determinada, se trata solamente de presentar lo que a mi juicio son las películas más representativas del género. Visiones arquetípicas de una realidad ajena a todos, baste recordar el personaje de “la india María”, y que al proyectarse en la pantalla, permiten observar la gran variedad de matices con los que la mirada indigenista cree penetrar y utilizar el mundo indígena; el poco compromiso que se tiene con ellos es la causa de que los indígenas, los hombres, mujeres, niños y ancianos que permanecen vivos y que tratan de mantener su mundo, sean relegados a las falsas suposiciones indigenistas en el cine mexicano.

CAPÍTULO II

ANÁLISIS DE TABARÉ

“El mundo indígena prehispánico es un mundo de complejas interferencias donde las formas, las substancias, los colores, las fragancias, el tiempo, los lugares, la luz, la oscuridad, los fenómenos naturales y los sueños constituyen una maraña inextricable de relaciones y correspondencias que el hombre desenreda culturalmente para tejer su existencia en la tierra. Los contornos mismos de la individualidad resultan algo borrosos en un mundo no plenamente objetivado donde el hombre vive en eterna simbiosis con su entorno natural. El espacio y el tiempo, marco referencial de nuestras civilizaciones occidentales, constituyen en México prehispánico un todo sustancial, el cual moldea verdaderamente al hombre que lo atraviesa. En semejante contexto, cualquier cambio de estado representa una transformación que atañe al ser profundo. El desplazamiento en el espacio, o mejor dicho en el espacio-tiempo, una las múltiples modalidades de estos cambios, no representa por lo tanto un simple predicado circunstancial de un sujeto inmutable sino que es la parte constitutiva del ser-aquí o del ser-allá en sus fundamentos ontológicos.”

Patrick Johansson K.

2.1 Marco teórico

Las circunstancias particulares de un filme de la época del cine mudo mexicano, de cuya existencia solo quedan los vestigios hemerográficos y la publicación facsimilar, “el feliz hallazgo, en palabras del investigador Federico Dávalos Orozco, del folleto publicitario que permite contar ahora con el argumento de *Tabaré*”. Pero *Tabaré*, la película sigue perdida. Es por ello, que en el presente trabajo, plantea condiciones de análisis muy específicas, a diferencia del otro objeto de estudio; *María Candelaria*.

En este punto debemos señalar que, debido a la situación antes mencionada, el estudio de *Tabaré* será a partir del encuentro del cine, la narratividad y el análisis hermenéutico de algunos de los stills que, gracias al trabajo de investigación hemerográfica de Federico Dávalos Orozco, se han recuperado. Esta recuperación documental representa un hecho histórico, cultural y social, como expresa Christian Metz;¹ un hecho que a su vez condiciona la ulterior evolución del filme como realidad semiológica, un poco a la manera –indirecta y global, salvo para ciertos hechos de

¹ Christian Metz; *Ensayos sobre la significación en el cine*. p. 17-34.

léxico, pero eficaz en que los elementos de lingüística externa (conquista, colonización, cambios de lenguaje, de religión etc.) influyen en el funcionamiento interno de los “idiomas”.

De acuerdo con Santos Zunzunegui, desde el punto de vista narrativo, también hablamos en términos de historia, es decir, el significado o el contenido narrativo (incluso si ese contenido, en algún caso, es de débil intensidad dramática o de escaso valor argumental).

La historia se organiza en secuencia de acontecimientos, a diferencia de la diégesis (universo global que dota de una lógica a la historia a través de la serie de acciones, del marco geográfico, histórico, social y del ambiente de sentimientos y motivaciones en que esta se produce), el relato (la expresión a través de la cual se comunica un contenido) y la narración (punto de encuentro donde se articula la historia y el relato).

El complejo proceso de producción de cine, donde actores, editores y músicos, fotógrafos, guionistas y directores participan simultáneamente en el acto de enunciación, impide una respuesta irreflexiva a la pregunta sobre quien es el narrador, aunque es el realizador del filme “quien escoge un tipo de encadenamiento narrativo, un tipo de planificación, un tipo de montaje por oposición a otras posibilidades ofrecidas por el lenguaje cinematográfico², el narrador no puede ser el puesto que es el emisor, y en el caso de *Tabaré*, desprovista de tal entorno, el narrador es el argumento mismo.

La importancia del argumento se centra en esa mirada y perspectiva indigenista con la que plantea la narración de la historia, la forma en la que va dando forma a un contenido en el que también se acota la diversidad de los aspectos simbólicos que se derivan de personajes, o estereotipos, bien delineados con una carga cultural, histórica y que permanece vigente hasta nuestros días.³

En *Tabaré* la connotación⁴ desempeña un papel fundamental, cuenta una historia sencilla que de entrada parece una significación objetiva.⁵ Sin embargo, tiene

² Jacques Aumont; Alain Bergala; et.al., *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. p. 111.

³ La historia transcurre en el siglo XVI, en el momento en el que un grupo de españoles desembarca en quien capturado por los colonos en los primeros tiempos de la conquista del territorio uruguayo, conoce a la española Blanca, la salva de ser ultrajada por un indio y muere asesinado por el hermano de esta

⁴ Parafraseando a Christian Metz; op cit. p. 172-173; es el conjunto de valores secundarios que rodean a una palabra en el sistema de cada hablante. El nivel de relación entre los significantes y los significados en el cine, las significaciones connotadas también son motivadas. La naturaleza de la connotación cinematográfica siempre es simbólica: el significado motiva al significante pero no lo desborda. La noción de *desborde motivado* puede definir a casi todas las connotaciones fílmicas. En el mismo sentido se

como significado un determinado estilo literario, un determinado género, un determinado simbolismo, una determinada atmósfera poética; y como significante el conjunto de material semiológico denotado, tanto significante como significado.

Desde el punto de vista narrativo, ‘todo texto articula una historia (contenido o cadena de acontecimientos y seres implicados en el relato) y un relato (la expresión a través de la que se comunica el contenido).’⁶ Gérard Genette estableció una distinción rigurosa entre diégesis, relato y narración. La historia o diégesis⁷ se refiere a la lógica que dota de globalidad y coherencia al relato, es decir, lo narrado, frente al discurso que narra.

No obstante, en teoría cinematográfica se ha optado por deslindar diégesis de historia, siendo esta el encadenamiento de acciones y aquella el universo bajo el que se desarrolla. En palabras de Jacques Aumont: “La diégesis es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. Es preciso comprenderla como el último significado del relato [...] es todo lo que la historia provoca o evoca en el espectador.”⁸

puede decir que la cruz es el símbolo del cristianismo porque, por una parte, Cristo murió en una cruz (=motivación), pero, por la otra, en el cristianismo hay muchísimas más cosas que en una cruz (=desborde). Ahora bien, la *motivación parcial* de las connotaciones fílmicas no les impide dar lugar a codificaciones, más o menos intensas según los casos. Si en un filme sonoro, el protagonista acostumbra silbar, la sola presencia del silbido en la banda sonora designará al personaje acompañado de fuertes connotaciones.

⁵ La significación objetiva o denotación, que para cualquier hablante de una lengua posee una palabra: árbol, perro, gato. Es el nivel de la relación entre los significantes y los significados, la motivación se deriva de la analogía; la semejanza perceptiva entre significante y significado. Ello sucede tanto en la banda de imágenes (=una imagen de un perro se asemeja a un perro) como en la banda de sonido (un ruido de relámpago se asemeja a un verdadero ruido de relámpago). Existe una analogía visual y una analogía auditiva; en el cine, entre el objeto y su imagen quedan muchas diferencias perceptivas, pero desde un punto de vista semiológico no es necesario que exista identidad entre significante y significado para que se hable de una motivación: la simple analogía proporciona una motivación suficiente.

⁶ Filosófico, humanitario, ideológico, etc.

⁷ Genette no las diferencia.

⁸ Jacques Aumont; op. cit., p. 182.

Sinopsis de *Tabaré*.

La historia relata la vida y muerte de un mestizo, la forma en la que se relaciona con el mundo y las circunstancias que lo rodean. Es una trágica historia en la que el protagonista es un mestizo producto de la unión entre un cacique charrúa y una española abandonada al fragor de una batalla entre españoles y charrúas durante la conquista del territorio uruguayo. El mestizo Tabaré, producto de una violación, pierde a su madre siendo aún muy pequeño y a la muerte de su padre se convierte en el nuevo cacique. En combate contra los españoles, Tabaré es derrotado y obligado a vivir en el pueblo, que se convierte de esta manera en su prisión. Al conocer a la hermana de su captor, la española Blanca, Tabaré se siente atraído y la relaciona con los vagos recuerdos que tiene de su madre. Entre ambos personajes se establece cierto vínculo amistoso hasta que un día caminando por las calles del pueblo escucha, afuera de la iglesia, orar al padre Esteban, franciscano que aboga por los indígenas de la zona. Un grupo de soldados que rumoraban acerca de un espectro con el que confundían al mestizo, se ponen de acuerdo para capturarlo y aprovechan la ocasión, el padre sale en defensa de Tabaré pero el hermano de Blanca lo corre del pueblo. Un nuevo enfrentamiento entre los indígenas y los españoles ocasiona la muerte de otro cacique. Yamandú se erige como nuevo jefe de la tribu y encabeza un ataque al pueblo raptando a Blanca. Tabaré camina hasta encontrar la tumba de su madre, confundido se recuesta sobre ella hasta que es despertado por los gritos de auxilio de Blanca que trata de ser violada por Yamandú. Tabaré la salva en tanto que, su hermano comanda un grupo de rescate acompañado por el padre Estebán y algunos soldados. Al encontrarse en el camino, el hermano de Blanca lo asesina. Tabaré salva a Blanca de ser ultrajada y muere víctima de los conquistadores.

2.2 Análisis sociohistórico

El año de 1917 es clave en la historia de México, marca el apogeo del carrancismo, así como prepara su caída. Es la culminación de la Revolución Mexicana iniciada en 1910 y, al mismo tiempo, es el momento de la derrota de los movimientos campesinos de Emiliano Zapata (asesinado en 1919) y de Francisco Villa (que se rinde en 1920 y es asesinado en 1923).

Apegándose a las previsiones de la nueva Constitución promulgada el 5 de febrero de 1917, se convocaron inmediatamente a elecciones, mismas en las que, como se esperaba, don Venustiano Carranza reclamó y se le reconoció el triunfo, siendo investido como presidente constitucional el 1º de mayo de 1917.

La constitución fue la culminación de la obra política de Carranza, pero también marcó los límites de su poder. Los caudillos victoriosos inician la disputa por el poder que termina con la muerte de Venustiano Carranza en mayo de 1920 y el encumbramiento de los jefes sonorenses encabezado por Álvaro Obregón.

En este contexto, la política cultural de la revolución, en las áreas de educación pública y Bellas Artes estuvo marcada por el nacionalismo, el indigenismo y la conciencia del problema agrario y obrero. *Tabaré*, como ya se ha mencionado en párrafos anteriores, al igual que otras películas del momento, se nutre, parafraseando a Federico Dávalos Orozco,⁹ del espíritu nacionalista con asuntos de evocación prehispánica, temas indígenas y costumbristas o cuestiones histórico-patrióticas.

La producción argumental mexicana fue escasa hasta este momento. Este nacionalismo que emergió de la Revolución proporcionó cierta homogeneidad a la nueva producción cinematográfica, cuya característica general, de acuerdo con Aurelio de los Reyes, sería la de hacer propaganda a favor de México puesto que la exportación era otro de los estímulos para los realizadores. Es así que, las primeras películas ambiciosas hicieron propaganda a los caudillos, Díaz, Madero, Carranza, Zapata o al gobierno de Huerta; y la naciente producción argumental la haría al país, y el documental y los noticieros, al presidente en turno.

El punto de unión entre el nacionalismo de los orígenes del cine y el nacionalismo imperante en la evolución al cine de argumento¹⁰, es un nacionalismo eminentemente defensivo ante la amenaza del extranjero: en el primer caso por la intervención francesa y en el segundo por la de estados Unidos. El deterioro de la imagen de México, con la Revolución, en el extranjero y particularmente en Estados Unidos, es manifiesto en las películas de asuntos mexicanos o del Oeste en las que la producción norteamericana estereotipo al mexicano como el borracho, el ladrón, el asaltante, el bandido, el celoso.

Según los nacionalistas decimonónicos, los literatos y los pintores deberían inspirarse en la historia y en la realidad nacional inventando e interpretando a México y lo mexicano. El nacionalismo del siglo XIX liberal y conservador, descubrió, inventó e interpretó a México y los mexicanos, y el nacionalismo posrevolucionario lo redescubrió, reinventó y reinterpretó partiendo de los mismos principios; la diferencia entre un paisaje del Valle de México de José María Velasco y uno del doctor Atl, radica también en la utilización de los términos “nacional” y “nacionalismo”. En el siglo XIX con dificultad encontramos este último; lo usual era hablar de “literatura nacional”, “arte

⁹ Federico Dávalos Orozco; *Argumento de Tabaré*. p. 5, -19.

¹⁰ Etapas propuestas en *Medio siglo de cine mexicano* (1896-1947) por Aurelio de los Reyes. p.p.58-94

nacional”, “sentimiento patrio”, “patriota”, “patriotismo” “amor a la patria”; en este momento de la historia de México, la posrevolución, se utilizó comúnmente el de “nacionalismo” por haber sido incorporado al lenguaje oficial por los ideólogos del carrancismo.

La propaganda nacionalista se manifestó en las películas de esta época por medio de importantes corrientes: el “nacionalismo cosmopolita” que trataba de mostrar asuntos claramente inspirados en las películas italianas de las divas pero enmarcados en escenarios nacionales. Esta presente en la serie de películas de la Azteca Films, Rosas, Derba y Cía., hechas en 1917: *En defensa propia*, *La Tigresa*; *La soñadora* y el “costumbrismo”

Tabaré, dentro de este contexto sociohistórico, portaba a la “escena muda” el prestigioso poema épico del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín. Aunque no era mexicano, entusiasma a sus promotores por su tono y por el asunto. Al recordarla, el periodista Rafael Bermúdez Zatarain¹¹ apunta: “Que hermosos conjuntos y que hermosa realidad encerrada en unos diez rollos, en los que palpité el alma de los indios sudamericanos y de los nuestros también puesto que aun tratándose de un poema que no inspiró la raza azteca ni la tolteca, ni cualquier otra de nuestras aborígenes, reconcentraba en sí el alma de los nativos de América”.¹²

Tabaré fue filmada en noviembre de 1917 y se estrenó el 31 de enero del año siguiente en el Teatro Arbeu. Forma parte de un periodo muy interesante y prolífico de la producción cinematográfica mexicana que abarca de 1916 a 1921 pero, en palabras de Dávalos Orozco, “...que infortunadamente careció del vigor para consolidar un sistema de producción constante y con la calidad suficiente para afincarse en los gustos de los espectadores y obtener un sitio permanente en el tiempo de pantalla dominado por las dinámicas series de aventuras estadounidenses, las sensuales divas de los melodramas de origen italiano y los *filme d’art* franceses...” no obstante...” tan solo en el año de 1917 se filmaron una veintena de títulos, una cantidad que a la luz de las circunstancias actuales de nuestro cine resulta notable.”¹³

¹¹ Rafael Bermúdez Zatarain: (1934) “Historia de la cinematografía nacional”, *Filmográfico*, México, 25-01-34 al 03-05-34.

¹² Si retomando las consideraciones de Jung, en cuanto a los dos contenidos de la psique inconsciente del hombre, tenemos la que parte de la experiencia del sujeto y el legado propio de la humanidad, es decir, el inconsciente personal y el inconsciente colectivo o arquetípico. Son imágenes simbólicas que se producen en cualquier época o lugar porque revelan un aspecto común de la naturaleza humana, y, en este caso explican esa mirada, esa perspectiva indigenista con la que se aborda a los indígenas desde cierta distancia.

¹³ Federico Dávalos Orozco, *Ibidem*. p. 5-6.

La Compañía Cuauhtémoc Filme, mas tarde con el nombre de México Filme, produciría *Tabaré*,¹⁴ La adaptación cinematográfica surgió de un concurso de argumentos convocado por la empresa productora, el trabajo premiado fue el realizado por Luis Lezama¹⁵ sobre el original poético de Zorrilla.¹⁶

2.3 Análisis formal o discursivo

2.3.1. Estereotipo del indígena “salvaje”

Película *Tabaré*. Más que una adaptación cinematográfica, en el estricto sentido de la palabra, lo que se aprecia es una selección de los “cuadros”¹⁷ o ‘escenas” más relevantes del original para contarnos la trágica historia de *Tabaré*. Mestizo de cacique indígena y española, cacique de su tribu. . “La triste historia de una raza muerta.”¹⁸

El siguiente cuadro fue “rescatado” por el Prof.. Federico Dávalos Orozco y forma parte de un proyecto de investigación acerca del cine mudo mexicano en el que se contempla la digitalización de la revista *Cinema Reporter*.

¹⁴ La compañía Cuauhtémoc Filme, que después, con el nombre de México Filme produjo *Tabaré*, se fundo en agosto de 1917. (Ramírez, 1989; 80-81; en Federico Dávalos Orozco: *Argumento de Tabaré*, p.7.

¹⁵ Luis Lezama hizo una adaptación formada por un prólogo, tres partes y un epílogo, de acuerdo a las conversaciones narrativas en boga en el cine italiano. La influencia italiana también se denotaba en el asunto mismo, seguramente una “aclimatación de las espectaculares escenificaciones y reconstrucciones de ambiente histórico romano, como *Cabiria* (1914) o *Maciste* (1915) de Piero Fosco. *Ibidem*. p. 9.

¹⁶ El uruguayo Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931), fue diplomático y catedrático en la Universidad de Montevideo, comenzó a redactar su conocido poema en el destierro en Chile en 1876 y lo publico en 1855, poco antes de regresar a su patria.

¹⁷ La imagen es el elemento básico del lenguaje cinematográfico, que constituye un lenguaje porque no opera con los objetos, sino con la representación de los mismos. El fotograma, que es la unidad material mínima de la película, y la imagen proyectada, “se nos presentan bajo la forma de una imagen plana y delimitada por un cuadro. Jacques Aumont y Alain Bergala, op. cit. p. 19

¹⁸ Juan Zorrilla de San Martín, *Tabaré*, Buenos Aires, Librería Internacional, 1912, p.64.



La imagen fija permite observar una escena al aire libre. En medio de la naturaleza se levanta una primitiva choza hecha con ramas del mismo entorno que ocupa, tanto el cuadrante superior derecho, como el inferior derecho. Vista de frente, dicha choza ocupa el segundo plano dentro de la composición de la imagen y, en la entrada de la misma, se pueden apreciar en los límites de la puerta, la presencia de tres personas sentadas de lado pero frente a la cámara. En el centro se puede apreciar una mujer que viste ropajes distintos al resto, se distingue por utilizar una especie de vestido largo con escote y manga larga, su cabellera larga no tiene adorno alguno y en sus brazos reposa un bebe recién nacido que descansa sobre sus piernas; a su lado izquierdo se encuentra otra mujer cuyo vestido es diferente al de la primer mujer descrita, éste es más rustico y en un color más oscuro, en su cabellera se aprecian discretos adornos en las sienes, parece estar viendo algo en sus rodillas mientras sus manos trabajan en ello. Del lado derecho de la mujer que está en el centro se encuentra un hombre con el torso descubierto, sentado más bien de frente, permite identificar plenamente un penacho que cubre su cabeza con plumas, mirando de frente y en actitud de espera y control absoluto de la situación. Es esta actitud y la cercanía con el centro de atención lo que le confiere una autoridad que lo distingue del resto de los personajes situados en el primer plano.

En primer plano se encuentra un grupo de cinco hombres con la misma vestimenta antes descrita en semicírculo mientras que en cuclillas se encuentran intercalados con los primeros, alrededor de cinco hombres más en actitud expectante. Todo este grupo ocupa el centro del cuadrante izquierdo, superior e inferior, a los lados algunos arbustos armonizan el entorno natural. La imagen transmite la sensación de un ambiente diferente, la naturaleza invita a un reconocimiento de la naturaleza no dominada por el hombre, es más bien el hombre como parte de esa naturaleza salvaje

apenas quieta por un suceso que, sin embargo, no descarta cierta reacción agresiva si se rompiera con dicha aparente tranquilidad., los hombres permiten identificar una actitud defensiva, están en alerta, dispuestos a reaccionar en cualquier momento en contra de un ataque o señal de alarma.

Esta imagen permite observar un suceso que amalgama las dos identidades reconocidas. La mujer que acaba de dar a luz, demuestra con su actitud una aparente sumisión que no es más que derrotada al verse doblegada por la superioridad numérica de sus captores, en ningún momento demuestra integración con el resto, su presencia denota la tragedia de estar cautiva por un grupo al que no pertenece y que pretende obligarla a permanecer por medio del hijo que acaba de parir, un hijo no deseado que no le proporciona alegría. Es un nacimiento forzado que no la obliga a integrarse o adaptarse, su actitud refleja lo trágico de su situación.

Sus captores tampoco manifiestan un interés especial en ella, sino en preservar el equilibrio de su comunidad, la alerta evidencia la importancia del padre del niño, éste nacimiento no significa integración es un hecho natural cuyo significado esta relacionado con la jerarquía del padre del recién nacido. Esto representa el abuso del hombre hacia la mujer, el poder ejercido no sólo desde el punto de vista de género, sino también desde el punto de vista del poder y la indefensión. Víctima y victimador.

Tabaré, cuya acción transcurre en forma lineal en el filme, representa el primer estereotipo del mestizo como tal, en la industria cinematográfica en México. Es un personaje cuyo historia transcurre en el siglo XVI, en el preciso instante en el que un grupo de españoles desembarca en tierras que a la postre formarían parte del territorio uruguayo.¹⁹ Los charrúas, atacan a los recién llegados bajo las órdenes de su cacique, Caracé.

Los españoles son derrotados y obligados a retirarse en las naves en las que llegaron. El cacique encuentra a una mujer en medio de los muertos: la española Magdalena quedó herida y abandonada a su suerte después del combate, Caracé la rapta y la viola. Como producto de esta unión, forzada, “nace un niño con los instintos salvajes del padre y la nobleza de la madre. “El indio de los ojos azules”.

La mirada indigenista con la que *Tabaré* es realizada queda de manifiesto desde el prólogo en el que se presenta la primera contradicción. La raza charrúa, indómita y valiente, es calificada unas líneas después “...Pasada la refriega, el cacique de la tribu reparte el botín de guerra a sus indios...como una tribu de indios salvajes”, cuyo representante, el cacique Caracé es un abigarrado salvaje.

¹⁹ “El Uruguay y el Plata Vivían su salvaje primavera; La sonrisa de Dios de que nacieron
Aun palpita en las aguas y en las selvas;” ver apéndice

Ser indígena, siguiendo la secuencia del discurso, es sinónimo de tribu, salvajismo, alcoholismo y perversión, Caracé no es capaz de respetar a una mujer herida al fragor de una batalla pues la toma como mujer con “avidez salvaje”.

Magdalena por su parte, simboliza la nobleza española es cristiana y la muerte la reivindica a pesar de haber sido poseída por un salvaje y engendrado a un mestizo, a quien bautiza en la rivera del río “sin mas sacerdotes que Dios ni mas altar que la exuberante naturaleza”. La expiación para Magdalena, después de seis años, es la muerte.

Lo sagrado entendido como la experiencia de lo trascendente y de lo inefable, constata un tipo de relación entre el hombre y esa otredad absoluta que duerme en la naturaleza. El sacrificio es uno de los actos rituales que comportan al hombre como ser religioso. A través del sacrificio,²⁰ el hombre puede leer los signos de lo sagrado manifiesto en la historia.

Pasan 20 años y Tabaré es querido y respetado por su tribu, él es ahora el cacique y sostiene reñidos combates contra una nueva expedición de españoles con Don Gonzalo de Orgaz al frente.

Tabaré cae prisionero y es llevado al villorrio que los españoles han establecido cerca del lugar de su nacimiento y en el que Doña Luz y Blanca de Orgaz, esposa y hermana de Gonzalo respectivamente, esperan al español con impaciencia.

Tabaré identifica en Blanca los cánticos maternos de su madre muerta. Blanca constituye el eje de la contradicción eterna del mestizaje. Tabaré se impresiona con ella y recuerda a la mujer blanca que lo dio a luz. “...terror, adoración, reproche, ruego”. En este verso se condensa la contradicción del mestizo frente a su ascendente español.

Los grupos sociales también suelen percibirse semejantes frente a otros y homogeneizar, las tradicionales dicotomías pueden ser una simplificación, pues entre mestizos y españoles, indígenas y ladinos y mestizos pobres hay también relaciones cercanas

²⁰ Rudolf Otto, *Le sacre*, p. 53.

La contradicción por oposición entre la adoración hacia una Blanca, que en ese nombre simbólico adquiere todo su valor racial,²¹ y al mismo tiempo, representa a España, la blanca, la evangelizadora, la madre patria. Y el terror de ver su propia imagen contrastante en cuanto al color de su piel y el origen de este, los indígenas, exhiben con claridad meridiana el binarismo maniqueo que sirve de andamio ideologemático a *Tabaré*. *Blanca es española, es blanca como su madre muerta, blancas y cristianas, nobles y buenas*; la glorificación de España y de su misión evangelizadora.

La existencia de Tabaré –mestizo y bastardo- se desarrolla entre dos violaciones, la primera, consumada, que le da la vida; la segunda, aquella que el impide y acarrea su muerte, ya que lo transforma en culpable a los ojos de Don Gonzalo, de la ofensa que Carece había realizado y que Yamandú se disponía a cometer.

Una noche en la que, como de costumbre, Tabaré vaga por el pueblo es emboscado por los soldados que ya le habían visto en el momento en el que, atraído por las oraciones del padre Esteban, emite un suspiro al recordar las enseñanzas religiosas de su madre cuando él era un niño. El monje, asustado abre la ventana violentamente y Tabaré, temeroso, huye hasta el paso de los soldados que tratan de acribillarlo. El padre Esteban lo salva de la muerte pero al día siguiente Don Gonzalo de Orgaz lo arroja del pueblo.

La conquista espiritual, la bondad de los frailes franciscanos están presentes en el personaje piadoso del padre Esteban. La humanización de la conquista. La justificación se ancla en la conquista espiritual, la oportunidad de ser hijos de Dios.

Blanca trata de interceder por Tabaré sin lograr convencer a su hermano y el mestizo es arrojado del villorrio.

Sobre el sayal del monje,
Del charrúa quedó la primer lágrima
¡Para llora la moribunda estirpe
Una pupila azul necesitaba.

Si la risa no es lo propio del hombre porque es una convulsión puramente corporal, un exceso grotesco, el atributo de aquellos que no han superado las formas

²¹ El propio Zorrilla atribuye este valor a ese nombre simbólico. En la dedicatoria de *Tabaré* a su mujer; escribe, haciendo alusión a ese personaje: "Blanca (tu raza, nuestra raza) ha quedado viva sobre el cadáver del charrúa. Javier García Méndez, Ponencia presentada en el coloquio *L'indien: naissance et évolution d'une instante discursive*. Celebrado en Montreal en abril de 1991.

de la vida vegetativa y afectiva que caracterizan, desde Aristóteles a las especies animales inferiores.

Lo que en este filme, hace la humanización, es al contrario, la capacidad de llorar.²² Únicamente los españoles son capaces de verter lágrimas, y si Tabaré es capaz de llorar es precisamente, gracias a la vertiente española de su sangre. Por ende la descripción de su tristeza y las lágrimas derramadas por sus ojos se convierten en una hierofanta que al mismo tiempo expresa el racismo del filme, el comentario: “¡Para llorar, la moribunda estirpe/una pupila azul necesitaba!, adquiere, al mismo tiempo un sentido religioso de evangelización consumada y conversión del mestizo, por no ser absolutamente indígena en hombre, y por otra parte la pupila azul producto de su mestizaje confiere un rasgo absolutamente racista.

Alejándose del pueblo, Tabaré tropieza en el bosque, reconoce la tierra de su tribu y la tumba²³ de su madre y en ella se queda dormido, sueño del que lo despiertan los gritos de terror y angustia de Blanca que ha sido raptada por Yacandú, el nuevo cacique erigido por si mismo que ha atacado el villorrio y secuestrado a Blanca a punto de ser violada.

El rapto de la mujer blanca por parte del indio libidinoso, viejo topos de la literatura hispanoamericana²⁴, introduce en *Tabaré* a la esencialización del indio en tanto que entidad puramente somática. No hay rasgo alguno de humanidad en los indígenas. Tabaré no es indígena, es mestizo, de ahí sus rasgos humanos.

Tabaré es de piel oscura como su padre Caracé, como Yamandú el nuevo cacique que enfrenta a los españoles. *Tabaré es de piel oscura, como oscuros son los instintos salvajes y bestiales de los indígenas violadores de mujeres blancas.* Los

²² De acuerdo con los relatos de Félix de Azara; *Viajes por la América meridional*, su comportamiento cultural era muy tosco, sin que tuvieran una religión o adoraran una fuerza de la naturaleza; ni practicaran danzas o cantos, sus gestos eran monocorde, sin que siquiera expresaran alegría con risas. El autor es un escritor naturalista que estuvo en Montevideo a partir de 1781 y que siendo ingeniero de tierras fue auxiliar de Artigas en sus actividades como Capitán de los Blandengues. Su veracidad es con apego a nuestro propio criterio. La cita solo tiene la intención de documentar lo que se dice acerca de los charrúas.

²³ “La dialéctica de una hierofanta supone una elección más o menos manifiesta, una singularización. Un objeto se hace sagrado en cuanto incorpora otra cosa que no es el mismo. Todo lo que es insólito, singular, nuevo, perfecto o monstruoso se convierte en recipiente para las fuerzas mágico religiosas. Y según las circunstancias, en objeto de veneración o temor, en virtud del sentimiento ambivalente que provoca constantemente lo sagrado.” Mircea Eliade; *Tratado de historia de las religiones*. Mircea Eliade ha llamado hierofantas a todas las manifestaciones de lo sagrado y de la experiencia religiosa, la vivencia de lo sagrado (mitos, ritos, símbolos, etc.), que siempre son concretas, históricas.

²⁴ Cf. A. Merino, “No toccare la donna bianca”, en P.L. Crovetto ed. , *Storia di una iniquità*, Genova, Tolgher, 1981, pp. 225-253.

indígenas no merecen a una mujer blanca porque son animales, la relación sexual entre una española y un indio es tan abominable como abominable es la violación. El sentimiento en un mestizo esta signado por un instinto elemental de los indígenas que su semblante traiciona frente a la mujer, española, Es Caracé contemplando a Magdalena con “avidez salvaje”, es Yamandú mirando a Blanca con las negras pupilas luminosas/en lascivia empapadas.

Tabaré defiende a Blanca y mata a Yacandú; al intentar regresar a Blanca a su hogar es interceptado por el grupo de españoles que la buscaba, liderado por su hermano y el padre Esteban. Don Gonzalo se acerca a la pareja y asesina a Tabaré.

2.3.2. La conquista espiritual



Esta imagen fija mezcla tres elementos fundamentales en el universo diegético de la película; la naturaleza, entendida como inhóspita o salvaje, misma que cubre casi por completo la pantalla; Tabaré que es la representación del mestizo que reniega de su ascendente indígena y se siente más atraído e identificado por el español,

materializado en Blanca; el tercer elemento es el de la conquista espiritual representada por el símbolo del fraile franciscano.

“...La conquista espiritual llevara como marca definitiva el peso de la contrarreforma... Esos misioneros que predicaban con el ejemplo... y en quienes los indígenas encontraron apoyo, fueron sin quererlo el instrumento definitivo de la dominación. .. Al destruir el equilibrio de una vida coherente, estructurada, contribuyeron a destruir el mundo que quisieron defender.”²⁵

La religión católica es un elemento civilizador esencial en la conquista del pueblo indígena. El discurso evangelizador suele ser más connotado que denotado y se revela sobre todo en la motivación interna del relato y en la actitud de los personajes. En esos relatos, se elabora una intriga ficticia enlazada con un referente histórico débil.²⁶

Los ideologemas subyacentes apuntan a una misma dirección: la necesidad de justificar la presencia de los españoles en América, pues son el instrumento evangelizador de la iglesia católica, de la voluntad de divina.

2.4 La interpretación (los indígenas condenados al exterminio)

Todas las representaciones²⁷ que conforman la identidad se hallan constituidas por imágenes, unidades elementales que son la base de estructuras del pensamiento presentes en todo tiempo y en todo lugar.²⁸

Las imágenes se convierten en la base de desarrollo del discurso. Si el inconsciente humano es mitopoético podemos entender que mientras exista psique

²⁵ Alejandra Moreno Toscano; ‘El siglo de la conquista’ en, *Historia General de México I*, 1986.

²⁶ El referente histórico buscado por los emisores es, en su mayoría, episodios que, aunque en su esencia parecen corresponder a la ‘verdad histórica’, pasan por un proceso ideologizado en su recreación ficticia. Lo histórico se subjetiva.

²⁷ Hablar de representación implica pensar en palabras como “reproducir”, “sustituir” o “estar en lugar de”. Esto nos lleva a que la representación cinematográfica viene de la realidad misma, pero no es ingenuo ni es de identidad. Es una realidad interpretada por quienes tienen a su cargo la producción de una película.

²⁸ La imagen mental es la semilla del frondoso árbol de la psique y la unidad básica del conocimiento y de la interpretación de la existencia. De este modo se despliega en varios lenguajes para explicar la realidad.

habrá mitos. Entendemos a los mitos como las construcciones humanas abiertas, susceptibles de referirse a las situaciones más diversas e inéditas que están forman parte de los elementos que constituyen la identidad; en el plano colectivo y en el individual.

Esa constante construcción y recreación de mitos a la que alude Mircea Eliade cuando dice: "...existe en el hombre moderno la supervivencia subconsciente de una mitología abundante"²⁹ nos permite entender la adaptación, recreación cinematográfica, del poema *Tabaré* en la segunda década del siglo XX en el cine mexicano.

El símbolo del indígena ha estado y sigue estando presente como una de las figuras mentales más socorridas para el cine mexicano. Si el hombre es quien elige sus propias reglas de convivencia, y define su propia condición, pero, "...de hecho en la totalidad de los grupos sociales que hemos conocido, la libertad, para determinarse individualmente esta en buena parte restringida por reglas rigurosas que constituyen la estructura misma de la vida social"³⁰, quiere decir que el estereotipo del indígena ha estado en estrecha relación con la visión que el Estado, censurador absoluto de la cinematografía nacional, pretende que se tenga de la relación y existencia con las diferentes comunidades indígenas del país.

Ambos personajes comparten un estereotipo común; el indio libidinoso. Frente a una mujer el charrúa actúa llevado por un instinto elemental que su semblante traiciona: "Caracé, que a su lado se detiene/Con avidez salvaje la contempla"; "Yamandú mirando sus espaldas que estaba aguardando el despertar de su presa; una estúpida risa contrae el rostro del salvaje y se abalanza a Blanca tomándole la cara... con las negras pupilas luminosas/en lascivia empapadas."³¹

En el universo diégetico de la película es imposible entender a los indígenas sin adjetivarlos como salvajes, y más aun el adjetivo con su complemento forman un binomio constante: salvajes a quienes les gusta embriagarse. "...Caracé el cacique/ Ha vuelto ebrio, muy ebrio...

El único ritual³² que se conoce que practicaban, era de carácter fúnebre! Extraño funeral ¡Los indios ebrios/ Avivan diez hogueras..." Ser salvajes y ebrios confiere un

²⁹ Mircea Eliade; *Imágenes y símbolos*, p. 16.

³⁰ Jean Cazeneuve; *Sociología del rito*. P.p. 31-32.

³¹ Ver apéndice I

³² Un ritual es un acto que se mantiene fiel a un conjunto de reglas y que se repite con cierta invariabilidad. Los ritos se vinculan a las experiencias religiosas de los seres humanos (recrean atmósferas místicas), pero también implican otros hábitos sociales. El concepto se adecua tanto a fenómenos contemporáneos como a prácticas arcaicas, siempre y cuando existan la repetición, la estabilidad y la rigidez de determinadas acciones que son ejecutadas por congregaciones activas.

carácter de bestialidad que justifica un instinto elemental que se materializa en la violación. Todas las adjetivaciones entran en el marco de un rebajamiento donde es preciso inscribir los atributos de esos seres somáticos. Lo indómito y valiente de la raza charrúa se sigue inscribiendo en el marco de su 'reaccionar instintivo' instintivo y salvaje.

El instinto salvaje al que tanto alude el argumento del filme, tiene su propia explicación en la transformación por metáfora de los indígenas en fiera.

Aplicada tanto a los individuos en particular, Caracé y Yamandú, como al sujeto colectivo, esta transformación prolifera en el poema bajo la forma de diversas figuras. Es tan reiterativa la transformación por metáfora de los indígenas que, conduce al poeta que lo escribió a precisar en un determinado momento que son hombres; aunque dicha precisión es amonestada por la objeción que ella misma suscita: "No son tigres, aunque algo / del ademán siniestro / del dueño de las selvas se refleja / en su fiera actitud.

Este 'aunque' introduce, no una amonestación, sino un desmentido: la formula "dueño de las selvas", que vale aquí por el tigre, designa en otra parte, a menos de veinte paginas de distancia, al propio charrúa: "Nunca una sola lagrima (...) / anublo los ojos/ del dueño de las selvas uruguayas."³³

La obsesión de la felinidad de los indígenas lleva en un momento al poeta a dirigirse a ellos a fin de averiguar su verdadera naturaleza: esos "Héroes sin redención y sin historia, / sin tumbas y sin lagrimas: ¿Qué habéis sido? / ¿Héroes o tigres? ¿Pensamiento o rabia?"³⁴

La respuesta a esta pregunta puramente retórica, las, metáforas, las comparaciones, los paralelismos gramaticales se entrelazan a lo largo del texto. Y la respuesta múltiple, que despliega un bestiario restringido pero apreciable, es siempre la misma: Cruza el salvaje errante / la soledad de la llanura inmensas / y el amarillo tigre, como el, hosco, / como el fiero y desnudo, la atraviesa³⁵

A este respecto, parafraseando a Freud, la cultura reposa sobre la renuncia del ser humano a sus pulsiones naturales. Estas pulsiones son fundamentalmente la de placer sexual y la de poder o agresión, la cultura es entonces, antinatural al hombre por la renuncia a esas pulsiones naturales a las que hay que hacer de lado en la sociedad.

³³ Juan Zorrilla de San Martín, *Tabaré*. Todas las citas del poema, que no están integradas al argumento cinematográfica, han sido tomadas de esta edición.

³⁴ *Ibidem*

³⁵ *Ibidem*.

“...Por consiguiente, nos conformaremos con repetir que el termino cultura designa la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre si”.³⁶

Pero la renuncia es parcial porque no es posible la eliminación de las pulsiones, es decir, se les encauza, se les sublima, se les regula, se les crea sucedáneos. El sentimiento de culpa es el motor para esa renuncia parcial debido a que no es tanto una autoridad exterior la que opera aquí, sino una interior. Es entonces que las reglas que dicta la sociedad se pueden evadir, pero no la conciencia.

La reconstitución de la diégesis en *Tabaré*, que apela únicamente a los héroes principales las situaciones centrales de la película, indica que será difícil apoyarse en las acciones de los personajes indígenas para caracterizar dicho filme como una “exaltación de la raza charrúa”; o como una “...hermosa realidad encerrada en unos diez rollos, en los que palpito el alma de los indios, de los indios sudamericanos y de los nuestros también...”.³⁷

Esta transformación metódica de los indígenas en bestias se ve fortalecida, por contraste, con el estereotipo de los otros personajes. Ningún acto, ninguna metáfora, ninguna comparación, ningún paralelismo gramatical viene a teñir de bestialidad la ‘pura’ humanidad de los españoles.

Los términos peyorativos y los estereotipos que manifiestan el desprecio y atribuyen determinadas cualidades y les despojan de otras según contextos específicos en el tiempo y en el espacio son de naturaleza biológica y cultural. Sus connotaciones pueden ser esencialistas cuando atribuyen ciertas diferencias a su naturaleza diferente, a la sangre y raza, y asimilacionistas, ya que el cambio de indumentaria y desuso de la lengua, entre otros, son condición para convertirse en gente de razón

Blanca es el único personaje al que se compara con animales, y esas comparaciones –con la garza, el ciervo y el cisne símbolos de gracia, de pureza y de delicadeza, respectivamente,- no implican de modo alguno su deshumanización; al contrario, subrayan su humanidad.

³⁶ Sigmund Freud; *El malestar en la cultura*, p. 35.

³⁷ Rafael Bermúdez Zataráin; (1934) *Historia de la cinematografía nacional*, 9 capítulos. Ilustrado (872-886) 25-01-34 al 03-05-34

Humanidad de la que los indígenas se ven completamente desposeídos. Los charrúas³⁸ son objeto de atributos ‘positivos en el poema’ sobre todo los pasajes en que se elogia su carácter indomable: el coraje con el que pelean, su determinación a defender la libertad hasta la muerte ‘altivo, ‘valiente’, valeroso’ ‘audaz’, ‘bravo’, ‘invencible’, ‘temerario’ son adjetivos que emergen sin tregua, para escoltar tanto al sujeto colectivo como a los guerreros indígenas nombrados por el texto; sin embargo, no se puede disociar ese vocabulario del discurso global: la bestialidad que explica cada uno de esos atributos.

No son una virtud humana, sino una nueva prolongación de su bestialidad. Su “...ansia viva/ de libertad, de destrucción y guerra” responde a ese instinto elemental de conservación, apego a sí mismo exclusivamente biológico, equivalente al de cualquier bestia acorralada. El coraje en que se materializa su instinto, la rabia en estado puro, la explosión visceral, naturaleza ciega que no terminaba de morir: “asida al suelo / la fiera agita su convulsa zarpa”³⁹

Entre los españoles, al contrario, el coraje depende menos de una lucha instintiva que de una disposición a consagrarse al prójimo. Ese coraje es materialización de una grandeza ‘moral’ inseparable de la generosidad y del sentido del honor. Es el personaje de Magdalena cuya bondad y nobleza la llevan a intentar evangelizar a ese niño producto de una violación y que, además, heredo los instintos salvajes del padre (Caracé).

Noble por definición, la valentía que viene de ultramar comunica con la razón, con el ideal, con los sentimientos elevados, con el olvido de sí mismos. Así lo ilustra la conducta de Gonzalo de Orgaz: Olvido muchas veces en la lucha / el toque a retirada; / era noble y valiente, noble y bueno, / bueno y celoso de su estirpe hidalga.⁴⁰

Estos atributos constituyen la expresión de una afinidad entre los españoles y su patria, misma que, por intermedio de la ‘raza sin parangón que ha engendrado’ pone su bondad, su nobleza, al servicio de la misión apostólica representada en el personaje del padre Esteban.

³⁸ Las mujeres acostumbraban cortarse el cabello en señal de duelo por la muerte de su padre, hermano o esposo. E incluso, si el muerto era el marido, se cortaban una falange del dedo meñique o de algunos dedos más; por lo que dice Azara no haber visto ninguna mujer charrúa adulta que tuviera completos los dedos de sus manos. Es al parecer, esa y otras prácticas de auto infligirse lesiones, el origen de su nombre; ya que la palabra charrúa significaba en lengua guaraní “los que se mutilan a sí mismos”. <http://www.liceodigital.com/historia/uruguay/indigenas.htm>

³⁹ Op cit.

⁴⁰ Ver apéndice I

Atributos que confirman el estereotipo “salvaje y bestial” de los indígenas charrúas. Es decir, cuando el emisor decimonónico se sitúa en el presente con su mirada ilustrada, abandona el enfoque que convertía en héroe étnico y épico al indígena y ve al “otro”. Y emplea, el estereotipo del indígena entregado a la orgía y borrachera.

2.4.1 América para los europeos, sin americanos.

La diégesis de la historia muestra a *Tabaré* como un pretexto, como una justificación de la atrocidad cometida entre 1831 y 1832, puesto que las autoridades políticas del país decretaron y ejecutaron la exterminación de los charrúas que habían sobrevivido a la lucha contra los conquistadores y los colonizadores⁴¹. Es el poema uruguayo, en este sentido, la glorificación de la atrocidad “una exaltación de la raza charrúa”.

Las dos grandes inflexiones proairéticas⁴² del relato –la que autoriza su despliegue y la que permite su desenlace– implican el mismo acto, y ese acto es el secuestro de una blanca por parte de un indio con el fin de poseerla sexualmente.

La existencia de Tabaré, mestizo y bastardo, se desenvuelve entre dos violaciones: aquella consumada que le dio la vida; aquella que le impide y que acarrea su muerte, ya que lo transforma en culpable a los ojos de don Gonzalo, de la ofensa que Caracé había perpetrado y que Yamandú se disponía a cometer.

Este rapto denota el estrecho vínculo entre la descripción que del indígena se hace y que remite a una imagen no humana. Por ello es importante retomar algunos fragmentos del argumento en los que se hace hincapié en que si el único rasgo de humanidad que queda a los indígenas a la hora de manifestar sus emociones, no

⁴¹ Se atribuye el exterminio de los últimos charrúas a una matanza efectuada por milicias al mando del Gral. Rivera; la llamada “Matanza de Salsipuedes”. Las crónicas indican que quedaron con vida cuatro indios, de nombres Sanaqué, Tacuabé, su mujer Guyunusa y Vaimaca-Piru; y que estos fueron llevados prisioneros a Francia, exhibidos como ejemplares de una raza exótica y sus mascarillas incorporadas al Museo de Historia de París. También se afirma que Guyunusa tuvo una hija y que su padre Tacuabé logro escapar con ella., perdiéndose su rastro. Vaimaca-Piru fue momificado, habiéndose devuelto a su momia al Uruguay, recientemente. Estos son los individuos charrúas representados en una escultura existente en un parque de Montevideo, obra del escultor Edmundo Prati.

⁴² El termino aplica al hombre en cuanto criatura proairetica, “L’ uomo in quanto creature proairetica, rimane animale instintivo,

pueden llorar si quiera porque hasta para llorar se necesitaba de una pupila azul⁴³, es la risa.

Pero en ellos, la risa se ve aplastada por el peso de la sentencia de que la risa no es lo propio del hombre, porque Caracé y Yamandú hacen de ella una convulsión puramente corporal, un exceso grotesco, el atributo de aquellos que no han superado las formas de vida vegetativa y afectiva que caracterizan, desde Aristóteles a las especies inferiores. ¿Sentís la risa? Caracé el cacique/Ha vuelto ebrio, muy ebrio. / Su esclava estaba pálida, muy pálida/Hijo y madre ya duermen los dos sueños / ...una entupida risa contrae el rostro del salvaje y se abalanza a Blanca tomándole la cara entre sus manos, mientras tanto ella exhala gritos de terror y angustia.⁴⁴

Entre los españoles, la nobleza de sus corazones cristianos, la nobleza que subraya su humanidad, son sus características determinantes.

“Noble” y bueno”, atributos impensables en un charrúa, constituyen la expresión de una conformidad, de una afinidad, entre los españoles y su patria. Son los hijos de la ‘madre patria’ quienes están al servicio de la evangelización, al servicio de su misión apostólica:

Magdalena que toma a su hijo y lo lleva a la ribera del río, “allí lo bautiza, sin mas sacerdote que Dios ni mas altar que la exuberante naturaleza”. Magdalena que enseño a rezar y adorar una cruz que planto en el bosque a su hijo.

Gonzalo de Orgaz noble y valiente, noble y bueno,/Bueno y celoso de su estirpe hidalga; decide poner en practica las enseñanzas del padre Esteban y lleva cautivo al pueblo a un *Tabaré* vencido abrigándolo en su seno “vuestros hijos de Dios desheredados.”

Es el padre Esteban cuya nobleza lo lleva a evangelizar a los indios y a quien don Gonzalo increpa frente a la bestialidad de Yamandú contra su hermana “...Me mostrasteis hermanos en los indios / E hijos de Dios en ese infame pueblo.”

De un par de idilogemas: *la bestialidad de los indios*, sus instintos salvajes, los convierten en bestias; en tanto que, *los españoles son hombres*, la cristiandad y la nobleza son virtudes humanas, se desprende una concepción jerárquica de las especies de hombres, implícita, y racista por ende, que genera otro par tan maniqueo como el primero: *los indios no merecen la tierra americana* en tanto que *los blancos*

⁴³ Ver apéndice.

⁴⁴ *Ibidem*

tienen derecho a tomar posesión de ella. Estos dos últimos ideologemas⁴⁵ están implícitos a lo largo del argumento del filme y denotan su connotación racista.

Estos dos ideologemas son legibles bajo formas a lo largo del argumento y coinciden en un paisaje en el que se habla doña Blanca. En este pasaje ese nombre adquiere todo su valor simbólico racial.⁴⁶ “...!Morir! ¡La virgen del ensueño dulce! / ¿Quién llegara a tocarla? / El indio entre sus brazos ahogaría / Al negro yacaré de las barrancas.” “Cuando en sus dientes Tabaré el charrúa / Destroce las escamas / Del yacaré, y al Tigre con los dedos / Arranque con los dedos las entrañas.” “Aun entonces la virgen de los sueños se moverá gallarda: / Todas las flores se abrirán para ella, / Y cantarán por ella las calandrias.” “Ven, el charrúa posará los labios / Donde poses el pie; / Vamos con tus hermanos. A las sombras / Yo volveré después.”⁴⁷

El sentido implícito de este pasaje no deja dudas respecto a otros dos ideologemas: *-los indios son bestias salvajes, los blancos deben ser loados-* la elegía de los charrúas no alcanza una forma susceptible de invalidar la apología de los blancos. En el argumento no despiertan conmiseración alguna: su bestialidad –su traición a la humanidad que Dios les había otorgado-⁴⁸ hace necesaria su destrucción. Si los indios son bestias salvajes, no merecen vivir. Su destrucción –en manos de un mestizo, con ascendente español, se convierte en un equilibrio natural de las leyes divinas-. Y la muerte de este mestizo a manos del español don Gonzalo de Orgaz muestra las veleidades de historiador del autor del poema adaptado para argumento cinematográfico. “Este pedazo de historia de nuestra patria”⁴⁹ muestra el exterminio de una raza. El espíritu del mestizo muerto, pasa por el campamento indio, al que traicionó y llega al sepulcro de su madre. La evangelización no lo salva de la muerte, su muerte representa el genocidio de su raza.

⁴⁵ El concepto de ideologema que utilicé aquí es el que ha desarrollado Michel Van Schendel en “L’ideologeme est un quasi-argument”, en *Texte*, No. 5-6 (marzo de 1987), p.p. 21-132, y <<“Agaguk” d’Yves Theriault: roman, conte, ideologeme>>, en *Literatura*, No 66 (mayo de 1987), pp. 47-77.

⁴⁶ Op. Cit.

⁴⁷ Ver apéndice.

⁴⁸ En palabras de don Gonzalo de Orgaz al padre Esteban, ver apéndice.

⁴⁹ Juan Zorrilla de San Martín; *Tabaré*, Buenos Aires,

2.4.2 La eterna contradicción

La raza es una categoría histórica y socialmente construida que aparece desde la Colonia, no ha desaparecido del imaginario social y puede todavía implicar creencia en la superioridad/inferioridad de pueblos y culturas. La idea de “mejorar la raza” es un subterfugio discursivo que atraviesa clases y grupos étnicos y se expresa en el lenguaje cotidiano y en los ideales sociales de belleza fortaleciendo viejas jerarquías sociorraciales.

El universo diégetico que engloba las historias de muchas películas, que abordan el estereotipo indígena, remiten a la conquista del Nuevo Mundo, al conflicto étnico, al código de los personajes y su estilo de vida.⁵⁰

Tabaré no es la excepción aunque sí un claro ejemplo de contradicción, histórica, literaria y precisamente un puntual ejemplo de la eterna contradicción del mestizaje en el que la negación del Otro puede ser extrema.

Retomando a Guillermo Bonfil Batalla, la civilización mesoamericana es negada. En diferentes momentos de la película podemos observar que los valores positivos del personaje protagonista son producto de su ascendente español, mientras que los negativos son el legado de la sangre indígena que corre por sus venas.

“...Al tratar de integrar a las culturas indígenas, cuando esto se ha intentado bajo la mirada y los patrones occidentales, lo único que se ha hecho es negar su origen y segregarlos de este México imaginario que se ha creado por los criollos y los mestizos, y que esta anclado en el proyecto occidental, tomando como modelo a las civilizaciones extranjeras.”⁵¹

Para Bonfil Batalla los indígenas permanecen y conforman sociedades estructuradas de acuerdo con los conocimientos y el legado de la gran civilización mesoamericana, aunque obviamente trastocada en muchos aspectos por las realidades históricas a las que estuvieron, y siguen estando sujetos desde la conquista.

⁵⁰ El Uruguay y el Plata constituyen configuraciones espacio-temporales de la conquista. “La raza charrúa indómita y valiente, vivía tranquila en la selva uruguaya. Un día llegó una expedición de guerreros españoles y los indios percatándose de su aproximación, preparan una emboscada a los conquistadores y después de sostener un reñido combate, los obligan a retirarse en las naves en que llegaron.”

⁵¹ Guillermo Bonfil Batalla; *México profundo. Una civilización negada*, Ed. Grijalbo, S.A. coeditado con la Dirección General de Publicaciones de Consejo Nacional para la cultura y las Artes, 1ª. Ed. En la colección: Los noventa, México, 1990. p. 23-39.

Las figuras del indio se construyen a partir de la naturaleza de las relaciones e imaginarios sociales con variadas raíces históricas. El indio en las identidades regionales, como en la nacional, es todavía una figura del pasado, su proximidad y lejanía también ha dependido de sus culturas de origen y, paradójicamente, de su resistencia y capacidad de interpelar y negociar con el poder dominante. A diferencia de la supuesta raza a la que dicen pertenecer miembros de élites, hay en las culturas dominantes regionales, símbolos y prácticas con un sustrato étnico aparentemente menos marcado por la desvalorización, y que distinguen sus identidades

El argumento de la película no incluye todos los versos del poema original, sin embargo, la pertinencia de tomar en cuenta el poema completo para este análisis, responde a la necesidad de conocer cada una de las partes que constituyen las características que explican completamente el dibujo del estereotipo indígena en el filme.

Las condiciones y circunstancias de los indígenas en México y en el Uruguay son distintas, sin embargo las semejanzas justifican el discurso indigenista en ambos casos. La película tiene un tono más suave; aunque menos agresiva, en el fondo retrata de la misma manera a los indígenas, una presencia no protagónica que se desliza como una sombra apenas perceptible en el intento de disfrazar a un mestizo como indígena. *Tabaré* no es indígena: es mestizo, y como tal no puede ser representativo de la raza charrúa, aun cuando se intento simbolizar con el la muerte de la raza charrúa. Es mestizo y su muerte representa solo la reivindicación protagónica de su parte española.

Tabaré, el poema, contribuye más que cualquier otro texto; a dar forma savia y consistencia a la representación que los uruguayos se hacen del “indio”; *Tabaré*, la película; contribuye a delinear el estereotipo, los estereotipos que la cinematografía mexicana, construirían para imaginar al indígena: la representación, las representaciones que los mexicanos se hacen del indígena.⁵²

⁵² El discurso y las prácticas institucionales pueden reforzar identidades regionales más inclusivas de la diversidad sociocultural, sea para legitimar su poder hacia dentro, sea para reafirmarse con relación al centro y/o hacia el extranjero. El origen que reclaman es invariablemente español, criollo y mestizo, este último símbolo de la mexicanidad más común en los discursos oficiales, no necesariamente de las élites, y dependiendo de las inmigraciones en las regiones. El origen de las élites yucatecas es español y libanés; los coletos de San Cristóbal se reconocen descendientes de españoles y criollos, y de raza blanca; lo cual les confiere derechos por “sus ancestros genealógicos”. Paradójicamente, casi sin excepción, reclaman un territorio expropiado a los pueblos originarios. Ese discurso encontró un buen vocero en el cine nacional.

Tabaré puede considerarse un documento histórico de primera magnitud, pues recoge la memoria de un determinado momento, mediante la ficción, con pretensiones ideológicas, tiene una característica: plantea una versión del pasado rodada en un tiempo siempre posterior al momento en que suceden los hechos narrados. El género histórico, depende de la distancia en el tiempo, y ése es casi el único factor que lo distingue, pues cabe plantear este género con elementos de comedia, melodrama, tragedia, aventura y, en suma, todo el repertorio dramático válido en el cine.⁵³

⁵³ El cine histórico puede imaginar un pasado hartamente improbable, cuyas convenciones son intercambiables con el cine de aventuras (*Genghis Khan*, 1965, de Henry Levin), y también puede recurrir a una reinterpretación interesada de ese pasado para comunicar cierta ideología (*JFK*, caso abierto, 1991, de Oliver Stone). Puede utilizar figuras históricas para narrar divertidas aventuras (*El viento y el león*, 1975, de John Milius) e incluso puede tomar la historia como disculpa en una insólita combinación de géneros, caso de *El valle de los maoríes* (1954), de Ken Annakin.

CAPÍTULO III

María Candelaria

“Existe en el hombre moderno la supervivencia subconsciente de una mitología abundante y, en cuanto a nosotros, de un género espiritual superior a la vida ‘consciente’. La existencia más mediocre está plagada de símbolos de la actualidad psíquica; los símbolos pueden cambiar de aspecto, su función permanece la misma. Se trata de solo de descubrir sus nuevas máscaras.”

Mircea Eliade

3.1 Marco teórico

La intención del presente capítulo es explicar los estereotipos de los personajes: María Candelaria y Lorenzo Rafael, para entender la película como un todo coherente que tiene elementos, arquetípicos, identificables y estableciendo la lógica que va del todo a la parte a fin de comprender, a partir de la parte, el todo. Es importante resaltar que, a diferencia de nuestro primer caso de estudio en el que no contamos con la película y tuvimos que recurrir al análisis de la foto fija, stills, en este caso abordamos la cinta desde la perspectiva del film como un todo coherente.

Sinopsis de *María Candelaria*

La historia inicia en el estudio de un reconocido pintor mexicano que concede una entrevista; una de las periodistas le pregunta acerca de una de sus pinturas y ante la molestia del pintor que decide dar por terminado el diálogo, la periodista se espera para disculparse con él a solas. Una vez solos, el pintor accede a contestar e inicia la remembranza de su obra que se remonta a un poblado de Xochimilco en el que una indígena, hija de una prostituta es hostilizada continuamente por sus vecinos, amparados en una actitud moralina en contra de su madre a la que mataron años atrás por ejercer dicha profesión.

María Candelaria, intenta sobreponerse a la situación y es protegida por su novio Lorenzo Rafael, pero la mala reputación de su madre la persigue y para colmo, la ex novia de Lorenzo Rafael se propone hacer pagar el desaire de su ex novio desquitándose con ella, a esta suerte de adversidades se suma el que el mestizo Damián, enamorado de María Candelaria, busque por todos los medios obligarla a aceptarlo.

Damián, un perverso tendero con quien ella tiene una deuda de mas de 15 pesos, por comida (café, azúcar, jabón) presiona a la joven resentido por no ser aceptado como su pareja sentimental. Al tener como única posesión una pequeña marrana que su novio, Lorenzo Rafael, le obsequiara el día de su cumpleaños; dicha posesión se convierte en el blanco perfecto de Damián para desquitar su frustración.

Presionada por el adeudo y la posible perdida de la marrana, ella decide intentar vender sus flores, sube a su trajinera pero sus vecinos le cierran el paso amenazantes; Lorenzo Rafael, al darse cuenta de lo que ocurre, le ordena regresar a su casa.

La ex novia de Lorenzo Rafael lo intercepta reclamando el que la haya cambiado por “esa...de tal palo tal astilla... ya veras como te va a caer la sal... ya me las pagaras.” El la ignora y va en busca de su novia y le propone se muden a vivir a otro lugar, pero ella se niega pues esa es su tierra, el lugar en el que nacieron, a pesar del odio que el pueblo le tiene a ella por ser hija de su madre; y el odio de Damián contra Lorenzo Rafael por ser novio de María Candelaria. Sin embargo, en su opinión, los fuereños son peores.

Mientras que el va a buscar a Damián con el fin de saldar las deudas con la verdura de su parcela, ella se queda en su jacal moliendo el maíz para las “gordas” cuando escucha el ruido de un cuadro de la virgen de Guadalupe al caerse y romperse el cristal, Cuando se acerca a recogerlo descubre la piedra que lo tiró y se asoma para descubrir que fue la ex novia de Lorenzo Rafael, Lupe, quien arrojó la piedra. Al caminar hacia Lupe, enfrentándola es ofendida por la joven y en respuesta la arroja al agua.

Damián es el intermediario entre el servicio de salud y el pueblo, es a él a quien los médicos entregan la quinina, para el tratamiento del paludismo, con el objeto de que la haga llegar a los indígenas. En lugar de hacerlo, Damián guarda la quinina.

Lorenzo Rafael trata de negociar la deuda de María Candelaria con Damián ofreciendo para tal efecto la verdura de su parcela, pero este último lo ignora. Al regresar y encontrarse con María Candelaria comenta que tendrá que vender su

verdura con los fuereños “...los fuereños nunca han tenido respeto por nosotros pero son los únicos que nos compran”. Ella se ofrece acompañarlo.

Camino al pueblo un pintor descubre a María Candelaria e impresionado por su belleza, los sigue y les ofrece dinero a cambio de que ella pose para él. Lorenzo Rafael se enoja y huyen del lugar. El pintor manda a otro indígena a seguirlos y ante la desconfianza de este último de dejar su mercancía: “...que desconfiados son ustedes.” Le da dinero a cambio de que investigue en dónde viven.

De regreso en su chinampa, María Candelaria le ofrece de comer a Lorenzo Rafael, pero él se niega y se despide. Llega a la iglesia a rezar pero es interrumpido por el cura y le cuenta sus problemas, el sacerdote le pregunta para cuando será la boda con María Candelaria y él responde que cuando la marrana crezca y tenga marranitos para que los puedan vender y con ese dinero compre el vestido de ella para la boda.

Cuando él regresa, ella esta dormida, afuera de su jacal toca la flauta y la despierta. María Candelaria toma dos tacos y sale a acompañarlo a la luz de la luna “...como una amapola blanca”, Lorenzo Rafael le comenta la plática que sostuvo con el cura y que a petición del sacerdote, al otro día asistirán a la bendición de los animales para bendecir su marranita.

Al día siguiente asisten a la iglesia pero Lupe moviliza a la gente en contra de María Candelaria “...nos va a salar a nuestros animalitos... su madre fue una mujer mala, ansina que también ella esta manchada” pero el cura llega a tiempo de frenar la situación e inicia la bendición. Damián irrumpe en la escena encolerizado por que se traslado inútilmente al jacal de María Candelaria para quitarle su marranita, frente al sacerdote cobra la deuda y trata de quitarles el animal; el sacerdote lo enfrenta y reprende prometiendo pagar la deuda de María Candelaria en cuanto tenga dinero.

A las burlas de sus amigos, Damián escucha, además, las de Lupe; enfurecido corre a todos y saca a patadas a uno de sus empleados mientras que desquita su coraje con otro “... tu que me ves aborígen... tráeme la carabina” . y se dirige al jacal de María Candelaria.

Mientras tanto, Lorenzo Rafael se da cuenta de que su novia esta enferma y le pide que se quede a reposar para que mejore. Ella acepta, la fiebre la obliga a beber agua y recostarse en su petate a dormir; Damián llega a orillas de la chinampa y apunta a Lorenzo Rafael, pero en el último momento se arrepiente y mata a la marrana. El ruido del disparo alerta a los enamorados y Lorenzo Rafael regresa descubriendo que el autor fue Damián mientras María Candelaria corre hacia el animal muerto

llorando desesperada. "...mi marranita, nos la mataron, ahora si nunca podremos casarnos". Lorenzo Rafael comenta quien fue el autor del atentado "...pero como es el patrón... ellos pueden."

La salud de ella empeora y se desmaya, su novio la carga y la lleva a recostar para buscar a la huesera y pedir su ayuda. La huesera no quiere que las demás gentes la vean atendiendo a la joven, así es que la atender hasta la noche y le aconseja a Lorenzo Rafael pedirle a Damián la quinina pues no tiene porque negárselas pues es el "Supremo Gobierno" quien la proporciona. Lorenzo Rafael va en busca de Damián en son de paz para pedirle la medicina pero éste se niega y lo manda sacar. Afuera, Lorenzo Rafael entrega a su empleado la marrana muerta y le manda decir que la deuda esta saldada. Damián, asustado por la dimensión de lo que hizo, teme a Lorenzo Rafael y manda enterrar el animal por si esta envenenado, y ansioso escapa. "...todos los indios son una bola de traicioneros." "... si patrón".

El pintor llega al jacal de María Candelaria y al verla enferma le ofrece ayuda, pero ella escapa asustada. En la noche hay una fuerte tormenta, ella delira "... la marranita...era como si fuera de nuestra familia...el canal se seca y los animalitos se mueren de sed... las chinampas se están incendiando... mamacita, mamacita chula." Desesperado Lorenzo Rafael toma un arma blanca, su sombrero y un gabán de hoja y sale en medio de la tormenta rumbo a la tienda de Damián. Al llegar toca la puerta y como no sale nadie se asoma por la ventana descubriendo en una vitrina la quinina. Rompe el vidrio de la ventana y penetra en la tienda para romper el vidrio de la vitrina mientras la orilla de la falda de un vestido colgado roza su rostro, toma las medicinas y al sentir nuevamente el roce del vestido, lo arranca y regresa al jacal.

Al llegar junto a María Candelaria, la hace beber el medicamento al tiempo que le enseña el vestido diciendo que ahora si podrán casarse. Frente a la imagen de la virgen de Guadalupe ofrece su vida "...es lo único que tengo..." a cambio de la de ella. En ese preciso instante llega un médico enviado por el pintor. Mientras éste ausculta a la enferma irrumpe en el lugar la huesera que se confronta con el médico, este último condesciende con ella y permite que la "cure" antes de el aplicarle una inyección, mientras la huesera le da una friega por todo el cuerpo, ambos hombres esperan afuera bajo la tormenta.

María Candelaria se recupera y al sentirse bien, estrena el vestido que Lorenzo Rafael le llevara y se dirigen a la iglesia para que el sacerdote los case. En ese justo momento llega Damián a las puertas de la iglesia con dos policías acompañándolo para apresar a Lorenzo Rafael, pues lo acusa de haber robado, además de la medicina y el vestido, cien pesos. Ante la desesperación de María Candelaria, Lorenzo Rafael es detenido y le pide al sacerdote que la cuide, ella, en medio de su dolor, increpa a la

virgen de Guadalupe "...Tú, ¿porque no nos oyes?, tus ojos no bajan nunca a mirarnos. Pero ante la critica del cura, arrepentida pide perdón.

Lorenzo Rafael es juzgado y condenado a un año de prisión. María Candelaria intenta entrar a visitarlo pero el policía no la deja pasar y le recomienda contratar a un abogado, en ese momento se escucha una discusión entre Lupe y otro policía, Lupe encara a María Candelaria y le insinúa que es la responsable de lo que ocurre y solo "pidiendo la ayuda de Damián" podrá ayudar a Lorenzo Rafael.

María Candelaria reflexiona un momento y decide buscar al pintor. Tanto el sacerdote como el pintor ayudan a Lorenzo Rafael; sin embargo, el juez esta de cacería y su ausencia tendrá diez días a Lorenzo Rafael en prisión. El pintor habla con el cura y le comenta su interés por pintar un cuadro de María Candelaria "...raza delicada, emotiva y maravillosa". ambos hablan el asunto con Lorenzo Rafael y, a pesar de su negativa, María Candelaria termina posando. Cuando el pintor, con la colaboración de una de sus ayudantes, termina el rostro de María Candelaria, intenta convencerla de posar desnuda. Ella se niega y sale huyendo "...por eso no han podido arrancarles sus virtudes, ni el dinero ni la civilización". Su ayudante se ofrece a posar para que el cuadro quede terminado.

Cuando la sirvienta del pintor realizaba su trabajo, paso una comadre suya a saludarla, una de las mujeres más chismosas del pueblo, y la sirvienta le muestra el cuadro, preguntándole si conoce a la joven. Antes de contestar, la mujer sale corriendo para avisar a los demás la "deshonra" de María Candelaria. Damián encabeza al grupo que entra a la casa del pintor para comprobar que se trata del cuadro de María Candelaria y deciden asesinarla igual que lo hicieron con su madre.

Lupe hace repicar las campanas de la iglesia congregando al pueblo para lapidar a María Candelaria y, enardecidos, se dirigen a su jacal. Al darse cuenta, ella intenta escapar y logra atravesar el canal y llegar al pueblo dirigiéndose a la cárcel. Lorenzo Rafael parece presentir los sucesos y gritando pide lo liberen, pero el custodio, por respuesta golpea sus manos asidas a la reja con la culata de su rifle. Cuando María Candelaria logra llegar a las afueras de la celda logra decirle a Lorenzo Rafael que ella no hizo nada malo, pero en ese momento es cercada por la gente. Ante los ojos de Lorenzo Rafael es lapidada. La desesperación lo hace escaparse y logra llegar junto a ella sólo para escuchar nuevamente "Lorenzo Rafael, yo no he hecho nada malo, yo no he hecho nada malo" y muere entre sus brazos.

El sacerdote llega justo cuando ella ha muerto, y sin poder hacer nada más, hace repicar las campanas mientras Lorenzo Rafael avanza en una chinampa, por el canal, con el cuerpo de María Candelaria rodeado de flores.

3.2. Análisis sociohistórico

María Candelaria dio al cine mexicano sus primeros lauros internacionales importantes a partir de sus premios en festivales europeos de Canes (1946) Y Locarno (1947). En el primer festival, francés, obtuvo uno de los once grandes premios concedidos internacionalmente: en el segundo, suizo, Pedro Armendáriz gana un segundo lugar por “la mejor creación masculina” y Dolores del Río, otro segundo premio *ex aequo* con Bette Davis; en ambos, Figueroa fue premiado como el mejor fotógrafo (en Locarno, *ex aequo*).

Una vez exhibida en los festivales europeos que la premiaron; parafraseando a García Riera: “la crítica internacional acogió a la película con un entusiasmo del que fue muestra el elogio dedicado en 1946 por el francés Georges Sadoul, de gran reputación entonces: ‘sin duda no hubo en Cannes película mas fascinante que esta.’ Pocos años después, en 1954, Sadoul moderó su entusiasmo: ‘el *film* no carecía, pese a todo, de defectos, con su absurda introducción, su trasfondo un poco esquemático, algunas fallas de ritmo e interés aquí y allá.’ Hoy *María Candelaria* solo es recordada en el extranjero como una curiosidad y un ejemplo de cuan fácilmente se encantan y desencantan los europeos con lo ‘exótico’”.¹

María Candelaria acreditó, desde ese momento, como estética y fotogénica la tragedia rural mexicana ganando con ello mercados extranjeros deslumbrables con las luces del exotismo. El triunfo mundial de la cinta dio la razón a quienes abogaban por la mexicanidad del cine mexicano².

Los productores, alentados por el Banco Cinematográfico³ se interesaron en un cine “nacionalista”. Es así que la tendencia estuvo signada por la búsqueda de ese cine nacionalista.

¹ Op. cit.

² El argumentista español Paulino Masip, que tuvo el acierto de afirmar en su artículo para *Cinema Reporter* (III 43) que “la universalidad del cine mexicano” (ese fue el título de su trabajo) solo se lograría “de una manera que es, al mismo tiempo la mas fácil, la mas cómoda y la que conviene a propios y extraños. Consiste sencillamente en que se mexicanice cada día mas, en que penetre mas profundamente en las entrañas del país, en que sea expresión de lo mas genuino de la raza y muestra de las más vigorosas características nacionales, que sea como es su pintura, su novela, su poesía.” Es un ejemplo de ello.

³ Fue la creación de la Financiera Industrial Cinematográfica, la Financiadora de Películas y el Banco Cinematográfico la que dio existencia al cine mexicano como una verdadera industria. Basta recordar

Dolores del Río, Lupe Vélez y el mismo Emilio Fernández; fueron rescatados de Hollywood. El inminente peligro de una invasión norteamericana al cine mexicano fue tan solo una falsa alarma, alarma que no sonaría para la verdadera invasión de los inmigrantes europeos y los españoles en primer lugar. O de la invasión literaria pues el cine mexicano aprovechó con furor la confusión que la guerra provocaba en el pago de derechos literarios y adaptó en 1943, veinte obras de autores famosos o conocidos en el mundo entero.

3.2.1 Las razones

En 1943 el cine mexicano se había convertido en una verdadera industria y esto lo demostró la cifra de 70 películas filmadas, hecho que convertía a la industria cinematográfica en México como la más aventajada entre las de lengua castellana. Por ejemplo: España realizó 53 películas en ese mismo año, Argentina 36.

Entre las razones se encuentra la mejor adecuación del cine nacional al gusto de los públicos populares del continente que sentían más próximos los alardes folclóricos y populacheros del cine mexicano que "...las veleidades clasemedieras y europeizantes, no inmunizadas contra la cursilería, del argentino..."⁴

Otra de las causas fue la creación del Banco Cinematográfico, hecho que significó financiamiento. Además de medidas favorables en cuanto a la producción y distribución.

Esto no deja de lado la importante ayuda norteamericana que tiene una clara explicación: La Segunda Guerra Mundial. El primer hecho que confirma esta razón es que México no tuvo escasez de celuloide⁵ en tiempos de guerra. Otro hecho importante

que el nacimiento y desarrollo de cine mexicano surgió de las iniciativas individuales aisladas y sin respaldo financiero bancario ni de capitales que consideraran al cine como una actividad, sino de los hombres ricos que emprendía una sugestiva, en muchos aspectos, aventura.

⁴ García Riera, Emilio: *Historia Documental del Cine Mexicano. (1943-1945)*. Ed. CONACULTA . Pág. 7-24.

⁵ Esta escasez afectó enormemente al cine Argentino siendo una de las principales razones por las que se explica el derrumbe de su producción. Siendo el celuloide un derivado de la celulosa, misma que se empleaba en los explosivos es entendible porque escaseó durante la guerra.

fue que esta misma guerra libro al cine mexicano de la competencia europea en sus mercados y disminuyo en algún grado la propia competencia de Estados Unidos.⁶

Los Estados Unidos tuvieron que contar con México como aliado para atender la gran demanda del público de habla castellana porque nuestro país tenía una industria cinematográfica y no estaba comprometido como España y Argentina con el Eje. España por la política franquista y Argentina, país neutral pero con militares pro germánicos y espías nazis.

México había declarado la guerra al Eje a fines de 1941, su cine de propaganda bélica fue muy escaso al igual que su participación en la contienda, pero los acontecimientos pudieron haber forzado mayores exigencias en todos los terrenos.

En este sentido vale la pena citar a García Riera "...En previsión de ello, (de las posibles exigencias a México como parte de los Aliados) una Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales dirigida en Washington por Nelson Rockefeller acordó unos arreglos favorables al cine mexicano. Esos arreglos, a cargo de Francis Alstock, director de Asuntos Cinematográficos de la oficina de Rockefeller (y futuro novio de Esther Fernández), consideraron tres puntos principales: refacción de maquinaria para los estudios mexicanos; refacción a los productores en dinero constante y sonante; ayuda a los trabajadores de los estudios mexicanos por instrucciones de Hollywood. Así, los estudios CLASA y Azteca recibieron una remesa de equipo cinematográfico con costo de un millón de pesos y el cine nacional contó con adelantos como el supuesto por la fabricación en México de un sistema de sonido Rivatone "acondicionado especialmente para el timbre característico de otros timbres de otras lenguas" (Diario Fílmico Mexicano, 19 VIII 43)⁷

Otra de las razones que complementa esta explicación es el hecho de que los más ambiciosos directores del cine mexicano, nuevos y veteranos, decidieron hacer su mejor esfuerzo. Fernando de Fuentes realizó *Doña Barbara*, Miguel Contreras Torres *La vida inútil de Pito Pérez*, Miguel Zacarías *Una carta de amor* y Juan Bustillo Oro con *México de mis recuerdos* lograron las que pueden ser vistas como sus mejores películas. Alejandro Galindo realizó *Tribunal de justicia*, y Gilberto Martínez Solares *El globo de cantolla*, una buena comedia de época.

Dos nuevos directores llamaron fuertemente la atención: Julio Bracho y Emilio Fernández. Bracho dirigió *Distinto amanecer* mientras que Fernández se reveló con dos películas: *flor Silvestre* y *María Candelaria*.

⁶ Hollywood redujo su producción y dedicó buena parte de esta, a un cine de propaganda poco atractivo para el público latinoamericano.

⁷ Op. Cit.

3.3. Análisis formal o discursivo (María Candelaria y Lorenzo Rafael; los estereotipos indígenas por excelencia.)



El campo largo permite observar como fondo el entorno del lago y el cielo (aire, agua y tierra) de Xochimilco que sirve de escenario a los protagonistas remando en una trajinera con los un close-up de los rostros cerca del remo y la mirada entornada hacia el horizonte como queriendo mirar el futuro incierto pero con un dejo romántico y esperanzador se percibe a partir de la proxémica de sus cuerpos.

Sólo dos personajes se aproximan a la mitificación: La indígena “bonita”, “de buenos sentimientos”, “honrada”, -india de pura raza mexicana que tenía la belleza de las antiguas princesas que vinieron a sojuzgar los españoles-⁸ a quien persiguen las calamidades que son el resultado de la casualidad y la mala suerte mas que las razones sociales, políticas y económicas que desfavorecen a un importante sector del país⁹, lo que confiere una evasión, el “sentimiento de flotar en la nada”. El indígena estoico “de buenos sentimientos”, “honrado hasta que la desesperación lo ciega”, el elogio al indígena, de estos estereotipos, no restan la característica de ignorancia o minimización del mismo.

⁸ Ver apéndice III

⁹ García Riera, Emilio; *Historia documental del cine mexicano*, 1943-1945. p. 67

Como respuesta a las necesidades melodramáticas del filme, la pareja protagonista esta sola en una comunidad en la que abunda las características negativas con las que se estereotipa al resto de la población indígena, son supersticiosos, envidiosos, ignorantes, incapaces de apoyarse unos con otros para un fin positivo, fanáticos de una falsa moral aun mas que fanáticos religiosos, insensibles a los sentimientos nobles y a los valores personales.

Como ejemplo esta la superstición de la exnovia de Lorenzo Rafael, Lupe, que constantemente alude a la “salación” –Ya veras como te va a caer la sal. Amenaza a Lorenzo Rafael por haberla dejado por María Candelaria. –nos va a salar a nuestros animalitos y la bendición no va a servir, se nos van a morir todos nuestros animalitos.

La falsa moral es la que empuja a cometer otro asesinato, a una comunidad que por ignorancia carga, en el personaje de María Candelaria, una maldición por los “pecados” de su madre -prostitución- asesinada por ellos mismos. –Su madre fue una mujer mala ansina que ella también esta manchada, dice Lupe frente a la iglesia, incitando a sus vecinos a arrojar a María Candelaria del pueblo.

Nadie es capaz de oponer resistencia al discurso contra María Candelaria, a pesar de que saben que no tiene nada que reprocharle. Sin embargo, todos se movilizan cuando se trata de agredirla e inclusive, de asesinarla.

Los temas generales que sobresalen y constituyen la película son el estereotipo de *buenos sentimientos y honrado* de los protagonistas a los que su belleza física hace confirmar estas cualidades y la casi totalidad de la población indígena ignorante, salvaje y supersticiosa.

Además del tiempo y del espacio que, como diría Mauricio Magdaleno, es “muy artificioso, muy estúpido que todo eso ocurriera en Xochimilco”, población aledaña a la capital.¹⁰

El melodrama¹¹, hace privar sus razones sobre cualquier otra; si la trama se ubica en vísperas de la revolución¹² resalta el absurdo de ciertos elementos de la historia.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Si hay un género cuyos orígenes y posterior evolución ofrecen una singular complejidad, ése es el melodrama. La ópera, el folletín, la novela gótica y la telenovela son, a pesar de sus profundas diferencias, formas del melodrama. En la cultura de masas, este género, con toda su especificidad y sus

El orden, la duración y la frecuencia de los hechos son lineales¹³ pero en determinados momentos va dejando ciertas interrogantes a pesar de que se explica, a manera de introducción, los rasgos generales que describen el personaje y el contexto de María Candelaria.

La película inicia con un despliegue de imágenes –ídolos precortesianos sobrepuestos- que denotan la influencia de Eisenstein, a los rostros de las modelos indígenas del personaje del pintor.¹⁴ A manera de introducción el estudio del pintor en el que se inicia el relato pasa de un acercamiento a las flores sobre el lago, a un campo medio con la figura de María Candelaria; y del campo medio a un campo largo con los personajes de María Candelaria y José Alonso hablando de uno de los ejes dramáticos de la cinta: la deuda de ella a Damián, el dueño de la tienda del pueblo, que además esta obsesionado con la indígena.

Para el director de la cinta, los indígenas no tienen escapatoria a su trágico destino. Lorenzo Rafael, desesperado por la situación, la deuda con don Damián y el odio del pueblo contra María Candelaria, por ser hija de una prostituta, lo llevan a plantear la posibilidad de irse de ahí. Posibilidad que ella rechaza bajo los argumentos del amor a la tierra que nos vio nacer, pues a pesar del odio de su comunidad... “pero con los fuereños es peor”.

connotaciones moralizantes, se ha estandarizado hasta fijar una fórmula de estereotipos estables. En el melodrama adquieren un papel principal las emociones, así que sus argumentos más eficaces son los que hablan de fatalidad, amores contrariados, engaños y entrega familiar. Todo lo sentimental agrada a un público tan amplio como diverso, al que no le importa volver a conocer la historia de la joven virginal traicionada por un vividor o los sufrimientos de la pareja de amantes distanciada por los acontecimientos. Algo hay de melodrama, diluido en diverso grado, en muchas películas de otros géneros. Incluso en su forma más dulcificada, el llamado cine romántico, lo melodramático conserva su vigencia. Por otro lado, a pesar de su universalidad, este género adquiere formas nacionales clasificables como subgéneros. El masala film de la India, mezcla el melodrama con otros géneros. El melodrama mexicano suele ser maniqueo y sencillo. En *tiempos de don Porfirio*, (1940, Juan Bustillo Oro), aunque también puede plantear un profundo romanticismo de raíz indigenista *María Candelaria*, (1944, Emilio Fernández). Sin embargo, películas como *Aventurera* (1949), de Alberto Gout, demuestran que la evolución natural de este género en México fue la inagotable telenovela

¹² El tiempo como colocación se resuelve determinando la época que representa el filme. En este sentido podemos apuntar que no existe relación entre el tiempo en el que se filmó la película y el tiempo que representa.

¹³ El tiempo como devenir se resuelve determinando el orden, la duración y la frecuencia de los hechos.

¹⁴ Una de dichas modelos, Nieves, que aparece desnuda en un *shot*, en efecto fue modelo del pintor mexicano Diego Rivera. Op cit.

El personaje de Damián es el del mestizo, ladino,¹⁵ que se aprovecha de los indígenas a quienes se parece, pero al mismo tiempo, desprecia. Ser el propietario de la tienda le da una posición social privilegiada para los indígenas que viven una pobreza extrema, además del analfabetismo y sus “buenos sentimientos”; aunque también, en determinado momento se convierte en instrumento de venganza de Lupe, de quien se deja manipular con un discurso machista y clasista. A final de cuentas este personaje se confunde con el resto de la comunidad indígena porque su fenotipo no marca diferencia alguna, y es su vestuario el que logra distinguirlo del resto.

Entre los grupos indígenas y mestizos que comparten un mismo territorio de origen, la distancia puede ser profunda. Acostumbrados a la presencia del Otro en interacción constante (comercial, laboral, institucional, vecinal, política, religiosa, escolar, etcétera), el rechazo es cotidiano, y el desconocimiento menor que en las ciudades capitales, entre los agentes del Estado, la Iglesia y miembros de las clases dominantes regionales.

Si la vida de la pareja de enamorados se complica por la intervención de este personaje, el detonante final no es el directamente, a pesar de todas maldades, pues ese lugar corresponde a la civilización y cultura, al espíritu refinado del pintor que produce una obra de arte no digerible para la comunidad, incluyendo al propio Damián.

En suma, identidades criollas, hispanistas y mestizas subyacen en la construcción y reproducción de estas imágenes del indígena. . Ello significa que estos estereotipos, Damián como representante de los ladinos (mestizos), y el hostigamiento (burla, gestos y actos o comportamientos no verbales), desvalorización y denigración

¹⁵ El término es especificado por Stavenhagen, Rodolfo; *Las clases sociales en las sociedades agrarias*. P. 196. “En todas las zonas y en casi todas las comunidades locales coexisten dos poblaciones, dos grupos sociales diferentes: los indios y los ladinos. Los antropólogos han abordado de diversas formas el problema de la relaciones entre estos dos elementos culturales. Pocos han sido, sin embargo, los que han intentado un análisis clasista en el marco de la sociedad global. Es bien sabido que no son factores biológicos los que diferencian a las dos razas, en el sentido genérico del término. Es cierto que, de manera general, la población llamada indígena se caracteriza por rasgos biológicos que corresponden a la raza amerindia y que, igualmente, la población llamada amerindia muestra características biológicas de los caucasoides. Pero a pesar de que los ladinos tienden a identificarse con los blancos, de hecho son generalmente mestizos. Los factores sociales y culturales son los que se toman en cuenta para diferenciar a las dos poblaciones” como en toda la América indígena, los españoles establecieron sus encomiendas, sus tributos y se aseguraron el control de la mano de obra indígena. Pero en lo que se refiere al Estado, se situaron pronto en la cima de la jerarquía y gobernaron a la masa de la población a través de los intermediarios indígenas quienes ocupaban los escalones inferiores de la burocracia.. Al respecto, Aguirre Beltrán; dice categóricamente que “el ladino no pertenece al stock blanco”. Cf. *Formas de gobierno indígena*, México, UNAM p. 112. Véase también, a este respecto, Julio de la Fuente. “Ethnic and Comunal Relations”, en Sol Tax, *Heritage of Conquest*, Glencoe, The Free Press, 1951, quien escribe refiriéndose a Mesoamérica en general: “...la raza es una construcción derivada principalmente de las diferencias culturales, la terminología racial es vaga y poco consistente y muchos ladinos no están clasificados en ninguna raza”.

individual y colectiva que excluyen e inferiorizan, forman parte de la historia y experiencia cotidiana de los pueblos indígenas.

La imagen que condensa el estereotipo de los personajes con todas sus virtudes amalgamadas en un trágico destino es la de dos secuencias: la primera; Lorenzo Rafael enfrenta y recrimina tan solo con la mirada a la turba que enardecida lapidara a María Candelaria frente a la cárcel del pueblo y ante el sacerdote que no llegó a tiempo para salvarla.

En esta imagen; “con consecuencia en su integridad física”, señalaría Wieviorka,¹⁶ aunque violencia física y simbólica con frecuencia son indisociables. Su forma de expresión a través de la palabra, el gesto, el silencio, el tono de voz, la actitud y el insulto, así como la exclusión, forman parte de las relaciones sociales en la vida cotidiana.

Pero además, la imagen logra captar la esencia histórica de los actores sociales que determinan la vida y la imagen del indígena en el imaginario colectivo. La misión evangelizadora de los conquistadores españoles representada por el personaje del sacerdote. Ese personaje que nos remite a las raíces del indigenismo mismo, como una actitud favorable que los misioneros adoptaron durante la conquista hacia los indígenas y que, proviene, de una preocupación ya antigua y visible en los cronistas de Indias de estirpe indígena o no, pero obviamente favorables a los indígenas; postura por demás visible en las Leyes de Indias y, sobre todo, en Hispanoamérica, pero cuya verdadera razón de ser no reside en los “derechos humanos”, precisamente, sino es mas bien de orden económico.

En esta imagen no existe redención, como quiera que sea, la promesa de redención, en mayor o menor sentido, es siempre la promesa de un mundo donde el dolor esta ausente. Y esto, por supuesto, es una cuestión de mitos y del imaginario. Joseph Campbell señala que “en todo el mundo habitado, en todos los tiempos y en todas las circunstancias, han florecido los mitos del hombre”.¹⁷ Mitos y entonaciones que se retroalimentan mutuamente y que, de manera individual, tienen como base las imágenes mentales que guían nuestras aspiraciones, temores, expectativas y esperanzas.

La redención no puede existir. No hay ayuda o salvación posibles, ni en los fuereños, porque el pintor es, indirectamente, el detonador de la muerte de María

¹⁶ Colette Guillaumin, “La différence culturel” en Michel Wieviorka (dir.), *Racisme et modernité*, La Découverte, París, 1993.

¹⁷ Campbell, Joseph; *El heroe de las mil caras*. p. 11

Candelaria (la civilización y la cultura no pueden hacer nada por el mundo indígena); ni de su propio pueblo caracterizado con personajes: “toscos”, de “rasgos muy burdos”, “supersticiosos y cerrados”, “carentes de cultura”, “salvajes”, “gente no civilizada”, “atrasada”, “de comprensión lenta”, “ignorantes”, “gente humilde”, “sinvergüenzas”, “flojos”, “acostumbrados a la pobreza”.

No es tampoco la reivindicación religiosa, no existe una muerte por reivindicación, aunque María Candelaria, llevada por su angustia increpe una imagen de la virgen de Guadalupe dentro de la iglesia y frente al cura. Porque el arrepentimiento sigue al reclamo del sacerdote, y porque su muerte no tiene relación con dicho reclamo. Lo cierto es que dentro del absurdo se pretende reflejar una realidad tan histórica como vigente: la evangelización de los indígenas.¹⁸

No puede, luego entonces, existir redención porque hasta el último momento existe dolor. El dolor del rechazo social, el dolor del abandono religioso, el dolor del amor no consumado.

Un cura tan pobre que no tiene para pagar una cuenta de “azúcar, café y jabón”, es solo imaginable en el universo diégetico de *María Candelaria*, en el que dentro de los absurdos se entreteje el relato. El relato carece de espesor histórico, no se percibe una intención de reconstrucción arqueológica, ni en función del sistema modelizador de la época. El relato es de acontecimiento porque prima la acción sobre el espacio y el personaje.

“Hay cosas que solo con tocarlas sangran” expresión del pintor al iniciar el relato de su historia. La frase puede despertar en el espectador la conciencia de la realidad indígena marginada, abatida desde la conquista y que es preferible evadir, evitar antes de que nos provoque “algo” diferente a la tristeza por la muerte de la “marranita” o por la de María Candelaria.

¹⁸ El papa se dirigió “a los numerosos indígenas venidos de cariño en la Basílica el día de ayer, pero en su acto de fe no las diferentes regiones del país, representantes de las diversas etnias y culturas mexicanas”, les expresó su respeto y hasta aparecieron los indígenas, más que como un estereotipo comercializado y rebajado de la indianidad en la era global. La imagen del propio Juan Diego que decidió utilizar la jerarquía católica fue la de un español barbado pero vestido de indio. ¿Acaso no es todo esto una magnífica simulación? Si no lo es, yo no comprendo nada. Como dijo ayer Rigoberta Menchú, Premio Nóbel de la paz y mujer verdaderamente indígena y guerrera, en un programa de Radiofórmula: No es lo que importa la canonización de Juan Diego, que ya era santo para los indígenas, lo que importa es cómo va a manejar la Iglesia su teología en esta nueva realidad, sin seguirnos ofendiendo.

Lorenzo Rafael no deja de tener actitudes “machistas”; aunque en el universo diégetico que las engloba resulta ser actitudes positivas. La manera en la que el macho la protege de su raza: cuando ella intenta trabajar para pagar su deuda con Damián y los indígenas le cierran el paso con sus trajineras para que no pueda vender sus flores; la voz imperiosa y autoritaria que la reprende frente al resto y le ordena regresar a su chinampa. Es el hombre celoso que la defiende del fuereño regresando a su chinampa a toda carrera con la mujer como respuesta a un acto del hombre blanco que trasgrede la proxemica con su prometida y le acaricia la barbilla, No es capaz de confrontar al fuereño y le grita a la mujer antes de salir huyendo, en dialecto náhuatl, sin traducción, por cierto.

El no traducir los dialectos es parte de la ensoñación y la evasión; los indígenas son una otredad a la que se puede acceder por medio de una película que no genere ruido en las conciencias tranquilas de los espectadores. No es necesario entenderlos porque son tan simples que una rápida mirada es suficiente para entender que no pertenecen a nuestra realidad.

3.4. La interpretación

La insistencia del director, Emilio Fernández, en exaltar y reivindicar a los indios como los mexicanos más puros que hay, Junto a estos estereotipos racistas y paternalistas pone de manifiesto la idealización con la que el director los ve; como una presencia negada, como algo que no forma parte de la población mexicana.¹⁹

Si su autopercepción racial y cultural es la de blancos, criollos y mestizos, españoles, y extranjeros, en forma indirecta y por oposición a los otros, se asumen como los civilizados, modernos, occidentales, progresistas, evolucionados y avanzados, superiores.

Esta forma de abordar los problemas y la relación interpersonal entre indígenas con indígenas; indígenas y mestizos, indígenas y criollos, forma parte de la postura intelectual indigenista de la que el director del filme forma parte.

¹⁹ Bonfil Batalla, op. cit.

Emilio Fernández logra una aproximación más emotiva que antropológica en ésta película que amalgama las inquietudes nacionalistas de los forjadores del cine mudo argumental y la influencia estética de Eisenstein. Motivado por Adolfo de la Huerta se dedicó al quehacer cinematográfico pues deseaba utilizar al cine para prestigiar a México en el extranjero.

María Candelaria representa la culminación cinematográfica de la estética vasconceliana nacionalista cuyo triunfo en Europa fue una satisfacción para las aspiraciones de los forjadores del cine mudo argumental, etapa a la que pertenece *Tabaré*.

El contexto en el que se ambienta la película es el México prerrevolucionario, 1909, y aunque existe un claro intento por revalorar la estética indígena, el contrasentido estriba en los actores profesionales que interpretan a los protagonistas de la misma; los auténticos indígenas están en papeles de comparsas como en otras películas de este corte *La perla* (Emilio Fernández, 1945), *El rebozo de Soledad* (Roberto Gavaldón, 1951), *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1956), etc.

La influencia del *star system* norteamericano estaba en su apogeo y no permitió que el cine mexicano cumpliera con el deseo de captar asuntos mexicanos sin influencia externa porque la inclusión de Dolores del Río, monstruo sagrado de Hollywood venido a menos que, para revitalizar su carrera regresó a su patria,²⁰ así como el diseño de vestuario que no se tomó directamente de los indígenas, porque Armando Valdés Peza diseñó los modelos utilizados por la artista, lograron que en lugar de descubrir un rostro, el cine mexicano inventara una máscara.

La búsqueda de rostros locales que tuvieran aceptación universal, correspondió a la preocupación nacionalista cosmopolita, que consideró que los rostros auténticos eran demasiado regionales para lucirlos. Es ésta otra de las razones para la repatriación de Dolores del Río y Lupe Vélez, no muy afortunada al principio, por cierto. Ésta inquietud cosmopolita había sido estimulada por la llegada de refugiados españoles, primero, y por quienes huían de la Segunda Guerra Mundial, después; unos y otros aportaron dinero, pretensiones universalistas y mano de obra calificada. De tal manera se inició la adaptación frecuente de obras de la literatura universal. La pretensión última era penetrar al mercado europeo con tales películas.

Es *María Candelaria* un ejemplo vivo del deseo de hacer “algo” positivo por la cultura del país; aunque el resultado sea una máscara más que un rostro indígena, de

²⁰ De los Reyes, Aurelio; *Medio siglo de cine mexicano 1896-1947*, p.197.

intelectuales, pintores y fotógrafos²¹ con ideas innovadoras y vanguardistas cuyo común denominador en esa heterogeneidad fue tal deseo.

En el caso de ésta cinta, queda de manifiesto, además de los puntos ya mencionados en párrafos anteriores, el error de fomentar una idea del indígena como ser *sui generis* sin un intento por analizar las causas de su marginalismo social, de su atraso, de su incultura, de su arraigo a tradiciones atávicas y de la explotación que cotidianamente sufre. En *María Candelaria* sobresale la ingenuidad en una cinta cuya plástica de los sauces, los canales y las casas de palma o las chinampas de Xochimilco permite afirmar que el filme tiende más hacia la fotogenia que al momento histórico, no nada más de la época sino a la inexistencia de un momento histórico determinado.

Es así que el estereotipo de Lorenzo Rafael o María Candelaria se conforma y parece destinado a bloquear otra vía de acceso al tema de las comunidades indígenas. Es una estereotipación de los indígenas como seres mansos y mártires, inescrutables y estoicos condenados al sacrificio.

²¹ Grupo que desde la gestión de José Vasconcelos, la Secretaría de Educación Pública se convirtió en su refugio: Agustín Aragón Leiva, Luis Marqués, Jorge Cuesta, Celestino Gorostiza, Carlos Chávez, Antonio Castro Leal, Julio Bracho, Juan Bustillo Oro, Mauricio Magdaleno, etcétera.

CONCLUSIONES GENERALES

Los estereotipos del indígena en el cine mexicano, un caso del periodo de cine mudo mexicano en 1918; y el otro caso de la llamada “época de oro” del cine mexicano en 1943, puede englobarse en los indígenas condenados al exterminio y las razones, en *Tabaré*, y en *María Candelaria* y *Lorenzo Rafael*, los estereotipos indígenas por excelencia: mansos, inescrutables y estoicos.

Las razones que justifican el exterminio de un pueblo quedan de manifiesto en “la desaparición de los charrúas” que el poema narra y que el filme sintetiza con la muerte de *Tabaré* como representación metafórica de los instintos salvajes, característica de los charrúas. En el ultimo momento, la representación de *Tabaré* como figura emblemática que condensa esos instintos salvajes pero que tiene la nobleza heredada de su madre, española por cierto, para poder expresar lo que su ascendente paterno no podría dada su condición bestializada; simboliza la muerte de su raza. Existen a este respecto, varios niveles de lectura; no solo de carácter racista, un mestizo no deja de estar estigmatizado para los españoles por su ascendente indígena y forma parte de esa otredad, despreciada y humillada, condenada al exterminio.

Los estereotipos de *Caracé* y *Yamandú*; son la justificación exacta con la que manifiestan la bestialidad, el carácter, animal, instintivo y salvaje con el que expresan su incapacidad de adaptarse a la sociedad occidental. Sus ritos y las características de la raza a la que pertenecen no tienen ningún perfil humano ni en la película ni en el poema original.

Es importante retomar de Bonfil Batalla, el hecho de que la civilización mesoamericana es negada, aunque su presencia sea imprescindible reconocer. Tratar de integrar a las culturas indígenas, bajo la mirada y los patrones occidentales, ha tenido como consecuencia el hecho de negar su origen y segregarlos de este México imaginario que, creado por los criollos y los mestizos y anclado en el proyecto occidental toma como modelo a seguir el de las civilizaciones extranjeras.¹

Por su parte, los estereotipos de *María Candelaria* y *Lorenzo Rafael*, son el estereotipo indígena por excelencia; son los estereotipos que ganaron premios internacionales, y que, al mismo tiempo que cosecharon triunfos, no dieron explicación alguna respecto a la condición indígena en México. Sus desgracias y tragedias no son

¹ Bonfil Batalla. Op cit.

el resultado de su condición histórica sino el resultado de la casualidad y de un destino trágico que justifica el melodrama.

En estos estereotipos podemos entender que el sujeto de prejuicios y discriminación se puede volver victimario de su propio grupo en sus comunidades y en las ciudades regionales y metrópolis. Tal es el caso del argumento de *María Candelaria*.

“Una intrincada red de puntos de referencia a la que acuden muchos mexicanos (y algunos extranjeros) para explicar la identidad nacional. Es el abrevadero común en el que se sacia la sed de identidad, es el lugar de donde provienen los mitos que no solo le dan unidad a la nación, sino que la hacen diferente a cualquier otra.

Las figuras del indígena se construyen a partir de la naturaleza de las relaciones e imaginarios sociales con variadas raíces históricas pero sin una connotación específica. Podemos citar como ejemplo: *Tiempos mayas y la voz de su raza* (Carlos Martínez Arredondo, 1912), *Tepeyac* (Carlos E. González, 1917), *El indio yaqui* (Guillermo Calles, 1926), *Zitarí* (Miguel Contreras Torres, 1931), *La virgen que forjó una patria* (Julio bracho, 1942), *Deseada* (Roberto Gavaldón, 1950) *Animas Trujano* (Ismael Rodríguez, 1961), etc. El indígena en las identidades regionales, como en la nacional, es todavía una figura del pasado, su proximidad y lejanía también ha dependido de sus culturas de origen y, paradójicamente, de su resistencia y capacidad de interpelar y negociar con el poder dominante.

A diferencia de la supuesta raza a la que dicen pertenecer miembros de élites, en el caso del personaje de Damián, hay en las culturas dominantes regionales, símbolos y prácticas con un sustrato étnico aparentemente menos marcado por la desvalorización, y que distinguen sus identidades

En el imaginario de las élites puede correr por sus venas sangre española, tal vez precisamente porque “la referencia a la sangre” surge en la España del siglo XV y arraiga en sus dominios. La sangre es el origen del color, un atributo jerarquizado y estigmatizado en nuestros pueblos. El color blanco es una cualidad exclusiva de las élites, marca de distinción que se expresa en el discurso de *Tabaré* y *María Candelaria*.

La necesidad de afirmar una identidad. La apropiación y uso de símbolos de las culturas étnicas por miembros de élites, y llevada a la industria cinematográfica en México, es casi siempre una exaltación institucional de esta diversidad cultural folclorizada, contrasta con los estigmas y estereotipos inventados por estos dominantes y atribuidos a los diferentes.

Estos diferentes son, sobre todo, los pueblos indígenas, “los grupos con menos poder, en estado menor, en estado de dependencia (...) Puesto que diferente conduce a un punto de referencia y diferente se es del referente, es decir, de un grupo mayoritario. La diferencia es pues el estado definitivo, inmutable y esencial de aquellos que están en posición minoritaria en cualquier relación”²

Ese carácter que puede definirse como “nacional, es una entelequia armada artificialmente que, sirve además, como fuerza aglutinante y vive como expresión de una hegemonía; después de todo, el discurso implica la posibilidad de transformar los hechos y las cosas que integran el mundo y, de esta manera, constituye un acto de poder.

El cine, lo hemos comprobado, no esta exento de recrear tales estereotipos. “Esto es parte de una realidad en México”, “es la realidad de nuestros indígenas”, “así hablan los indígenas”, “nosotros reflejamos lo que la gente quiere ver”, “nuestro compromiso es cumplir con hacer lo que al publico le gusta”; son ejemplos de que en pos de una identidad nacional aparecen en los cines, los personajes, los contenidos, los rasgos y las acciones que hemos estudiado en los estereotipos indígenas.

Los estereotipos y relaciones interétnicas a través del tiempo varían según el contexto histórico. El racismo está anclado en la cultura y la identidad y, consecuentemente, cruza el complejo sistema de las relaciones sociales y es un instrumento de la dominación, cualquiera que sea el origen nacional, social y étnico cultural de los dominantes.

Las formas de la dominación ideológica se ejercen a través de múltiples mecanismos para mantener un orden social que descansa en la subordinación de los otros y que se constituyen en un conjunto de discursos y exclusiones que despoja al Otro de cualidades y lo inferioriza para limitar su libertad y su autonomía y así legitimar la defensa y la expansión de sus privilegios.

Históricamente, el ejercicio de la dominación ha sido posible a través de una cadena interminable de agentes colocados en posición diferenciada en el sistema étnico y de clases. La validez analítica del punto de vista de Foucault acerca del poder como “un fenómeno de dominación” que no es exclusivo de unos individuos, grupos y clases y que quienes lo sufren carecen del mismo se constata, razón por la cual este

² Colette Guillaumin, “La différence culturelle” en Michel Wieviorka (dir.), *Racisme et modernité*, La Découverte, París, 1993.

“debe ser, analizado como algo que circula y funciona --por así decirlo-- en cadena”³ a partir de un análisis descendente para encontrar las fuentes ideológicas y los recursos del Estado y ascendente para reconocer a los actores que participan en su reproducción.

La intención de nuestro trabajo es un esfuerzo de investigación en el que no se pretende encontrar la respuesta del cómo abordar la imagen cinematográfica del indígena, sino precisar cuál es el estereotipo que se tuvo del indígena en dos contextos, diferentes, en la historia de la industria del cine mexicano.

Al aproximarnos a estos dos momentos de la cinematografía nacional podemos inferir cuál es la forma en la que los mexicanos hemos visto y seguimos viendo al indígena, sin que este argumento deje de tomar en consideración un hecho: Si el cine va a la realidad y la convierte en un mundo ficticio en el que todo se permite por esquemático o irreal que parezca, hay algo de reconocible.

Es por ello que podemos encontrar puntos de referencia, lugares comunes y concordancias entre los estereotipos indígenas y el resultado de algunos investigadores y autores de libros que hemos utilizado a lo largo del presente trabajo de tesis.

La realidad es que, independientemente de las razones que presentan determinados estereotipos, y que hemos analizado aquí, objetivamente los indígenas existen. Esa mirada paternalista que encubre al indigenismo forma parte del discurso oficial, que así asume una actitud que lo caracteriza: el paternalismo, que va desarrollando un proyecto ajeno a la realidad de los indígenas.

Es así que, el indigenismo, reúne la doble cualidad de ser inorgánico (respecto a los grupos étnicos) y extremadamente homogeneizador. A medida que los patrones socioculturales excluyentes se convierten en plataforma de la organización nacional, el indigenismo deviene en carta estratégica de proyectos antidemocráticos y conservadores. Las variantes indigenistas tienen en común el constituir, desde el punto de vista de su naturaleza, concepciones políticamente inorgánicos o ajenas a los grupos étnicos; construcciones para entender o justificar la política y la práctica que se aplica a los otros; y desde el punto de vista de las metas, definiciones de lo que se debe cambiar en cada caso para que no cambie nada o por lo menos, nada que sea substancial para el mantenimiento de la lógica del sistema.⁴

³ Michel Foucault, *Genealogía del racismo*, Las ediciones de La Piqueta, Madrid, 1992.

⁴ Héctor Díaz-Polanco, “El descalabro de la población indígena” en *Etnia y nación en América Latina*. 1995.

El indigenismo puede destruir, vía el genocidio, como es el caso de la raza charrúa; el etnocidio, o una combinación de ellos, a los grupos étnicos, o puede modificar y aun complicar el cuadro de la diversidad étnica, pero nunca resuelve las tensiones o conflictos que implica la diversidad. Muchos países buscaron homogeneizar a la sociedad a partir del patrón sociocultural criollo-mestizo, si bien provocaron nuevas transformaciones en la composición étnica y no lograron su meta liquidacionista; aunque en otros casos sí.

La cuestión de la diversidad étnica persistente –un verdadero dolor de cabeza para las elites-, ya entrado el siglo XX, se mantuvo como un “problema” cuya resolución quedaba en manos de los modernos indigenistas de “genio integrativo” como se les llamo en la compilación de Héctor Díaz-Polanco.

En suma, descontando las nuevas condiciones que comienzan a gestarse en los últimos tiempos, tres fases de las políticas indigenistas pueden discernirse:

- a) la que corresponde a las más de tres centurias de régimen colonial.
- b) la que se aplica, luego de de la independencia, durante el siglo XIX y parte del actual (preconizada y llevada a la practica especialmente por los liberales).
- c) finalmente, la que desarrollan los modernos Estados latinoamericanos, en particular a mediados del siglo XX.

De acuerdo con Aguirre Beltrán la denominación de las políticas que corresponden a estas fases⁵ es, respectivamente, de segregación, incorporación e integración.

Si la imagen cinematográfica no es nunca una imagen ingenua, es una preinterpretación del mundo por parte de los realizadores del filme que posteriormente es reinterpretada por el espectador, cobran nuevamente sentido las ideas de Heidegger “la interpretación es una condición natural del hombre que irremediamente despliega en su ‘ser ahí’, en el mundo” y de Nietzsche “lo que existen no son los medios sino las interpretaciones”

Siguiendo este orden de ideas, el **indigenismo** es el **discurso** que la política oficial en turno aplica con relación a los indígenas y no para los indígenas, dependiendo de las características específicas del momento del Estado y su política oficial.

⁵ Aguirre Beltrán, Gonzalo; “un postulado de política indigenista”, en *Obra polémica*, pp. 21-28.

Entendemos pues, de acuerdo con Teun A. Van Dijk,⁶ como discurso una *unidad observacional*, la unidad que interpretamos al ver o escuchar una emisión.

El **cine** como todos los medios de expresión, está insertado en un contexto determinado. Es, como escribió Antonio Costa “lo que en una sociedad, en una determinada coyuntura política cultural o en un cierto grupo social, se decide que sea”⁷; es un **aparato ideológico del Estado** cuyo perfil se distingue y circunscribe a los momentos históricos durante los que se realiza. Los filmes, por ende revelan como fue visto e **interpretado** en diversos momentos y espacios socio-culturales esta realidad histórica. Los filmes dan cuenta de cómo esas **interpretaciones** han ido variando con el tiempo conforme se han transformado los intereses que organizaron y articularon lo que puede llamarse la versión oficial acerca de los indígenas, o más claramente el indigenismo cinematográfico.

Es por ello que finalmente podemos decir que la investigación del estereotipo del indígena en la industria del cine mexicano permite enfatizar a los filmes como expresiones ideológicas particulares, las películas permiten conocer las representaciones propias de una formación social; son, a fin de cuentas, como escribió Pierre Sorlín, ‘documentos privilegiados para estudiar las configuraciones ideológicas de los medios sociales en los que se insertan’.

⁶ Teun A. Van Dijk; *Estructuras y funciones del discurso*. p. 20

⁷ Op. Cit.

APÉNDICE I

ARGUMENTO DE *TABARE*

El encuentro de una edición impresa del argumento de la película *Tabaré* (Luis Lezama, 1917), publicada con el nombre Argumento de Tabaré: película de gran arte “México Filme” S.A., fue sin duda, en palabras del profesor Federico Dávalos Orozco “...una nueva y valiosa aportación al campo siempre virgen de la historia del cine mexicano... Este hallazgo, fruto de la casualidad como lo han sido otros muchos referentes a nuestro patrimonio fílmico, permite ampliar nuestro conocimiento de ese legado de nuestra cultura –cuasi perdido, pero no olvidado- que fueron los primeros treinta y cinco años de nuestro cine.¹

Prólogo

El Uruguay y el Plata
Vivían su salvaje primavera;
La sonrisa de Dios de que nacieron
Aun palpita en las aguas y en las selvas;

La raza charrúa indómita y valiente, vivía tranquila en la selva uruguaya. Un día llegó una expedición de guerreros españoles y los indios percatándose de su aproximación, obligan a retirarse en las naves en que llegaron.

Pasando la refriega, el cacique de la tribu reparte el botín de guerra a sus indios y escucha los lamentos de una mujer en medio de los muertos. Es la pobre Magdalena hija de un conquistador, que quedó herida y abandonada en la sangrienta arena.

Pálida como el lirio,
Sola con vida entre los muertos queda.
Caracé, que a su lado se detiene,
Con avidez salvaje la contempla.

Caracé el cacique toma a la española en brazos y la lleva a su toldo.....Terrible y mortal es la angustia que sufre esta infeliz mujer al verse raptada por el abigarrado salvaje. Nace un niño con los instintos salvajes del padre y la nobleza de la madre. Toma a su hijo y lo lleva a la rivera del río, allí lo bautiza, sin mas sacerdotes que Dios ni más altar que la exuberante naturaleza.

Le llaman Tabaré. Nació una noche
Bajo el oscuro techo
En que el indio guardaba a la cautiva
A quien el niño exprime el dulce seno.

¹ Dávalos Orozco Federico; Edición facsimilar de *Argumento de Tabaré*, diseñada y producida por Albedrío/Sinc, S.A. de C.V. en coedición con la Cineteca Nacional. p. 5.

Pasan 6 años y la pobre cautiva muere al lado de su infeliz hijo que se encuentra profundamente dormido.

¿Sentís la risa? Caracé el cacique
Ha vuelto ebrio, muy ebrio.
Su esclava ya estaba pálida, muy pálida.....
Hijo y madre ya duermen los dos sueños.

ACTO PRIMERO

Pasan 20 años. Tabaré es el cacique de la tribu y los indios lo quieren y lo respetan.

Llega nueva expedición de españoles conquistadores al Uruguay. Don Gonzalo de Orgaz viene al frente de ellos.

Don Gonzalo de Orgaz, joven bizarro,
Manda en jefe la plaza;
Era noble y valiente, noble y bueno,
Bueno y celoso de su estirpe hidalga.

Sostienen varios combates y en él más culminante de todos, cae prisionero Tabaré, lo llevan al pueblo donde esta Doña Luz y Blanca de Orgaz, esposa y hermana de Gonzalo respectivamente, que esperan al hidalgo con impaciencia.

Tabaré al verlas, recibe una fuerte impresión y contempla a Blanca recordando a la mujer blanca que lo dio a luz.

El indio alzo la frente; miro a Blanca
De un modo fijo, iluminado, intenso
Había en su actitud indescifrable
Terror, adoración, reproche, ruego.

Don Gonzalo le dice a su hermana que Tabaré tiene el pueblo por cárcel.

Por cárcel este pueblo se le ha dado.
El ha de respetarla,
Yo probare en ese hombre si se encuentra
Capaz de redención su heroica raza.

Tabaré vaga noche y día por todas las calles del pueblo, cuando encuentra a Blanca que esta bajo de una arboleda dedicada a sus labores. Esta al notar que alguno se acerca, y con cierta familiaridad le dice al indio:

Eres tu Tabaré?

El indio temeroso y temblando se acerca a Blanca y le dice que a una mujer tan blanca como ella la oyó cantar los cánticos maternos.

-¡Tu hablas al indio! ¡Tu, que de las lunas
tienes la claridad!
¿Porque lo hieres con tu voz tranquila,
tranquila como el canto del sabia?

¿Porque lo hieres en el alma obscura?
¡Deja al indio morir!
Tu tienes odio negro para el indio,
Para el triste cacique guaraní. -

Blanca sintió una lagrima en los ojos,
Y una amargura insólita en el pecho:
-Yo no tengo odio para ti, charrúa,
dijo al cacique con acento ingenuo. -

Tabaré se aleja impresionado por las palabras de Blanca, pero Doña Luz ha visto que hablaban los dos y con mucha extrañeza se aproxima a Blanca y le dice:

.....!Pero aquí hablando
lo hemos visto contigo!
Y Blanca: ¿Sabes, Luz, que ese salvaje
Amo a su madre? El mismo me lo ha dicho.

-¿Y no le temes, Blanca?
-¡Temerlo! Puede ser. Lo que al oírlo
mi espíritu sintió, fue un algo raro,
Muy semejante al miedo de los niños.

Una noche vaga Tabaré por el pueblo y como los soldados ya lo han visto otras veces, preparan una emboscada para atraparlo pues creen que es un espectro fatídico o la sombra de algún cacique muerto.

-¿Dices que es un fantasma
Eso que anda de noche por el pueblo?
-No es otra cosa, a mi sentir: la sombra
De algún cacique muerto.

El padre Esteban, monje franciscano, que es el misionero de aquel lugar, esta en su habitación orando, y Tabaré llega cautelosamente a la ventana atraído por la luz que en ella se veía, y se conmueve al oír la oración del monje; pues recuerda que su madre lo enseñó a rezar y adorar una cruz que plantó en el bosque, y no soportando más su espíritu atribulado, lanza un suspiro que hace al franciscano abrir con estrépito la ventana. Tabaré al verse sorprendido, huye precipitado por la calle.

Los soldados que el golpe concertaron,
A su paso febril se interpusieron,
Asestando sus picas y arcabuces
A su desnudo pecho.

Los soldados tratan de acribillar al indio, pero a las voces alteradas, sale el padre Esteban y evita el lance.

Cuando, a espaldas del grupo,
Clamo una voz cansada: ¡Deteneos!
Y con la frente cana descubierta
Se vio llegar al misionero

Se abrió paso hasta el indio
Tendiéndole los brazos; este al verlo,
Se aferro a su sayal, doblo la frente
Y en tierra dio con su extenuado cuerpo,

ACTO SEGUNDO

Al día siguiente. Don Gonzalo de Orgaz conoce los sucesos de la noche anterior y hace que llegue el indio a su presencia y lo arroja del pueblo.

-¿Porque el indio charrúa
Fue sorprendido anoche por la guardia?
¿Que buscaba a esas horas?
¿Que intento lo llevaba?

Ya que el indio charrúa
Nuestra amistad rechaza,
Vuelva a sus bosques a enconar sus flechas,
Vuelva a buscar a las fieras sus hermanas.

Blanca suplica a su hermano que no lance al indio, pero Gonzalo no atiende los ruegos y hace que se vaya.

Sobre el sayal del monje,
Del charrúa quedo la primer lagrima
¡Para llorar la moribunda estirpe
Una pupila azul necesitaba!

ACTO TERCERO

Tabaré llega al bosque mas tupido de maleza, va rendido de angustia y de cansancio, tropieza con una cruz de ramas desgastadas por los anos y sorprendido queda frente a ella.

Suspense se ha quedado. Es que el charrúa
Esta en la selva antigua
Del indio Caracé; es que ha caído
Sobre el sepulcro de su madre extinta.

Tabaré queda durmiendo sobre el sepulcro de su madre, y esa misma noche en una lomería lejana se ven las fogatas que encendieron los indios en demostración de dolor por la muerte de su cacique.

¡Extraño funeral! Los indios ebrios
avivan diez hogueras
encendidas en torno de un cadáver
Tendido sobre un lecho de maleza.

Ha muerto Tabicha el guerrero de una tribu, y los indios están danzando a su alrededor. Llega Yamandú y se improvisa cacique de los indios y los invita a un asalto al pueblo.

Yamandú va adelante. El negro brazo
Hacia atrás extendido,
Silencio impone a la jadeante turba
Con ademán nervioso y expresivo.

Llegan los indios a la población y sostienen un fuerte combate con los españoles; incendian el pueblo y dejan sembradas las calles de muertos y de espanto. Yamandú se abre paso y llega a la alcoba de Blanca; esta ha caído desmayada de su lecho al darse cuenta de la proximidad de los indios, Yamandú la carga y huye con ella en brazos hacia los bosques.

Don Gonzalo de Orgaz, sus oficiales y el padre Esteban, recorren la población dando ordenes; cuando un soldado de la guarnición se acerca y dice a Gonzalo que un indio se llevo a Blanca.

Cuando se lo dijeron,
La planta vacilo de Don Gonzalo;
Perdió el mundo las formas a sus ojos

Y, para no caer, se asió de un árbol.

Don Gonzalo en medio de su terrible dolor invita a sus oficiales y al padre Esteban a ir a la selva para buscar a su hermana.

Mientras tanto Yamandú ha llegado con Blanca al bosque mas tupido de la serranía.

Blanca vuelve en si, y ve al indio Yamandú a sus espaldas que estaba aguardando el despertar de su presa; una estúpida risa contrae el rostro del salvaje y se abalanza a Blanca tomándole la cara entre sus manos, mientras tanto ella exhala gritos de terror y angustia.

Tabaré escucho en el fondo de la selva
Temida de los talas
El grito de la virgen española
Indefensa y esclava.

Tabaré sigue postrado al pie del sepulcro de su madre, cuando oye los gritos de Blanca, y escuchándolos más fuertes por momentos salta entre las ramas para auxiliar a la española.

Salto como mordido, por el aire,
Salto, y en la garganta
Del indio Yamandú clavo sus manos
Que sacudió con fuerza extraordinaria.

Llega Tabaré y tomando el cuello de Yamandú, lo exprime hasta conseguir estrangularlo después de una lucha encarnizada al borde de una barranca, donde arroja el cuerpo de Yamandú. Vuelve al sitio donde se encuentra Blanca, quien no se ha dado cuenta exacta de lo sucedido y cree que es Tabaré quien se la raptó, pero al reconocer al indio se arrodilla frente a el y le dice:

-¡Eres tu, Tabaré! ¿Por qué me hieres?
¿Por que así me maltratas?
Yo nunca te hice mal; yo no quería
Que tú de nuestro hogar te separaras.

Perdóname, por Dios: por la memoria
De aquella madre blanca
Que esta en el cielo, y desde allí te mira,
Y en el mundo tus pasos acompaña.

Déjame entonces. Tabaré, que rece
La oración de la noche, pronto acaba”
Y moriré en silencio
Si tengo que morir, si no te apiadas.

Tabaré en medio de una fiebre nerviosa le dice a Blanca:

¡Morir! ¡La virgen del ensueño dulce!
¿Quién llegara a tocarla?
El indio entre sus brazos ahogaría
Al negro Yacaré de las barrancas.

Cuando en sus dientes Tabaré el charrúa
Destroce las escamas
Del Yacaré. Y al Tigre con los dedos
Arranque palpitantes las entrañas,

Aun entonces la virgen de los sueños
Se moverá gallarda:
Todas las flores se abrirán para ella,
Y cantaran por ella las calandrias.

Blanca conmovida por las palabras del indio, corresponde su nobleza con una sonrisa de gratitud, entonces Tabaré le señala el pueblo y le ofrece llevarla con su familia.

Ven, el charrúa posara los labios
Donde poses el pie;
Vamos con tus hermanos. A las sombras
Yo volveré después.

Caminan los dos por el camino que señalo Tabaré.

Don Gonzalo de Orgaz, todo el bosque
En vano ha recorrido,
Ha traspuesto las lomas y barrancas
Sin hallar de su hermana ni un vestigio.

Don Gonzalo de Orgaz apoyado en un árbol se encuentra mudo y sombrío: a su lado están los oficiales y el padre Esteban; este trata de tranquilizarlo diciéndole que volverán al bosque a buscar a Blanca.

_Gonzalo, amigo, escúchame,
Dijo por fin el viejo misionero;
¿Por que entregarte a ese dolor sombrío?
Aun no es de noche.....al bosque volveremos...

Gonzalo contesta con ímpetus de arrojar sobre el fraile.

-Vos padre Esteban
me indujiste al mal con vuestros ruegos,
me mostrasteis hermanos en los indios,
¡E hijos de Dios en ese infame pueblo!

¿Que hacéis? Id a la selva
a buscar indios solo enfermos,
vuestros hijos de Dios desheredados.....
buscadme aquel salvaje prisionero

A quien por vos tan solo,
Por vuestros ruegos abrigue en mi seno.
¡Hablad! ¡Dadme mi hermana, padre Esteban!
¡Dádmela! ¿Dónde esta? ¿Que la habéis hecho?

Gonzalo con sus amenazas trata de provocar el enojo del monje pero este calla y queda en serena actitud, mas cuando intenta el hidalgo agredir al franciscano, se interponen los oficiales en ademán resuelto.

¡Capitán! grito el uno,
¡Cuidad de no tocarle, por el cielo!
¡No lo toques! Clamaron los soldados,
¡Por vuestra vida, capitán, teneos!

Están en medio de esta lucha, cuando uno de los soldados ve a Tabaré que conduce en hombros a Blanca.

-¡Un indio!
-¡El indio!
-¡Por el bosque! ¡Vedlo!
¡Donde! grita Gonzalo,
Los encendidos ojos revolviendo.
-¡Atraviesa aquel llano!
-¡Llega al soto!
¿Lo veis? ¡Es él!.....
-¡Es Blanca, vive el Cielo!

Gonzalo da un brinco en medio de su gente y llega hasta Tabaré, le desprende a su hermana de los brazos y sin oír explicación alguna le hunde la espada en el corazón y lo priva de la vida.

El indio oyó su nombre,
Al derrumbarse en el instante eterno,
Blanca desde la tierra lo llamaba,
Lo llamaba por fin, pero de lejos,

Blanca abraza a Tabaré y en medio de sollozos habla al agonizante cuerpo del charrúa.

Brotan del bosque en que el callado grupo
Esta en la densa obscuridad envuelto,
Ya un metálico golpe en la armadura

Del capitán o de un arcabucero;

Ya un sollozo de Blanca, aun abrazada
De Tabaré con el inmóvil cuerpo,
O una palabra trémula y solemne
De la oración del monje por los muertos.

EPÍLOGO

El espíritu de Tabaré se desprende de su cuerpo y se interna en la selva, pasa por el campamento indio y llega al sepulcro de su madre.

Ya Tabaré a los hombres
Ese postrer ensueño
No contara jamás... Esta callado,
Callado para siempre, como el tiempo,

Como su raza,
Como el desierto,
Como tumba que el muerto a abandonado:
¡Boca sin lengua, eternidad sin cielo!

FIN

El tiempo no fue para nosotros, ni tus manos tocarían mi música ni el suave viento mezclaría nuestro cabello, me asomo y no veo a nadie afuera el tiempo no estuvo de nuestro lado, tu música no fue compartida mis ideas no se mezclaron con tu sonrisa.
Y tal vez sea tiempo de recordar con una sonrisa suave y sincera, franca como el amor que sentimos, transparente como nuestro inicio, y no habrá nadie más en nuestro pensamiento que mi mirada recorriendo tu recuerdo y tu anhelo envolviendo mi imagen.²

² *Ibidem.*

FILMOGRAFÍA

TABARÉ / dirección artística Luis Lezama; dirección técnica Ezequiel Carrasco; adaptación Luis Lezama, sobre el poema dramático Tabaré de Juan Zorrilla de San Martín; fotografía Ezequiel Carrasco. México: México Filme, 1917. 10 rollos (3500 metros); 35 mm. Blanco y negro con escenas viradas a color sin sonido.

Reparto: Enrique Castilla (Tabaré), Carmen Bonifant (Doña Blanca de Orgaz), Enrique Cantalauba (Damián), Enrique Couto (Yamandú), Emilia Cassani (Magdalena), Matilde Cires Sánchez (Doña Luz de Orgaz), Carlos Vargas (padre Esteban), Pedro de la Torre (Caracé), Juan Canals de Homs (Don Gonzalo de Orgaz), Francisco Pesado (Garcés), Agustín R. Olloqui (Ramiro).

Fecha y duración de rodaje: el rodaje se inició el 3 de noviembre de 1917 y duró 25 días. Los interiores se filmaron en un local de la calle de Arquitectos en México, D. F. locaciones en Veracruz: El Novillero, Boca del Río, Márgenes del río Papaloapan.

Costo: 30,000 pesos.

Fecha de estreno: jueves 31 de enero de 1918 en el Teatro Arbeu.

APÉNDICE II

SINOPSIS DE *MARÍA CANDELARIA*

Un pintor famoso es entrevistado por un grupo de periodistas en su propio estudio hasta que una periodista le pregunta las razones por las que no ha querido vender el cuadro de una indígena desnuda que el mismo pintara. El pintor, molesto, se despide tajantemente de los periodistas y es nuevamente abordado por la periodista que se disculpa, al mismo tiempo que objeta como premisa de su interés, el hecho de estar escribiendo una biografía suya. El pintor empieza a contar la historia de su cuadro “...hay cosas que solo con tocarlas sangran.”

Sus recuerdos retroceden la acción a 1909 en Xochimilco. En donde la historia de María Candelaria “...Esta indígena tenía la belleza de las antiguas princesas que vinieron a sojuzgar los españoles. Hija de una mujer de la calle a la que asesinaron los de su raza, cargo con la mancha y la maldición... aislada como a un animal dañino por los de su propia raza.”

Damián, un perverso tendero con quien ella tiene una deuda de más de 15 pesos, por comida (café, azúcar, jabón) presiona a la joven, resentido por no ser aceptado por ella como pareja sentimental. Al tener como única posesión una pequeña marrana que su novio, Lorenzo Rafael, le obsequiara el día de su cumpleaños; dicha posesión se convierte en el blanco perfecto de Damián para desquitar su frustración.

Presionada por el adeudo y la posible pérdida de la marrana, ella decide intentar vender sus flores, sube a su trajinera pero los demás le cierran el paso amenazantes; Lorenzo Rafael, al darse cuenta de lo que ocurre, le ordena regresar a su casa.

La ex novia de Lorenzo Rafael lo intercepta reclamando el que la haya cambiado por “esa...de tal palo tal astilla... ya veras como te va a caer la sal, ya me las pagaras.” Él la ignora y va en busca de su novia y le propone se muden a vivir a otro lugar, pero ella se niega pues esa es su tierra, el lugar en el que nacieron, a pesar del odio que el pueblo le tiene por ser hija de una prostituta; y el odio de Damián contra Lorenzo Rafael por ser novio de María Candelaria. Sin embargo, en su opinión, los fuereños son peores.

Mientras que él va a buscar a Damián con el fin de saldar las deudas con la verdura de su parcela, ella se queda en su jacal moliendo el maíz para las “gordas” cuando escucha el ruido de un cuadro de la virgen de Guadalupe al caerse y romperse el cristal, se acerca a recogerlo y descubre la piedra que lo tiró, al asomarse por la puerta enfrenta a la ex novia de Lorenzo Rafael: Lupe, que es la responsable del incidente. Se dirige hacia Lupe, que la ofende y en respuesta, María Candelaria la arroja al agua.

Damián es el intermediario entre el servicio de salud y el pueblo, es a él a quien los médicos entregan la quinina, para el tratamiento del paludismo, con el objeto de que le llega a los indígenas. En lugar de hacerlo, Damián guarda la quinina.

Lorenzo Rafael trata de negociar la deuda de María Candelaria con Damián ofreciendo para tal efecto la verdura de su parcela, pero este último lo ignora. Al regresar y encontrarse con María Candelaria comenta que tendrá que vender su verdura con los fuereños “...los fuereños nunca han tenido respeto por nosotros pero son los únicos que nos compran”. Ella se ofrece para acompañarlo.

Camino al pueblo un pintor descubre a María Candelaria e impresionado por su belleza, los sigue y les ofrece dinero a cambio de que ella pose para él. Lorenzo Rafael se enoja y huyen del lugar. El pintor manda a otro indígena a seguirlos y ante la desconfianza de este último de dejar su mercancía: "...que desconfiados son ustedes." Le da dinero a cambio de que investigue en donde viven.

De regreso en su chinampa, ella le ofrece de comer pero él se niega y se despide. Llega a la iglesia a rezar pero es interrumpido por el cura y le cuenta sus problemas, el sacerdote le pregunta para cuando será la boda con María Candelaria y él responde que cuando la marrana crezca y tenga marranitos para que los puedan vender y con ese dinero compre el vestido de ella para la boda.

Cuando él regresa, ella está dormida, afuera de su jacal toca la flauta y la despierta. María Candelaria toma dos tacos y sale a acompañarlo a la luz de la luna "...como una amapola blanca", Lorenzo Rafael le comenta la plática que sostuvo con el cura y que a petición del sacerdote, al otro día asistirán a la bendición de los animales para bendecir su marranita.

Al día siguiente asisten a la iglesia pero Lupe moviliza a la gente en contra de María Candelaria "...nos va a salar a nuestros animalitos... su madre fue una mujer mala, ansina que también ella está manchada" pero el cura llega a tiempo de frenar la situación e inicia la bendición. Damián irrumpe en la escena encolerizado por que se trasladó inútilmente al jacal de María Candelaria para quitarle su marranita, frente al sacerdote cobra la deuda y trata de quitarles el animal; el sacerdote lo enfrenta y reprende prometiendo pagar la deuda de María Candelaria en cuanto tenga dinero.

Además de las burlas de sus amigos, Damián escucha las de Lupe; enfurecido corre a todos y saca a patadas a uno de sus empleados mientras que desquita su coraje con otro "... tu que me ves aborigen... tráeme la carabina" . y se dirige al jacal de María Candelaria.

Mientras tanto, Lorenzo Rafael se da cuenta de que su novia está enferma y le pide que se quede a reposar para que mejore. Ella acepta, la fiebre la obliga a beber agua y recostarse en su petate a dormir; Damián llega a orillas de la chinampa y apunta a Lorenzo Rafael, pero en el último momento se arrepiente y mata a la marrana. El ruido del disparo alerta a los enamorados y Lorenzo Rafael regresa descubriendo que el autor fue Damián mientras María Candelaria corre hacia el animal muerto llorando desesperada. "...mi marranita, nos la mataron, ahora si nunca podremos casarnos". Él comenta quien fue el autor del atentado "...pero como es el patrón... ellos pueden."

La salud de ella empeora y se desmaya, él la carga y la lleva a recostar para buscar a la huesera y pedir su ayuda. La huesera no quiere que las demás gentes la vean atendiendo a la joven, así es que la atiende hasta la noche y le aconseja a Lorenzo Rafael pedirle a Damián la quinina pues no tiene porque negárselas pues es el "Supremo Gobierno" quien la proporciona. Lorenzo Rafael va en busca de Damián en son de paz para pedirle la medicina pero este se niega y lo manda sacar. Afuera, Lorenzo Rafael entrega a su empleado la marrana muerta y le manda decir que la deuda está saldada. Damián, asustado por la dimensión de lo que hizo, teme a Lorenzo Rafael y manda enterrar el animal por si está envenenado, y ansioso escapa. "...todos los indios son una bola de traicioneros." "... si patrón".

El pintor llega al jacal de María Candelaria y al verla enferma le ofrece ayuda, pero ella escapa asustada. En la noche hay una fuerte tormenta, ella delira "... la marranita...era como si fuera de nuestra familia...el canal se seca y los animalitos se mueren de sed... las chinampas se están incendiando... mamacita, mamacita chula." Desesperado Lorenzo Rafael toma un arma blanca, su sombrero y un

gabán de hoja y sale en medio de la tormenta rumbo a la tienda de Damián. Al llegar toca la puerta y como no sale nadie se asoma por la ventana descubriendo en una vitrina la quinina. Rompe el vidrio de la ventana y penetra en la tienda para romper el vidrio de la vitrina mientras la orilla de la falda de un vestido colgado roza su rostro, toma las medicinas y al sentir nuevamente el roce del vestido, lo arranca y regresa al jacal.

Al llegar junto a María Candelaria, la hace beber el medicamento al tiempo que le enseña el vestido diciendo que ahora si podrán casarse. Frente a la imagen de la virgen de Guadalupe ofrece su vida "...es lo único que tengo..." a cambio de la de ella. En ese preciso instante llega un medico enviado por el pintor. Mientras este ausculta a la enferma irrumpe en el lugar la huesera que se confronta con el medico, este ultimo condesciende con ella y permite que la "cure" antes de el aplicarle una inyección, mientras la huesera le da una friega por todo el cuerpo, ambos hombres esperan afuera bajo la tormenta.

María Candelaria se recupera y al sentirse bien, estrena el vestido que Lorenzo Rafael le llevara y se dirigen a la iglesia para que el sacerdote los case. En ese justo momento llega Damián a las puertas de la iglesia con dos policías acompañándolo para apresar a Lorenzo Rafael, pues lo acusa de haber robado, además de la medicina y el vestido, cien pesos. Ante la desesperación de María Candelaria, Lorenzo Rafael es detenido y le pide al sacerdote que la cuide, ella⁷, en medio de su dolor, increpa a la virgen de Guadalupe "...Tu, ¿porque no nos oyes?, tus ojos no bajan nunca a mirarnos. Pero ante la crítica del cura, arrepentida pide perdón.

Lorenzo Rafael es juzgado y condenado a un año de prisión. María Candelaria intenta entrar a visitarlo pero el policía no la deja pasar y le recomienda contratar a un abogado, en ese momento se escucha una discusión entre Lupe y otro policía, Lupe encara a María Candelaria y le insinúa que es la responsable de lo que ocurre y solo "pidiendo la ayuda de Damián" podrá ayudar a Lorenzo Rafael.

María Candelaria reflexiona un momento y decide buscar al pintor. Tanto el sacerdote como el pintor ayudan a Lorenzo Rafael; sin embargo, el juez esta de cacería y su ausencia tendrá diez días a Lorenzo Rafael en prisión. El pintor habla con el cura y le comenta su interés por pintar un cuadro de María Candelaria "...raza delicada, emotiva y maravillosa". ambos hablan el asunto con Lorenzo Rafael y, a pesar de su negativa, María Candelaria termina posando. Cuando el pintor, con la colaboración de una de sus ayudantes, termina el rostro de María Candelaria, intenta convencerla de posar desnuda. Ella se niega y sale huyendo "...por eso no han podido arrancarles sus virtudes, ni el dinero ni la civilización". Su ayudante se ofrece a posar para que el cuadro quede terminado.

Cuando la sirvienta del pintor realizaba su trabajo, paso una comadre suya a saludarla, una de las mujeres más chismosas del pueblo, y la sirvienta le muestra el cuadro, preguntándole si conoce a la joven. Antes de contestar, la mujer sale corriendo para avisar a los demás la "deshonra" de María Candelaria. Damián encabeza al grupo que entra ala casa del pintor para comprobar que se trata del cuadro de María Candelaria y deciden asesinarla igual que lo hicieron con su madre.

Lupe hace repicar las campanas de la iglesia congregando al pueblo para lapidar a María Candelaria y, enardecidos, se dirigen a su jacal, ella al darse cuenta, intenta escapar y logra atravesar el canal y llegar al pueblo dirigiéndose a la cárcel. Lorenzo Rafael parece presentir los sucesos y gritando pide lo liberen, pero el custodio, por respuesta golpea sus manos asidas a la reja con la culata de su rifle. Cuando María Candelaria logra llegar a las afueras de la celda logra decirle a Lorenzo Rafael que ella no hizo nada malo, pero en ese momento es cercada por la gente. Ante los ojos de Lorenzo Rafael es lapidada. La desesperación lo hace escaparse y logra llegar junto a ella solo para escuchar nuevamente "Lorenzo Rafael, yo no he hecho nada malo, yo no he hecho nada malo" y muere entre sus brazos.

El sacerdote llega justo cuando ella ha muerto, y sin poder hacer nada mas, hace repicar las campanas mientras Lorenzo Rafael avanza en una chinampa, por el canal, con el cuerpo de María Candelaria rodeado de flores.

FILMOGRAFÍA

María Candelaria (Xochimilco)

Producción (1943): Filmes Mundiales, Agustín J. Fink; productor asociado: Felipe Subervielle; jefe de producción: Armando Espinosa.

Dirección: EMILIO FERNÁNDEZ; asistente: Jaime L. Contreras; anotadora: Matilde Landeta.

Argumento: Emilio Fernández; adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Gabriel Figueroa; operador de cámara; Domingo Carrillo.

Música: Francisco Domínguez.

Sonido: Howard Randall, Jesús González Nancy y Manuel Esperón.

Estenografía: Jorge Fernández; vestuario: Armando Valdés Peza; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Gloria Schoemann

Interpretes: Dolores del Río (María Candelaria), Pedro Armendáriz (Lorenzo Rafael), Alberto Galán (pintor), Margarita Cortés (Lupe), Miguel Inclán (don Damián), Beatriz Ramos (periodista), Rafael Icardo (cura), Arturo Soto Rangel (doctor), Julio Ahuet (José Alonso), Lupe del Castillo (huesera), Lupe Inclán (chismosa), Salvador Quiroz (juez), José Torvay (policía), David Valle González (secretario del juzgado), Nieves, Elda Loza y Lupe Garnica (modelos), Enrique Zambrano (un médico), Alfonso Jiménez Kilómetro, Irma Torres.

APÉNDICE III

SUBGÉNERO MELODRAMA INDIGENISTA

Las películas indigenistas que se identificaron durante la elaboración de este trabajo de tesis se ordenaron de manera cronológica, las fuentes para la realización del presente trabajo son las filmografías de Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, Moisés Viñas, Aurelio de los Reyes y Emilio García Riera. Nos detuvimos en el año de 1980 porque consideramos pertinente un estudio aparte, de los últimos años de producción cinematográfica en México.

1904 Cuauhtémoc y Benito Juárez (Tomados por Carlos Mongrand Exhibidos en Aguascalientes.)	1919 Cuauhtémoc (Manuel de la Bandera) El precio de la gloria (Fernando Orozco y Berra) La llaga (Luis G. Peredo) Juan soldado (Enrique Castilla) Viaje redondo (José Manuel Ramos) El Block house de alta luz (Fernando Orozco y Berra)
1906 Costumbres nacionales	1920 La Bastarda (María Cantoni) Partida ganada (Enrique Castilla) Danzas de los indígenas de Teotihuacan y de las pirámides Honor militar (Fernando Orozco y Berra) El zarco (José Manuel Ramos)
1910 El suplicio de Cuauhtémoc (Tomada por la Unión Cinematográfica, S.A., exhibida en el cine Club)	
1912 La voz de su raza (Carlos Martínez Arredondo) Tiempos mayas (Carlos Martínez Arredondo)	1921 De raza azteca (Guillermo Calles) En la hacienda (Ernesto Vollrath)
1914 Sangre hermana Juan soldado	1922 Fulguración de raza (Eduardo Martorell)
1915 La Leyenda Azteca	1926 El indio Yaqui (Guillermo Calles) Del rancho a la capital (Eduardo Urriola) Tiempos mayas (Carlos Martínez Arredondo)
1916 1810 o Los libertadores (Manuel Cicerol Sansores)	1927 Raza de bronce (Guillermo Calles) Sangre azteca (Guillermo Calles)
1917 Tepeyac (Carlos E González) Triste crepúsculo (Manuel de la Bandera) Barranca trágica (Santiago J. Sierra) Tabaré (Luis Lezama)	1929 Dios y Ley (Guillermo Calles)
1918 Santa (Luis G. Peredo)	1931 ¡Que viva México! (Serguei Eisenstein)* Zitarí (Miguel Contreras Torres) Santa (Antonio Moreno)

1934 Janitzio (Carlos Navarra) Tribu (Miguel Contreras Torres) Redes (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Moriel)	1949 La casa chica (Roberto Gavaldón) La mujer que yo perdí (Roberto Rodríguez) Rincón brujo (Alberto Gout)
1937 La zandunga (Fernando de Fuentes) Huapango (Juan Bustillo Oro)	1950 Deseada (Roberto Gavaldón)
1938 El indio (Armando Vargas de la Maza) La golondrina (Miguel Contreras Torres) La india bonita (Antonio Helú) Rosa de Xochimilco	1951 Subida al cielo (Luis Buñuel) El rebozo de Soledad (Roberto Gavaldón)
1939 La noche de los mayas (Chano Urueta)	1953 Tehuantepec (Miguel Contreras Torres) Raíces (Benito Alazrak)i
1940 Al son de la marimba (Juan Bustillo Oro) Allá en el trópico (Fernando de Fuentes) La reina de México (Fernando Méndez)	1954 La rebelión de los colgados (Emilio Fernández) El joven Juárez (Emilio Gómez Muriel)
1942 La virgen que forjó una patria (Julio Bracho) Así se quiere en Jalisco (Fernando de Fuentes) La virgen morena (Santander y Soria)	1955 Chilam Balam (Iñigo de Martino) La doncella de piedra (Miguel M. Delgado) Talpa (Alfredo B. Crevena)
1943 Flor Silvestre (Emilio Fernández) María Candelaria (Emilio Fernández)	1956 Tizoc (Ismael Rodríguez)
1944 Las abandonadas (Emilio Fernández) Adiós, Mariquita linda (Alfonso Patino Gómez)	1957 La momia azteca (Rafael Portillo)
1945 La perla (Emilio Fernández)	1958 Canasta de cuentos mexicanos (Julio Bracho)
1946 El ahijado de la muerte (Norman Foster)	1959 Carnaval chamula (José Baex Sponda) La ciudad sagrada (Ismael Rodríguez) Macario (Roberto Gavaldón) Las rosas del milagro (Julián Soler)
1948 Maclovía (Emilio Fernández) El gallero (Emilio Gómez Muriel) Pueblerina (Emilio Fernández) La cruz vacía (Víctor Urruchúa) Tlayucan (Luis Alcoriza)	1960 El analfabeto (Miguel M. Delgado) Yanco (Servando González) El despojo (A. Reinoso y R. Corkidi)
1962 Paloma herida (Emilio Fernández)	1961 Ánimas Trujano (Ismael Rodríguez)
1964 Tarahumara (Luis Alcoriza) El es Dios (Guillermo Bonfil y Alfonso Munoz)	1975 Canoa Xantolo (Scott Robinson)

1965	Hikure-Tame (Nicolás Echevarría)
Alma Grande 'El yaqui justiciero' (Chano Urueta)	El hombre (Raúl de Anda)
	Tlaxiaco (Scott Robinson)
1967	1976
Juego de mentiras (Archibaldo Burns)	Caminando pasas, caminando (Federico Weingartchofer)
1968	Caribe, estrella y águila (Alfonso Arau)
El día de la boda (Alfonso Muñoz)	Xoxontla, tierra que arde (Alberto Mariscal)
1969	Santa Gertrudis (Giles Groulx)
Mictlán o la casa de los que ya no son (Raúl Kamffer)	Etnocidio: notas sobre el mezquital (Paul Leduc)
Los adelantados (Gustavo Alatriste)	La casta divina (Julián Pastor)
1971	Nuevo Mundo (Gabriel Retes)
Mi niño Tizoc (Ismael Rodríguez)	La virgen de Guadalupe (Alfredo Salazar)
Indio (Rodolfo de Anda)	Cascabel (Raúl Araiza)
	Mazahuas, Colectivo CUEC
1972	1977
El rincón de las vírgenes (Alberto Isaac)	Cuchillo (Rodolfo de Anda)
La magia (Rene Rebétez)	Llovizna (Sergio Olhovich)
Reflexiones (Eduardo Maldonado)	1978
Viricota (Scott R. y Carlos Sáenz)	La música de los mixes, Oscar Menéndez.
1973	1979
Atencingo (Eduardo Maldonado)	María Sabina, mujer espíritu (Nicolás Echavarría)
El encuentro de un hombre solo (Sergio Olhovich)	Oficio de tinieblas (Archibaldo Burns)
La choca (Emilio Fernández)	Tatlácatl (Ramón Aupart)
El desconocido (Gilberto Gazcón)	Albur de amor (Alfredo Gurrola)
Juan Pérez Jolote (Archibaldo Burns)	1980
Los que viven donde sopla el viento suave (Felipe Cazals)	La mayordomía (Juan Carlos Colín)
1974	El oficio de tejer (Juan Carlos Colín)
Hernan Cortés (Raul Araiza)	Mundo mágico (Raul Zermeno)
Avandar Anapu, 1974 (Rafael Corkidi)	En el país de los pies ligeros (Marcela Fernández Violante)
Chac, dios de la lluvia (Rolando Klein)	Nino Fidencio: Taumaturgo de Espinazo (Nicolás Echavarría)
La india (Rogelio A. González)	Quítate tu pa' ponerme yo (Francisco Chávez)
Meridiano 100 (Alfredo J. Oskowicz)	1982
¿No oyes ladrar a los perros?	Azogue: la guerra es un buen negocio (Tito Davison)
(François Reichenbach)	Laguna de dos tiempos (Eduardo Maldonado)
La presidenta municipal (Fernando Cortés)	La tierra de los tepehuas (Alberto Cortés)
	Ni Chana ni Juana (María Elena Velasco)

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989. 311 p., col. Paidós Comunicación, no. 17.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990, 311 p., Paidós Comunicación, no. 42.
- AYALA BLANCO, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. 1ª ed. México: Ed. ERA. 1968.
- AYALA BLANCO, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano*. 1ª ed. México: UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural, 1974. 2 v. Cuadernos de Cine; 22 y 23.
- AYALA BLANCO, Jorge. *La condición del cine mexicano (1973-1985)*. 1ª ed. México: Posada, 1986. 662 p.
- BACHELARD, Gastón. *El agua y los sueños*. México: FCE., 1993. 295 p. Breviarios, no. 279.
- BACHELARD, Gastón. *El aire y los sueños*. México: FCE., 1993. 295 p. Breviarios, no. 139.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. 8ª. Ed. Buenos Aires: FCE., 1990. 281 p. Breviarios, no. 183
- BAENA PAZ, Guillermina. *Instrumentos de investigación. Trabajos académicos*. México: Editores Unidos Mexicanos. 134 p.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 9ª ed. Barcelona. Paidós Comunicación, 1989. 188 p.
- BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía*. 5ª ed, México: Grijalbo, 1987. 271 p.
- BERTRAND, D.; RASTIER, F; ARRIVE, M; COURTES, J; COQUET, J; CI; GREIMAS, A. J; LANDOWSKI, P; PAVEL, T. G. *Sentido y significación, análisis semiótico de los conjuntos significantes*. México: Premia Editora, 1987. 168 p. La red de Jonás.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. 1ª ed. México: Grijalbo, 1989. 250 p., col. Los Noventa.
- BOSH GARCÍA, Carlos. *La técnica de Investigación Documental*. Caracas: impreso en los Talleres de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la

- Universidad Central de Venezuela. 1972. Cuadernos del Instituto, Serie Docencia no. 1.
- CALABRESE, Omar. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987. 279 p. Instrumentos Paidós no. 1.
- CALDERÓN, Eligio; Servando Gajá, Alicia Márquez, Giovanna Mazzotti Pabello, Márgara Millán, Ernesto Román. *Los mundos del nuevo mundo*, 1ª ed. México: Ed. Cineteca Nacional, IMCINE. 1994. p. 173.
- CAREAGA, Gabriel. *Mitos y fantasías de la clase media en México*. 1ª ed. México Ed. Océano, 1983.
- CASSETI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Ediciones Paidós, no. 6.
- CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*; Fondo de cultura Económica, 1945.
- CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*; Fondo de cultura Económica, 1971
- CAZENEUVE, Jean, *Sociología del rito*, Argentina, Edit. Amorrortu, 1971.
- COLETTE, Guillaumin, "La différence culturel" en Michel Wieviorka (dir.), *Racisme et modernité*, La Découverte, París, 1993.
- COSTA, Antonio. *Saber ver el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- COSTA, Paola. *La "apertura" cinematográfica : México 1970-1976*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1988. Colección Difusión Cultural. Serie Cine García R., E. *Historia del cine mexicano*. México: SEP, 1986. Foro 2000.
- DÁVALOS OROZCO, Federico; Edición facsimilar de *Argumento de Tabaré*, diseñada y producida por Albedrío/Sinc, S.A. de C.V. en coedición con la Cineteca Nacional. p. 5
- DÁVALOS OROZCO, Federico. VÁZQUEZ BERNAL, Esperanza. *Filmografía general del cine mexicano. (1906-1931)*. 1ª ed. Puebla, Puebla: Universidad Nacional de Puebla, 1985, 155 p.
- DE LOS REYES, Aurelio. *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*. 1ª ed. México: Filmoteca de la UNAM, 1986, 132 p.

DE LOS REYES, Aurelio. *Filmografía del cine mudo mexicano 1920-1924*. 1ª ed. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 1994, 267 p. V.II.

DIJK, Teun A. Van; *Estructuras y funciones del discurso: Una introducción intrdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. 12ª ed. México: Siglo XXI, 1998. 204 p.

DONDIS, D. A. *La sintaxis de la imagen. Introducción del alfabeto visual*. 48 ed. Gustavo Gilli, Barcelona: 1982. 210 p. Comunicación visual.

ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. 6ª ed. México: Gedisa, 1984. 267 p. Libertad y Cambio Serie Practica.

ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. 4ª. ed. Barcelona: Lumen, 1989. 446 p. Palabra en el Tiempo, nO 122.

ECO, Umberto. *Tratado de semiótica General*. Barcelona: 48 ed. Barcelona: Lumen, 1988. 463 p. Palabra en el tiempo, n° 122.

ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, España, Edit. Taurus.

Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales. Madrid: Ed. Aguilar, 1974.

FISKE, John. *Introducción al estudio de la comunicación*. Bogotá: Norma, 1982, 146 p.

FLORESCANO, Enrique, et. al. *Historia General de México I*, 1ª reimpresión de la tercera edición. México: El Colegio de México, 1986.

GAMIO, Manuel. *Forjando una patria*. México: Porrúa, 1960.

GARCIA RIERA, Emilio. "El cine independiente." *Uno mas uno* (México) 8 marzo-12 julio 1983. 1ª reimp. *Hojas de cine: Testimonios v documentos del nuevo cine latinoamericano*. v. 2. / F. del Moral G., compo México: SEP: Universidad Autónoma Metropolitana: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. Colección Cultura Universitaria. Serie Ensayo.

GARCIA RIERA, Emilio. *La guía del cine mexicano. de la pantalla grande a la televisión 1919-1984*. México: Editorial Patria, 1984, 361 p. .

GARCIA RIERA, Emilio; "Situación del cine mexicano." *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* (México) (86-87) octubre-diciembre 1976/enero-marzo 1977: p. 173-182.

GIL OLIVO, Ramón. *Cine y lenguaje, hacia una teoría del espectador competente*. Zamora, Michoacán: CONACYT, El Colegio de Michoacán, 1985. 252 p.

GONZÁLEZ MARÍN, Jesús Daniel. *La naturaleza y lo sagrado en la obra de Andrei Tarkovski*. México: el autor, 1995. 228 p. Tesis (lic. en ciencias de la comunicación) – UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

GONZÁLEZ OCHOA; Cesar; *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*. México: UNAM.-Institutos de Investigaciones Filológicas. 1986. 197 p. Cuadernos del Seminario de Poética, no. 9.

GONZÁLEZ REYNA, Susana. *Manual de redacción e investigación documental*, México: Editorial Trillas. 204 p.

GORTARI, Eli de. *Fundamentos de lógica*. Barcelona: Océano, 1982.

GRAMSCI, Antonio. *El materialismo histórico y la filosofía*. México: Juan Pablos Editor, 1975.

GUBERN, Román. *Comunicación y cultura de masas*. Barcelona:

HERNÁNDEZ REYES; María Adela; MENDIOLA, Salvador. *Manual de apreciación cinematográfica*. México: ENEP Aragón UNAM, 1993. 110 p.

HÍJAR, A. "Los problemas" y "Hacia una teoría del tercer cine en México." *Hacia un tercer cine (antología)* / Alberto Híjar, comp. México: UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural, 1972. (Cuadernos de Cine; 20). p. 7-27, 138-144 p.

Historia de México. México: Salvat Mexicana de Ediciones, SA de C.V. 1978 Tomos 2 y 3.

- JABLONSKA, Aleksandra; LEAL, Juan Felipe. *La revolución en el cine nacional*. 2ª ed. México: Universidad Pedagógica Nacional. 1997. 98 p., col. Cuadernos del acordeón. Serie Historia N° 14.
- CAMPBELL, Joseph: *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México : Fondo de Cultura Económica, 1959.
- JOST, François. Seminario: *La comunicación Audiovisual en el mundo contemporáneo*, por el Decano del Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación Universidad de la Sorbonne-Nouvelle, Paris III, en el Programa de Seminarios: *La construcción del otro: La alteridad en la imagen y el discurso políticos*, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, sala Isabel y Ricardo Pozas, que se celebró del 19 al 28 de mayo de 1997.
- LEAL, Juan Felipe, BARRAZA, Eduardo; FLORES, Carlos. *Cartelera del cine en México 1896-1910*. México: UNAM, 1994, 372 p.
- LÓPEZ Rodríguez, Juan Manuel. *Semiótica de la comunicación gráfica*. 18 edición. México: Ed. UAM Azcapotzalco, INBA y CONACULTA, 1993, 495 p.
- LOTMAN, Yuri M. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979. 153 p. Col. Punto y Línea.
- "Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas." *Otrocine*, México, v.1 no. 3, julio-septiembre 1975. Reimp. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. v. 2./F. del Moral G., comp. México: SEP :
- MARTIN VIVALDI, Gonzalo. *Curso de redacción, del pensamiento a la palabra; teoría y práctica de la composición y del estilo*. XIX edición. México: Ediciones Prisma. 495 p.
- MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Gedisa, 1990: 271 p., col. Artes, técnicas y ciencias aplicadas, serie Práctica.
- METZ, Christian. *El decir y lo dicho en el cine*. Compilación en castellano de 105 artículos de la Mostra del Nuovo Cinema, de Pesaro. Madrid: Edit. Alberto
- MENDIETA ALATORRE, Ángeles. *Métodos de investigación y manual académico*, 18ª. Ed. México: Porrúa , 1989. 209 p.
- METZ, Christian; ECO; Umberto; *Análisis de las imágenes*. Ediciones Buenos Aires: Barcelona, 1982. 302 p. Serie Comunicaciones.

- LEÓN PORTILLA, Miguel, *Visión de los vencidos: Relaciones indígenas de la conquista*, 9ª ed., México: UNAM. 1982, 217 p., col. Biblioteca del Estudiante Universitario no. 81.
- MICHEL, Manuel. *El cine y el hombre contemporáneo*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962, 184 p., col. Cuadernos de la Facultad de Filosofía.
- MANVELL, Roger; *Film*, Buenos Aires, 1967. 406 p.
- PARDINAS, Felipe. *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales, introducción elemental*. 16ª ed. México: Siglo XXI, 1976. 188 p.
- PEREYRA, Carlos. "México, 105 límites del reformismo", en: *Cuadernos Políticos*, no. 1, México.
- PIMENTEL, Francisco. *Dos obras de Francisco Pimentel*. México: CONACULTA. 1995. 334 p. Cien de México.
- RODRÍGUEZ GANDARA, Frida. *La memoria de la piel: la narrativa de Silvia Molina*. México: el autor, 1992. Tesis (lic. en lengua y literatura hispánicas) – UNAM, Fac. de Filosofía y Letras.
- ROSSBACH, Alma y CANEL, Leticia; "Política cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría." *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. v. 2. / F. del Moral G., comp. México: SEP: Universidad Autónoma Metropolitana : Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. (Colección Cultura Universitaria. Serie Ensayo). p. 103-112.
- ROSSI LANDI, Ferruccio. *El lenguaje como trabajo y como mercado*. Caracas Venezuela: Monte Ávila Editores, 1970.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1969.
- SERRANO, Sebastián. *La semiótica. una introducción a la teoría de los signos*. Barcelona: Montesinos, 1981, 121 p.
- SOLÓRZANO, Javier; "El nuevo cine en México: entrevista a Emilio García" *Comunicación y Cultura* (México) (5) marzo 1978: 7-18.
- STAVENHAGEN, Rodolfo. *Las clases sociales en las sociedades agrarias*. México : Siglo XXI, 1980.

TELLO, Carlos. *La política económica en México, 1970-1976*. México: Siglo XXI Editores, 1979.

TELLO, J; "Notas sobre la política económica del 'nuevo cine' mexicano." *Octubre* (México) (7) julio 1980. Reimp. *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. v. 2. / F. del Moral G., compo México: SEP: Universidad Autónoma Metropolitana: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. (Colección Cultura Universitaria. Serie Ensayo). p. 113-127.

Universidad Autónoma Metropolitana: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. (Colección Cultura Universitaria. Serie Ensayo). p. 129-131.

VIÑAS, Moisés; *Historia del cine mexicano*. México: UNAM, Filmoteca de la UNAM, 1985.

VIÑAS, Moisés. *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992*. 1ª ed. México Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 1992, 752 p.

ZAVALA; Lauro. *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Xalapa:: Universidad Veracruzana, 1994. 98 p.

HEMEROGRAFÍA

Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad de México, no. 543, abril 1996.

Amador Bech, Julio; “La construcción de la credibilidad como forma discursiva e imaginaria”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, México, no. 162, octubre-diciembre de 1995.

Amador Bech, Julio; “Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, México, no. 176, mayo-agosto de 1999.

CD ROM

Cien años de cine mexicano, México, CONACULTA-IMCINE-Universidad de Colima, 1999.

Enciclopedia Encarta Microsoft 2000, Redmond, Microsoft Co., 2000.