

LA FIGURA DEL INDÍGENA EN EL CINE MEXICANO DE 1930 A 1970

Hugo Arturo
Torres Sánchez

Introducción

*El cine es un arte, y
por lo tanto, un lenguaje*
– Teresa Olabuenaga¹

Para muchos, el cine alcanzó el auge máximo al que podía aspirar cualquier arte, en este caso, el de representar el entorno en su momento y “registrarlo con movimiento”, superando con ello lo estático y transmitiendo tal cual la realidad física. Ya desde su nacimiento en el siglo XIX, los hermanos Lumière expresaron que por su tendencia documental, el cine *aspira al registro del aquí y del ahora*.²

Aunque en un principio el cine distó mucho de ser catalogado como arte, e incluso llegó a considerársele como una moda pasajera, se puede decir que pasó a ser un exponente de la revolución tecnológica y un producto de la razón, coronando así la reforma cultural y el progreso de su época. A pesar del debate suscitado sobre si era o no arte, o del propio escepticismo que causó cuando se le introdujo una serie de técnicas con el

1 Olabuenaga, Teresa. *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico*. Ed. Trillas, México DF, 1991 pp. 42-56

2 Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine*. Ed. Paidós, Barcelona, España 1989 pp. 26-31

objeto de “crear realidades” y que aparentemente nada tenían que ver con su esencia de representar la “verdad”, el cine se convirtió, por su capacidad de recreación, en un medio masivo de comunicación; un escaparate pedagógico para las multitudes, por un lado, y por el otro, en un documento visual que expresaba imágenes, sueños e ideas de una sociedad determinada.

El cine crea su propia realidad basándose en lo que sucede en el mundo; ciertamente el cine no es la realidad, sino, más bien, el fenómeno de rebote de la misma.³ La cinematografía aporta elementos de cohesión, modos de narrar, estructuras visuales; oscila entre las temáticas sociales, ficticias, dramáticas, pulsivas, psicosociales, formales, ultracodificadas o hasta innovadoras, y, de manera intencional, el cine tiene un lenguaje muy particular que transmite el mensaje en dos polos básicos: el de “lo mostrado” y el de “lo sugerido”.⁴

El propósito de este ensayo es mostrar cómo el cine transmitió una imagen del indígena al imaginario colectivo de la sociedad mexicana, y cómo respondió a una situación provocada por la ideología de la época, pero que al recrear dicha impresión, se convirtió en un estereotipo. Bajo estos términos, se analizarán los procesos de comunicación en el cine y sus efectos en el espectador, para

posteriormente hacer un breve recorrido por algunas de las películas más representativas relacionadas con el indígena, desde la década de 1930, con la aparición del cine sonoro, hasta la de 1970, donde diferentes sucesos sociales transmitieron al cine una imagen del indígena muy diferente a la de los primeros años.

El cine y la comunicación social

El cine como discurso audiovisual es un reflejo social y cultural del grupo humano que lo produce, además de que es uno de los medios más difundidos entre la población.⁵ Al estudiar el cine, no solamente se debe considerar su entorno inmediato; como manifestación artística, es recomendable tomar en cuenta sus tendencias y estilos junto a su continua recreación, aunque éstos se desarrollen con características muy particulares dentro de cada país, pues se adquiere así una visión más completa de lo que se quiere transmitir y porqué.

Igualmente, hay que tomar en cuenta aquellos elementos que ayuden a rastrear los procesos económicos, políticos o ideológicos, porque, aunque no se exhiba explícitamente una situación, la manera en como ésta se exponga revela la noción que se tiene de determinado fenómeno de la propia sociedad. Pero esto es sólo parte del proceso, ya que en el cine, otro aspecto muy importante es el efecto que se produce

3 Olabuenaga, Teresa., *op. Cit.* Pp.61-67

4 Bordwell, David. *El significado del filme, inferencia y retórica en la representación cinematográfica.* Ed. Paidós, Barcelona, España, 1995, pp. 11-30

5 Guerin, Marie Anne. *El relato cinematográfico.* Ed. Paidós, Barcelona, España, 2004 pp. 25-40

en quien lo recibe, y considerar ambos factores en conjunto hace posible un estudio desde el punto de vista social, psicológico, retórico e histórico de los principios y procedimientos de la elaboración del significado de las cintas.⁶

Cada tipo de película despierta reacciones diferentes; algunas son más intelectuales, otras funcionan a partir de símbolos. Al contrario de otros tipos de representaciones visuales, las imágenes fílmicas se dirigen a los sentidos del público antes de que éste pueda responder con la razón. Impresionado por el carácter de las imágenes, el espectador no puede evitar reaccionar ante ellas como si su sola presencia lo incitara a asimilar instintivamente sus configuraciones indeterminadas. Hasta cierto punto la experiencia cinematográfica reduce las capacidades del ser; lo limita y lo absorbe. Las películas tienden, pues, a debilitar la conciencia del espectador; fisiológicamente, “adormece” la mente, y a la audiencia no especializada le es imposible no sucumbir ante las sugerencias que invaden su mente.⁷

Así, todo conocimiento deriva de la interpretación. La mayoría de los críticos distingue entre comprender una película e interpretarla, de manera que alguien puede decir que entendió la trama siendo totalmente inconsciente de su más abstracta

significación (mítica, religiosa, ideológica, sexual, política, etc.).⁸

Partiendo de la diferencia entre comprensión e interpretación, se puede identificar aquella tarea del pensamiento que consiste en descifrar en sus diferentes niveles el significado oculto del aparente, y de esa manera distinguir el significado literal. Por tanto, mientras la comprensión se ocupa de los significados manifiestos o directos, la interpretación se encarga de los significados latentes.⁹ De esta manera, la elaboración del significado es una actividad psicológica y social fundamentalmente apoyada en el contexto en que se desarrolle. Por lo tanto, el público no es un receptor pasivo, puesto que se desarrolla dentro de una sociedad que tiene conceptos, juicios, arquetipos, prototipos, tabúes, etc. Como dice Jean Renoir: “el espectador termina la película”,¹⁰ pues de él depende su correlación con ésta y discernir lo que vio.

La figura del indígena en el cine mexicano

Es, pues, con lo expuesto arriba, que el mundo de las imágenes puede llegar no sólo a transmitir, sino también a construir, de manera consciente o inconsciente, una idea según el cómo se exprese y el cómo se interprete; así pues, la imagen que se proyecte, si bien no determina, sí influye para concebir una realidad. La paradoja radica

6 Bordwell, David. op. Cit. 45-47

7 Kracauer, Siegfried, op.cit. 39-51

8 Ibid. Pp. 56-61

9 Ibid pp. 56-61

10 Guerin, Marie Anne, op. cit. pp. 45-59

en que al captar una situación interpretándola dentro de un aparato conceptual determinado, termina por aparecer disfrazada. El mundo indígena desde la conquista hasta nuestros días ha sido conceptualizado diversamente, en función del tipo de conciencia histórica que lo expresa y de la época y situación social de cada momento,¹¹ y no es la excepción en el cine mexicano, donde su imagen también ha variado y se ha transformado constantemente.

Entre las múltiples películas que conforman la historia del cine mexicano encontramos unas que evocan la representación indígena como la del tonto, ingenuo, ebrio, ignorante, motivo de risa o explotado; hasta la manifestación del rebelde, digno y aquel que se presenta como partícipe innegable de la conformación del mexicano. Todas estas imágenes se presentan sobre dos principales cauces: el primero, donde se le intenta reivindicar mediante el discurso revolucionario o político en turno, y el segundo, donde se pretende denunciar sus condiciones sociales, marginales, de explotación, etc., de manera que el indígena es examinado y juzgado por el no indígena. En la mayoría de los casos, el efecto producido en el espectador dista mucho de lo pretendido por la cinta, pues provoca valoraciones paradójicas diferentes a la intención primaria; esto se refleja en la elaboración de una serie de

concepciones superficiales que delatan la incompreensión del fenómeno indígena, no sólo en la sociedad sino en la esfera política y jurídica.

El México que se reestructuraba en los primeros años después de la Revolución buscó valores nacionalistas, apareciendo con gran fuerza el cine indigenista, que coincidió además con los esfuerzos políticos de integrar a los pueblos indígenas al proceso de desarrollo; pero se pretendía a base de “blanquear” al indígena, de “mexicanizarlo”. Resulta imposible acercarse a la época de oro del cine mexicano sin tener presente el fuerte nacionalismo que permeó todo el segundo cuarto del siglo XX,¹² y que no podía haber encontrado mejor medio de difusión que el séptimo arte. Éste era fuertemente dependiente del Estado por la totalidad de subvenciones que lo hacía posible, ya que garantizaba que el mensaje llegase a extensas capas sociales y no se redujese a una minoría intelectual.

Si hay un acontecimiento definitivo en el cine mexicano anterior a la época de oro, es la llegada de Serguéi Mijailóvich Eisenstein a México a finales de 1930. Su manera de concebir el cine pronto se convirtió en el referente que, con afán nacionalista, pretendía desenmascarar formal y temáticamente situaciones sociales. Durante varios meses de 1931 recorrió la República Mexicana y

11 Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. El Colegio de México, FCE, México, DF 1996 pp. 10-18

12 García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*. CONACULTA IMCINE. Ediciones Mapa S.A. de C.V. México, DF 1998

filmó partes de lo que fue una obra monumental sobre el país: *Que Viva México!* de 1932.¹³ Este documental inacabado une la ficción con la realidad, combinándolos hasta perder la tenue línea que los divide. Lo componen un prólogo, cuatro episodios y un epílogo que tratan del pasado indígena y colonial de México, de la Revolución, del entonces presente del país, así como de sus fiestas y folclor. Eisenstein no pudo terminar ni montar su trabajo porque su patrocinador, asustado por los gastos retiró su apoyo. Sin embargo, con el material recogido se grabó un largometraje: *Tormenta sobre México* de 1935¹⁴, cuya temática recae nuevamente en la denuncia social.

Eisenstein murió sin lograr dar forma a su obra mexicana, sin embargo su trabajo tuvo gran influencia en el cine nacional. Se encontró en ella inspiración para el cultivo de un plasticismo que procurara la significación trascendente con el contraste entre bellos paisajes, abundante nubes fotogénicas, y el hieratismo indígena, expresivo de un destino histórico cargado de tragedia y de temple heroico frente a la adversidad y fatalidad. Así pues, la obra de Eisenstein, junto con otros predecesores cinematográficos como *Tabaré* (1918) de Luis Lezama, *Cuahutémoc* (1919) de Manuel Bandera y *Tepeyac* sirvieron de precursores para lo que se consideró la primera respuesta cinemato-

gráfica al ideal vasconceliano de redención del indígena.¹⁵

Cinta clave para este periodo fue *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro, película que hizo énfasis en la desigualdad en una sociedad que se jactaba de ser desarrollada, mientras que en otras películas se ofrecía una imagen de México “civilizado” y “occidental” con melodramas modernos y mundanos. *Janitzio* destacó por su belleza plástica, y por ser el comienzo de un cine indigenista con valores –reales o supuestos- de crítica social. A *Janitzio*, se le consideró posteriormente experimental, independiente o marginal; incluso así resulta un texto clave para el estudio de *María Candelaria* y *Maclovía* por un motivo fundamental: el argumento pretendía denunciar la explotación del indio para insistir en la reivindicación de éstos como los mexicanos más puros que hay.¹⁶

En este marco de denuncia, una de las figuras más representativas de la industria fue el *Indio* Fernández, cuya construcción narrativa conmovió a la escena nacional con la insistencia en temas de pueblo, indigenismo e injusticia social, y que como ejemplo más famoso se tiene la película *María Candelaria* (1943).

En 1936, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, se creó el Departamento de Asuntos Indígenas (DAI). El objetivo del organismo fue reflexionar en torno a la situación de

13 Ibid. Pp. 91-93

14 Ibid pp 91-93

15 Ibid pp 95-98

16 Ibid pp 112-116

la población indígena de todo el continente, y se determinó que era preciso llevar a cabo una “acción política” respecto a los pueblos indios. En México, este esfuerzo se tradujo en la transformación en 1948 del DAI en el Instituto Nacional Indigenista (INI), como organismo descentralizado.¹⁷

En este contexto, entre las décadas de 1930 y 1940, la tendencia de los largometrajes con alguna temática indígena se mantuvo, se emancipó y se exaltó junto con otros temas sociales, y desde las trincheras de otras artes plásticas, tales como la de los muralistas Diego Rivera o Alfaro Siqueiros. Aunque pocos directores se imbuyeron de ese espíritu, encontramos cintas dedicadas a transmitir una revaloración del mundo indígena y que en términos generales pretendían la justificación del discurso revolucionario propio del gobierno cardenista. Aparece así, *La india bonita* (1938), *Rosa de Xochimilco* (1938) y *El Indio* (1938)¹⁸, ésta última auspiciada por el régimen de Cárdenas, y en cuyo prólogo se declara a los indígenas redimidos por la Revolución.

Una temática que se ha abordado en por lo menos nueve o diez ocasiones en la historia del cine mexicano también se presentó en este periodo: la Virgen de Guadalupe; considerada por muchos el primer símbolo de identidad nacional y carácter de lo mexicano, aparece en la película *La reina de*

México en 1939, cinta que retrata las apariciones según la tradición católica.

El tema guadalupano se presta para un análisis aparte, pero su utilización en el cine mexicano señala dos condiciones culturales básicas: el carácter predominantemente católico de la mayoría de los mexicanos y su devoción a esta imagen, donde implícitamente se muestra el poder con el que cuenta la institución eclesiástica. Y como señal de lo anterior, aunque es un emblema de lo mexicano, en el espacio mítico donde se produce la aparición se demuestra que lo español sobrevive en las premisas ideológicas de los indígenas (la religión católica); dicho de esta forma el tema guadalupano viene a respaldar la identidad mexicana con las concepciones que el discurso político intentaba implantar en la conciencia social.

Otra cinta indigenista de gran prestigio fue *La noche de los Mayas* (1939), escrita por el poeta yucateco Antonio Médez Bolio y bajo la dirección de Chano Urueta. En esta película se quiso ver un nuevo “clásico” del cine mexicano pero que no era sino un melodrama inspirado por las aventuras “exóticas” hollywoodenses. Para mayor artificio, los indígenas hablaban un castellano conforme a las reglas gramaticales del idioma maya.¹⁹ Se siguió mostrando la noción ficticia de la figura indígena y la contradicción con la que siempre se ha representado: por un lado

17 Villoro, Luis op cit 49-56

18 García, Riera Emilio. *Guía del cine mexicano*. Ed. Patria México, DF 1984 pp. 71-79

19 García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*. CONACULTA IMCINE. Ediciones Mapa S.A. de C.V. México, DF 1998

se pretende exaltar y reivindicarlo, pero bajo los términos y cánones occidentales; su aceptación depende de su acercamiento a un modelo ajeno, no de manera interna (en la propia película) sino de manera externa. Por otro lado, el ejercicio y el esfuerzo de apearse a una rigurosidad histórica (como la utilización de los ya mencionados diálogos) demuestran que en el ambiente académico los avances históricos, antropológicos y etnográficos permitían sustentar de manera científica una realidad social.

A partir de entonces pudo hablarse ya de una industria cuyo interés principal era exponer los valores nacionales; al mismo tiempo que algunos directores ponían énfasis en la vida campirana y sus ideales de pureza, en el trabajo y la justicia social, otros se centraban en temáticas más urbanas que fueron consolidándose en las décadas de 1940 y 1950. Como consecuencia de la industrialización del país, el espectador ya no podía identificarse del todo con el mundo rural, sino con la naciente clase obrera que luchaba por conseguir un estatus económico que mejorara la calidad de vida.²⁰

En la década de 1950, *Raíces* (1950)²¹ representó, según la crítica experta, uno de los más grandes ejemplos del “neorrealismo” social. Ésta se desarrolla entre el valle del Mezquital, en la región de Chamula, Chiapas; en un pueblo de la península yucateca

y en la zona del Tajín, en Veracruz, donde suceden cuatro enfrentamientos entre la civilización moderna y el mundo indígena tradicional. *Chilam Balam* de 1955²², melodrama histórico que relata los enfrentamientos entre los conquistadores españoles y los indígenas mayas durante la conquista. El mensaje final representa nuevamente las aspiraciones integracionistas de mestizaje y la aceptación de que la génesis y la identidad del mexicano se producen con la unión de españoles e indígenas.

El debate para definir lo mexicano no menguó; el avance en diferentes ámbitos sociales (antropología, etnografía, historia, sociología, etc.) aportó elementos nuevos y teorías diferentes para explicar lo indígena y al indígena. Los llamados indigenistas Ricardo Pozas, Manuel Gamio, Moisés Sáenz, Alfonso Caso, Julio de la Fuente, Gonzalo Aguirre Beltrán, Alfonso Villa Rojas, Fernando Cámara Barbachano y Calixta Guiteras²³, se dieron a la tarea de pensar el modo de incorporar a los indígenas al desarrollo nacional y a la modernidad, dotando al indigenismo nuevos bríos y replantando su problemática. Sus aportes sentaron las bases para la conformación del sujeto político indígena durante la segunda mitad del siglo XX.

Sin embargo, *Tizoc* de 1957 muestra que a pesar de la intención de integrar y valo-

20 Ibid pp. 150-164

21 García, Riera Emilio. *Guía del cine mexicano*. Ed. Patria México, DF 1984 pp. 91-96

22 Ibid pp 105-108

23 Villoro, Luis op cit 71-79

rar su presencia histórica, aún hay distancia entre lo que es indígena y lo que no; la realidad material que vivía el indígena era concebida de manera diferente, no por creadores o académicos, sino por espectadores comunes. Los elementos simbólicos de su condición –como el abandono y la discriminación por parte de los grupos de poder– se entendían, pero no se asimilaban como tal, sino con condicionantes y prejuiciosos, estereotipando así en el imaginario colectivo una figura que efectivamente existía, pero pareciera que, paradójicamente, la intención de representar su situación no cumplía su función de denuncia, sino que producía el rechazo del indígena: era algo que se pretendía considerar como propio, pero permanecía lejano.

Producto también de los ya mencionados avances en el campo del indigenismo, fueron los documentales de *Carnaval Chamula* (1959). Fue éste el primer documental etnográfico de medimetraje; fue filmado, como su nombre lo dice, en la región de Chamula. A partir de éste, el uso del documental fue de mayor reincidencia.²⁴ Este tipo de filme muestra imágenes frescas del mundo sobre cuestiones sociales y valores culturales, pero su verdadero atractivo reside en su capacidad para retratar de manera directa situaciones vigentes, y hacer que nos parezcan temas siempre presentes a pesar de su

atemporalidad. En este caso, el documental se esforzó por plasmar no sólo la figura del indígena sino también de la cultura.

Para finales de los años cincuenta, la crisis del cine mexicano no era advertible sólo para quienes conocían sus problemas económicos: la delataba el tono de un cine cansado, rutinario y vulgar, carente de inventiva e imaginación. Al desvanecerse el espejismo de una prosperidad soñada en los tiempos de guerra, la única imagen que el cine nacional podía ofrecer era la del subdesarrollo, y en la década siguiente, entre la censura y la escasa creatividad, el cine mexicano entró en una etapa de crisis aguda.

A finales de los años sesenta y durante toda la década de los setenta, la figura del indígena se expresaría polarizada en dos facetas: la primera es la caracterización de la india María: imagen de una mujer tonta, ignorante, asexual, sumisa, donde lo único que se muestra es el reflejo de la incompreensión del indígena. Las anteriores representaciones cinematográficas que aludían a lo indígena lo redujeron al aspecto meramente folclórico y de estatus social más bajo. Un estudio sobre la discriminación hacia el indio, sin duda, tendría que tomar en cuenta de qué manera el cine pudo influir con las imágenes implícitas que transmitió a lo largo de cuarenta años.

La presencia de la india María en el cine nacional puede corresponder a un fenómeno social que se produjo en este periodo:

24 García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*. CONACULTA IMCINE. Ediciones Mapa S.A. de C.V. México, DF 1998 pp. 217-219

durante la década de 1970 hubo una oleada migratoria de mujeres indígenas hacia las principales capitales o centros urbanos, en el contexto de una crisis agropecuaria y el agravamiento de los problemas de tenencia de la tierra, que también afectaron a las comunidades indígenas (despojos, descampesinización, desempleo, aumento de la pobreza, etc.). Estas mujeres indígenas que en su gran mayoría eran monolingües y analfabetas, fueron empleadas como trabajadoras domésticas, vendedoras de artesanías o en las zonas industriales que demandaban mano de obra, lo que resultaba más redituable y explotable por ser más barato y por no contar con privilegios legales. Al ser trabajadoras temporales, no se les otorgaba ningún tipo de prestación social o el contrato que en algún momento las amparara. En dichas películas se reflejan situaciones de discriminación y racismo, y aunque en teoría se pretendió darle al personaje de la india María atributos tales como la honradez, la generosidad y el trabajo, éstos quedaron oscurecidos por la ridiculización.

Otra faceta a finales de los años sesenta y los setenta responde al crecimiento del movimiento indígena y a los acontecimientos sociopolíticos de 1968, los cuales marcaron el inicio de una crítica al indigenismo integracionista practicado por el Estado mexicano durante cuatro décadas, así como el ascenso de una postura en defensa de la pluralidad y de la diversidad cultural.

A partir de esta época y en adelante, el uso del documental despuntó, convirtiéndose en una herramienta de difusión alterna y autónoma, promovida por los propios pueblos indígenas y por las organizaciones independientes. *La misión chichimeca*, documental de 1970, maneja en su temática las intenciones del discurso del Estado mexicano para desarrollar la política indigenista, cuyo objetivo era la integración de las comunidades a la sociedad nacional. En 1973, *Xantolo* retrata los usos y costumbres en la celebración del día de muertos de los pueblos nahuas y tepehuas de Chicontepec, Veracruz. Existen ejemplos de cintas que se elaboraron durante la misma década, como *Juan Pérez Jolote* de 1973, grabada en la región de Chamula, Chiapas, con indígenas Tzotziles como actores principales, premiada en el Festival de Cine de San Sebastián, España, en 1975, o la cinta *Chac, dios de la lluvia* (1974) hablada en tzetzal. Tanto las películas como los documentales se propusieron ajustarse a un rigor más real e histórico de los pueblos indígenas.²⁵

Ante el fracaso de la política de integración, la falta de interés o el desdén de la problemática indígena, los pueblos indígenas fueron concibiendo una nueva idea: la autogestión. A partir de entonces la figura del indígena en la sociedad (y en el cine) cambió y se radicalizó: ahora los

25 Ibid pp. 254-256

reclamos consistían en nuevas demandas de autonomía. En el transcurso de los años ochenta y noventa, la representación del indígena en el cine mexicano dejó de lado aquella figura del indio tonto y sumiso, y se transformó en el rebelde, el conflictivo, el revolucionario.

El indio rebelde

Entre 1970 y 1980 hubo tensión en muchos sentidos entre el Estado y los pueblos indígenas, ya que los asuntos que competían a este sector de la población quedaron cada vez más rezagados. El movimiento indígena experimentó transformaciones cualitativas que se expresaron en la búsqueda de una mayor participación y articulación política en los ámbitos regional y nacional, así como la solución en sus demandas.²⁶ Pero es claro hasta aquí que la política de acción participativa no fue suficiente para resolver las tensiones.

Los indígenas no se encontraban en el escenario nacional, aún con todos los intentos hechos hasta entonces, pues el respeto hacia sus usos y costumbres nunca se practicaba. Un ejemplo de tal situación es el documental del cineasta Luis Mandoki, *Papaloapan. Mazatecos II* (1981), importante testimonio visual sobre el reacomodo de las poblaciones mazatecas y chinantecas

afectadas por la construcción de las presas Miguel Alemán (de 1951 a 1957) y Cerro de oro (de 1974 a 1989)²⁷. La retórica del filme da cuenta de las alteraciones que sufrió la zona en aspectos ambientales, económicos, culturales y sociales, ignorando las consecuencias para la comunidad.

Mientras, la existencia de la industria cinematográfica se debatía entre la intención del Estado de consumirla por completo y la poca calidad de las cintas comerciales. La década de 1980 fue una época de incertidumbre y de renovación silenciosa, donde el cine experimental fue la única resistencia artística de este género. Desaparecieron las películas de temática indígena casi por completo, y su presencia sobrevivió únicamente en el documental, pero ya lejos del cine con mensaje integracionista; de hecho, la nueva crítica ya no se sentía obligada a defender al cine mexicano por el simple hecho de serlo. Es difícil rastrear todos los documentales indigenistas de los años ochenta hasta la fecha, pero lo que sí, es que se han encargado de mostrar una figura que reclama su legitimidad a partir de la autogestión.

La realidad es que a la fecha no se ha erradicado la discriminación en torno al indígena. Tal parece que la dinámica de respeto se basa únicamente en el pasado de éstos, en la exaltación del indígena “muer-

26 Autores varios. *Diversidad étnica y conflicto en América Latina, el indio como metáfora en la identidad nacional volumen II*. Plaza Valdes editores, México, DF 1995 pp 85-91

27 García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*. CONACULTA IMCINE. Ediciones Mapa S.A. de C.V. México, DF 1998 pp. 316-318

to” más que del vivo. La participación de otros medios de comunicación y tecnologías es tema vasto para ver la conformación del indígena en el imaginario colectivo actual. Ha habido enormes esfuerzos –académicos o no- con numerables debates muy enriquecedores en torno al indígena; habría que rastrear sus consecuencias artísticas, particularmente en el cine y el filme documental de los últimos veinte o treinta años. También habría que considerar los diferentes movimientos sociales como el levantamiento zapatista de 1994.

Lo cierto es que la representación del indígena en el cine mexicano desde los años treinta hasta los setenta marcó fuertemente el concepto del indígena en el grueso de la sociedad, estereotipándolo en sus propias contradicciones. Las relaciones fundamentales que unen el hombre a su medio, y a los individuos entre sí, tienden a determinarlo o, más bien, a sobredeterminarlo de una manera más compleja.²⁸

Conclusión

Continuamente las películas mexicanas del periodo abarcado recurren a la típica imagen de explotación, aunque no se vea explícitamente. El discurso cinematográfico señala los problemas y la condición social del indígena; lo presenta como sujeto de abuso, que trabaja en fincas o haciendas; está minado por las desgracias y

por un muro social que lo margina y que lo envuelve en un hábito de ignorancia, y el mensaje consiste en que sólo integrándose a la educación occidental es capaz de superarse; debe recurrir al alcohol para olvidar su pobreza, su desesperanza y su miseria: debe ser “otro” para lograr ser “algo”.²⁹ El sistema de creencias o conocimientos previos distorsiona la realidad, modificándola en el plano subjetivo de la conciencia del espectador.³⁰ Sin embargo, hacia los años setenta, el indígena reaparece como sujeto social, transformado desde sí mismo para proyectarse en contra de políticas que lo oprimen, y desemboca en el reclamo de la autogestión y participación en los proyectos de la nación, no desde una política integracionista, sino como pueblos autónomos.

Cada idea que proyectó el cine de corte indígena fue acompañada de un sinnúmero de implicaciones, y muchas de ellas –en especial las latentes, relativamente distantes de la idea en sí- provocaron reacciones en los estratos psicológicos más profundos, lo que se puede identificar en los prejuicios hacia el indígena.

Así pues, al cine hay que considerarlo como una fuente visual muy vasta pero que se tiene que complementar en un marco multidisciplinario. La síntesis de este

28 Ayala Blanco, Jorge. *El cine, juego de estructura*. CONACULTA, México D.F., 2000 pp. 25-39

29 Cowie, Lancelot. *El indio en la narrativa contemporánea*. Dirección General de Publicaciones, CONACULTA, México D.F. 1976 pp. 18-30

30 Tudor, Andrew. *Cine y comunicación social*. Gustavo-Gili, Barcelona, España 1974 pp. 69-81

pequeño ensayo es pues: estudiar el cine como sistema de representaciones, como un fenómeno sociológico, psicológico y estético, donde la reflexión gire en torno a los significados de su contenido; a las formas en que el cine, como medio de expresión, logra comunicarlos y revalorarlos en el imaginario colectivo. Son, como escribiría Pierre Sorlin, documentos privilegiados para estudiar las configuraciones ideológicas de los medios sociales en los que se insertan.³¹

Bibliografía

- Autores varios. *Diversidad étnica y conflicto en América Latina, el indio como metáfora en la identidad nacional volumen II*. Plaza Valdés editores, México DF, 1995
- Ayala Blanco, Jorge. *El cine, juego de estructura*. CONACULTA, México DF, 2000
- Bordwell, David. *El significado del filme, inferencia y retórica en la representación cinematográfica*. Ed. Paidós, Barcelona, España, 1995
- Cowie, Lancelot. *El indio en la narrativa contemporánea*. Dirección General de Publicaciones, CONACULTA, México DF, 1976
- García Riera, Emilio. *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*. CONACULTA IMCINE. Ediciones Mapa, México DF, 1998
- *Guía del cine mexicano*. Ed. Patria México, DF, 1984
- Guerin, Marie Anne. *El relato cinematográfico*. Ed. Paidós, Barcelona, España, 2004
- Jablonsa, Aleksandra. *La Revolución mexicana en el cine mexicano*. Universidad Pedagógica Nacional, México DF, 1997
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine*. Ed. Paidós, Barcelona, España, 1989
- Olabuenaga, Teresa. *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico*. Ed. Trillas, México DF, 1991
- Romea, Ma. Cecilia. *Cine y literatura: relación y posibilidades didácticas*. Ice-Horsor, Barcelona, España, 2001
- Tudor, Andrew. *Cine y comunicación social*. Gustavo Gili, Barcelona, España, 1974
- Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. El Colegio de México, FCE, México DF, 1996

31 Jablonsa, Aleksandra. *La revolución Mexicana en el cine mexicano*. Universidad Pedagógica Nacional, México DF 1997 pp. 51-60