

Íñigo Aguilar Medina y María Sara Molinari

---

## Entre dos indios. Nacionalismo e identidad en el cine

### *Antropología y cine*

A lo largo de la historia las concentraciones humanas han creado formas de comunicación masiva que les permiten compartir y vivir en la aglomeración; así tenemos, entre otros, el teatro, el circo, las corridas de toros, las festividades y actividades religiosas y, en el siglo XX, además el cine y los espectáculos deportivos.

No sólo nos interesa el cine por su participación en la aprehensión etnográfica de la realidad, o por su supuesta capacidad de captar la verdad tal cual es por medio de la cámara, sino también en lo que tiene de irreal, de imaginario, donde la colectividad comparte con los hacedores de la película una visión del mundo y del deber ser.

A los estudiosos de la cultura nos interesan todas las manifestaciones del ser humano, todas sus creaciones, y el cine es el resultado de un nuevo lenguaje que conjuga lo visual con lo auditivo y que constituye además un documento por sí mismo. El cine, a diferencia por ejemplo del teatro puede reproducirse, sin alteraciones, una y otra vez y por lo mismo puede ser “leído” por multitud de personas, ya sea de manera simultánea o sucesiva. Y por las reacciones que produce en los públicos, en las masas y en las sociedades, se puede valorar el grado en que se comparten socialmente los mensajes así elaborados y transmitidos.

La película exitosa es la que logra dar cauce a la expresión de los anhelos de la sociedad de su época, ante determinados problemas o situaciones sociales, políti-

cas, culturales, religiosas, interétnicas, económicas, etcétera. La película, como producción cultural, también puede ser un medio de resistencia; ante el cambio sociocultural ya sea de facto o inminente puede buscar mantener la tradición, al sancionar el “deber ser”, el “ideal”, la “costumbre” y así tanto los transgresores de determinada pauta cultural como los agraviados por la nueva conducta pueden, mediante el cine, reconciliarse, al reconocer el trastorno casi siempre más ficticio que real, que su nueva forma de actuar provoca o pudiera suscitar en la sociedad. La que desde luego no están obligados a abandonar, sino sólo a “purificar”, en la oscuridad de la sala cinematográfica.<sup>1</sup>

El cine tiene un papel determinante dentro de los medios de comunicación en la sociedad contemporánea, que obliga al estudioso de los fenómenos culturales a considerar su relación con la dinámica de la sociedad que lo produce. No obstante, hay pocos estudios antropológicos relacionados con el cine: en una exhaustiva revisión bibliográfica acerca de la antropología visual, en el *Boletín* del INAH encontramos sólo ocho artículos entre octubre de 1989 y junio de 1998, de los cuales cinco<sup>2</sup> tratan de la fotografía o de lo audiovisual

<sup>1</sup> Véase Julia Tuñón, “La imagen de la mujer trabajadora en el cine mexicano (1939-1952)”, en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, nueva época, núm. 28, México, octubre-diciembre, 1989, pp. 2-11.

<sup>2</sup> Véase Marco Antonio Hernández Badillo, “Un acercamiento a la fotografía etnográfica en México”, en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, nueva época, núm. 28, México, octubre-diciembre, 1989, pp. 28-

como herramienta del etnógrafo, y los tres<sup>3</sup> restantes analizan la concepción que el cine ha tenido de las cuestiones sociales, como pueden ser la mujer trabajadora, los inmigrantes españoles y libaneses o la familia.

### *Los indios del cine*

El cine es un lenguaje dirigido a sociedades que pueden o no hacer suyos sus mensajes, pero sus creadores pertenecen a una determinado grupo social y por lo tanto expresan la visión de su propia cultura. En tanto que los otros grupos humanos que reciben dichos productos “leen” la película desde sus propios valores y tradiciones, es decir, desde su propio ser cultural.

Es por ello que el cine nos puede hablar de lo que la sociedad mexicana, o algún sector de ella, entiende por ser indio, pero a la vez le “enseña” a esa misma sociedad lo que “debe ser” el ser indio, incluidos desde luego a los otros, a los mismos indios. Así pues, lo indio en el cine también se puede convertir en un punto de contacto entre las diferentes etnias; en el caso de México se tiene por un lado al sector dominador: la sociedad nacional, y por el otro, al dominado: los indios. Sin duda, el cine ha influido tanto en el reforzamiento de la identidad y de la cultura nacional e india como en su permanencia, transformación o destrucción.<sup>4</sup>

La identidad étnica es parte de la cultura pero puede —como el cine lo muestra de manera clara en los filmes que aquí se analizan— manejarse de manera alterna a la cultura. Uno puede identificarse o no como indígena, es decir, se puede tener una cultura india y ésta

puede ser negada o no por la persona; sobre todo cuando se ha migrado, para tratar de ser aceptado por los miembros de la otra sociedad se niega la cultura y la identidad propias, en tanto que al regresar o al relacionarse con individuos del mismo grupo se puede volver a recurrir a la identidad negada, aunque la cultura étnica desaparezca o haya sido modificada. Por lo tanto, la aceptación de la identidad y de la práctica de determinada cultura pueden o no darse de manera simultánea.<sup>5</sup>

Por otra parte, la definición de cultura nacional resulta de un imaginario colectivo que nos habla de la mexicanidad; sin embargo, es claro que los “mexicanos” del sur son diferentes a los del norte y ambos a los de la costa: se es mexicano porque se comparte una serie de patrones culturales, pero en las diferentes regiones encontramos gran cantidad de particularidades que harían pensar en que se está ante distintos grupos étnicos, a los que sin embargo se les denomina como los miembros de “la sociedad nacional” o “los mexicanos”.

En este artículo se intenta confrontar la imagen del indio en dos momentos de la historia de México, a través de dos personajes, actores-directores del cine, como son Emilio Fernández, *El Indio* Fernández y María Elena Velasco, *La India* María. Como reflejo de la construcción de la identidad de lo “otro”, como es el indígena, y al mismo tiempo de lo propio, es decir, lo indio como parte del pasado y del presente del ser nacional.

Nos interesa comparar cómo se presenta la identidad del indígena y de lo indígena en dos películas, una, de los años cuarenta y otra de los noventa, tanto en el aspecto de reflejar los valores y criterios con los que la sociedad se comporta, como el deber ser que se desea transmitir a los espectadores. Es decir, se considera que el cine se nutre de la realidad social, pero al mismo tiempo trata de sancionarla, ya sea modificándola o manteniéndola.

Se parte del principio de que ambos directores nos hablan de las características socioculturales que un sector de la sociedad le da a lo indio y por contraste a su propia identidad. Se han elegido a estos dos directores porque han tenido un fuerte impacto en la sociedad de su tiempo y porque se considera, como ya se mencio-

33; Samuel Villela, “Fotografía y antropología”, en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, nueva época, núm. 2, México, enero-marzo, 1990, pp. 24-31; Octavio Hernández, “Antropología visual”, en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, nueva época, núm. 31, México, julio-septiembre, 1990, pp. 46-50; Samuel Villela, “Panorama de la antropología visual en México”, en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, nueva época, núm. 32, México, octubre-diciembre, 1990, pp. 38-43; Margarita Nolasco, “Los medios audiovisuales y la antropología”, en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, nueva época, núm. 35, México, julio-septiembre, 1991, pp. 42-49.

<sup>3</sup> Véase Julia Tuñón, *op. cit.*; Julia Tuñón, “Españoles y libaneses en pantalla”, en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, nueva época, núm. 44, México, julio-diciembre, 1996, pp. 54-66; Julia Tuñón, “La familia: ausencia y deseo en los ‘Los olvidados’ de Luis Buñuel”, en *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, nueva época, núm. 50, México, abril-junio, 1998, pp. 3-20.

<sup>4</sup> Véase Margarita Nolasco, *op. cit.*

<sup>5</sup> Véase Miguel Alberto Bartolomé y Alicia Mabel Barabas, *La pluralidad en peligro*, México, INAH-INI, 1996.



En primer plano, Columba Domínguez, Diego Rivera y Emilio Fernández. (Fototeca Nacional del INAH en Pachuca.)

nó, que la película de éxito es la que sabe expresar y dar cauce a los anhelos de la sociedad de su época.

Desde luego la sociedad mexicana de los años cuarenta es totalmente diferente a la de los ochenta y noventa, tanto por sus anhelos y dimensiones como por sus características socioculturales, al igual que las circunstancias de los dos actores-directores seleccionados.

Emilio Fernández<sup>6</sup> nació en Hondo, municipio de Salinas, Coahuila, en 1904 y murió en el Distrito Federal en 1986. También se dice que nació en Torreón y que a los 12 años se incorporó a la revolución y obtuvo el grado de capitán de caballería. Durante los años veinte estuvo en Hollywood, donde le dieron el apodo de *El Indio*, fue extra de cine como actor y como bailarín. Al regresar a México actuó en *Corazón Bandole-*

*ro* (1934), primera de las 43 cintas en las que apareció; fue protagonista de *Janitzio* (1934) y se inició como director con *La isla de la pasión* (1941). En 1943 formó equipo con el guionista Mauricio Magdaleno y el fotógrafo Gabriel Figueroa. El crítico Jorge Ayala Blanco lo considera como el más grande realizador del cine mexicano en la Época de Oro y el máximo representante del nacionalismo en el terreno fílmico; entre las cintas dirigidas por él se cuentan por lo menos diez clásicos de la cinematografía mexicana: *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río escondido* (1947), *Salón México* (1948), *Pueblerina* (1948), *La malquerida* (1949), *Víctimas del pecado* (1950) y *Una cita de amor* (1956). A las anteriores películas se agregan otras 32 para sumar un total de 42 filmes dirigidos por él entre los que se encuentran: *La red*, *Las abandonadas*, *Bugambilia*, *Islas Marías*, *México norte*, *Un dorado de Villa*, *La choca*, *Zona roja*. *El Indio* recibió varios premios internacionales y en 1976

<sup>6</sup> Datos biográficos tomados de Humberto Musacchio, *Diccionario Enciclopédico de México*, México, 1989, p. 626.



## ANTROPOLOGÍA

la Asociación Nacional de Actores le otorgó el premio “Eduardo Arozamena” por sus 50 años como actor.

Por su parte, María Elena Velasco<sup>7</sup> nació en la ciudad de Puebla dentro de una familia de la clase trabajadora, con la cual se trasladó en su adolescencia a México, donde tiempo después encontró su primer trabajo como corista en el teatro de revista (género que por varias décadas fue el espectáculo principal de la gran capital). Durante varios años Velasco desempeñó dicho oficio hasta que incursionó como “patíño” (actor que ayuda al cómico) de grandes comediantes como *Palillo*, *Mantequilla*, *Borolas*, *Resortes* y tiempo después surgió el personaje de *La India María* en el teatro Blancaquita y al poco tiempo recibió la oportunidad de aparecer en televisión y así comenzar una carrera dentro de los medios electrónicos participando en un inicio en *Siempre*

<sup>7</sup> Los datos biográficos fueron obtenidos por comunicación personal con María Elena Velasco, México D. F., 31 de julio de 1998.



*La India María* (Foto: Vlady Realizadores, S.A. de C.V.)

Cuadro 1. Películas de *La India María*

Películas	Año de producción	Director
<i>Tonta tonta pero no tanto</i>	1970	Fernando Cortés
<i>Pobre pero honrada</i>	1971	Fernando Cortés
<i>El miedo no anda en burro</i>	1972	Fernando Cortés
<i>La madrecita</i>	1973	Fernando Cortés
<i>La comadrita</i>	1974	Fernando Cortés
<i>Duro pero seguro</i>	1975	Fernando Cortés
<i>La presidenta municipal</i>	1976	Fernando Cortés
<i>Sor tequila</i>	1977	Rogelio González
<i>O.K. mister Pancho</i>	1978	Gilberto Martínez Solares
<i>El que no corre vuela</i>	1979	Gilberto Martínez Solares
<i>El coyote emplumado</i>	1981	María Elena Velasco
<i>Ni Chana ni Juana</i>	1982	María Elena Velasco
<i>Ni de aquí ni de allá</i>	1985	María Elena Velasco
<i>Se equivocó la cigüeña</i>	1992	María Elena Velasco
<i>Las delicias del poder</i>	1997	Ivan Lipkies

Fuente: Comunicación personal con María Velasco, México, 31 de julio de 1998.

en *Domingo* y posteriormente en varias series propias, siendo la última *Ay María que puntería*. Al poco tiempo de aparecer en la televisión *La India María* comenzó su camino por el cine, que de alguna manera es el que más ha identificado al personaje con el público de habla hispana tanto nacional como internacionalmente. Velasco ha realizado los guiones de sus últimas cinco películas, de las cuales ha dirigido cuatro. También escribió y dirigió el espectáculo teatral “México canta y aguanta”. El personaje de *La India María* se ha presentado en teatro, palenque, centro nocturno, jaripeo, cine y televisión, e incluso se han hecho *comics*. Hasta la fecha ha aparecido en 15 películas (véase el cuadro 1).

### *Las dos realidades*

Los años cuarenta y los ochenta representan dos épocas y dos cines: a la primera se le llama Época de Oro del cine nacional y en ella se siente retratada la sociedad nacional, a la segunda se le considera la época del “churro” y sólo es aceptada por algunos sectores de nuestra sociedad.

En la producción de estos dos cines también interviene otros factores, como son el monto de la población y por lo tanto una diversidad social de magnitud diferente, y las características del cine. Uno era en blanco y negro, quizás más cercano al sueño, en una época en que sólo se lo veía en salas, era una pantalla enorme y una sala oscura que le permitía al espectador colocarse lo más cercano posible a “soñar despierto”. Se hacía cine para el cine, a diferencia del actual que se hace también pensando en la televisión y que va dirigido a una sociedad más diversa, con más carga de “realidad”, pues el filme es “a todo color”; se ve lo mismo en la pantalla grande que en la chica y por medio del video no se le obliga al auditorio a asistir a la sala cinematográfica en la temporada de exhibición, se accede a él en cualquier tiempo y lugar, así la sociedad no comparte ya el mensaje de manera simultánea, pues nadie corre a ver el estreno, sabiendo que es posible tener acceso a él ahora o siempre y por lo tanto el gran impacto que tuvo el cine en el total social en la década de los cuarenta se diluye sensiblemente para la época actual.

### *La película de El Indio*

De entre la numerosa producción realizada por Emilio Fernández se eligió para ser descrita aquí la película *Río escondido*, producida en 1947, donde participan como guionistas *El Indio* y Mauricio Magdaleno, mientras que de la fotografía se encarga Gabriel Figueroa.

*Río escondido* es una película que hace eco de algunos de los postulados de la ideología de los gobiernos posteriores a la Revolución, donde la escuela y la salud se convierten en el binomio del desarrollo y de la integración nacional, pues con ellos “los indios progresan y se convierten en mexicanos”.

Los valores del filme están representados por la alfabetización y la salud, esta última ejemplificada en la lucha contra la viruela por medio del uso de la vacuna. Por ello realizar el servicio social en las comunidades más apartadas se convierte para maestros y médicos en un signo de solidaridad y ayuda al país.

Los antivalores están representados por el cacique, que apoyado en un fuerte machismo y aliado con la enfermedad y el analfabetismo, le permiten impedir que los indios se integren a la nación y sean fáciles víctimas de su explotación.

Los héroes son la maestra y el médico que al alfabetizar y curar, a pesar de los obstáculos que les pone el cacique, liberan e integran al indio a la nación; en tanto que las expresiones del ser indio se hacen folclore por medio del ballet, o se encauzan al presentar a Benito Juárez como el modelo del deber ser del indio, que sólo se realiza en su integración a la nación mexicana. El papel de la Iglesia, por medio del sacerdote, sólo se convierte en decisivo con la presencia entusiasta de la maestra y del médico preocupados por los indígenas, ya que ante la llamada de la campana del templo los indios sólo acuden “como borregos”. Pero una vez unidos la maestra, el médico y el cura en favor de los indios y exasperados éstos por las arbitrariedades del cacique que los obliga a la rebelión, terminan linchándolo junto con sus cómplices. Así queda abierto el camino para la libertad de los indios y su integración a la nación.

### *La película de La India*

La película *Se equivocó la cigüeña* parte de un hecho de nuestra patología social urbana: el robo de recién nacidos en los hospitales. En ella, Velasco desarrolla un tema de enredos “cómicos”, donde utiliza a su personaje, que se caracteriza por su ignorancia, su persistente desconfianza a la policía y la manía porque los miembros de la sociedad nacional la consideran, en principio, por ser india, como un ser culpable, situación que también aprovechan los malos para sacar ventaja; sin embargo, la inocencia de la indígena le permite salir airoso de las acusaciones y problemas que se le presentan.

En la película destaca el hecho de que las mujeres que salen de su pueblo a trabajar a la ciudad se llenan de hijos, mismos que llevan a encargar con sus padres al pueblo.

La comicidad del filme parte de los dos lenguajes que hablan, por un lado, el indio, y por el otro, los miembros de la sociedad nacional: inclusive el sacerdote cae en la trampa del doble lenguaje cultural.

A la policía no le interesa descubrir al culpable sino castigar a la india, lo que da motivo para que en una buena parte de la película, ésta se dedique a enfrentarse con la policía, golpeándola y burlándose de ella.

El malo de la cinta es el único que se preocupa por dialogar con la indígena, pero sólo para conseguir sus fines perversos, y así logra de manera inmediata que ella esté dispuesta a cooperar con él para salir de un

problema que nadie ha podido entender y menos resolver, lo que finalmente lleva a la conclusión de la historia, donde un personaje bondadoso y blanco, el abuelo del niño secuestrado, logra hacer entender a la policía que la india es inocente y víctima de las circunstancias propiciadas por un lado por los malos y por el otro por la misma sociedad y su policía, que nunca la comprenden.

La moraleja nos dice, al repetirse la misma situación que se originó al inicio de la cinta, que ésta es la condición recurrente del indio que vive en la ciudad.

### Conclusiones

Los dos "indios" del cine tienen en común el no ser indios, sino miembros de la sociedad nacional; por tanto, en sus películas describen el ser indio desde la percepción que les da su identidad diferente: es una visión del indio, pero sin él.

*El Indio* Fernández se reafirma por su nacionalismo, basado en el mestizaje; *La India María* por el uso de la indumentaria de las mujeres mazahuas, por su peculiar forma de hablar el español y por su terquedad en continuar siendo, película tras película, ¡india! No la vemos integrarse a la sociedad nacional, sino que permanece con su estatus de indígena.

*El Indio* Fernández comparte la ideología de la Revolución acerca de la necesidad de integrar a los indios a la nación. El personaje de *La India María* surge de las reivindicaciones étnicas de las mazahuas durante las décadas de los sesenta y setenta, que utilizaban su atuen-

do para evitar ser detenidas por la policía mientras realizaban la venta de mercancías en la vía pública de la Ciudad de México.

En los años cuarenta, los indios en México vivían en su gran mayoría en comunidades aisladas y dispersas por todo el país;<sup>8</sup> en los noventa viven también en la ciudad<sup>9</sup> y han hecho de ella un novedoso tipo de comunidad indígena.<sup>10</sup>

Para Emilio Fernández, el indio vive en la comunidad rural aislado, explotado por el cacique y lejos del progreso que requiere para ser integrado a la nación; para *La India María*, vive en la ciudad pero sin comunidad, sus miembros o se han quedado en el pueblo o como ella han migrado, pero perdiendo o al menos disfrazando su identidad.

Los indios no producen su propio cine, pero se sigue haciendo cine sobre ellos; en los años cuarenta, para enseñarles cómo integrarse a la nación, y en los ochenta y noventa para mostrarles las consecuencias de la migración y de mantener su identidad, la que los lleva a encontrar distintas y variadas formas de fricciones interétnicas.

Estamos muy lejos aún de que los propios indígenas utilicen el cine para recrear su cultura, y también nos damos cuenta que no sabemos nada de la opinión que los indígenas tienen del cine que se hace tomándolos como protagonistas y a su situación social como trama del argumento desarrollado.<sup>11</sup> No sabemos si ven ese cine y en caso de que lo vean: ¿les divierte, les enseña, lo consideran burlón, se identifican con él, o piensan que los valora?

<sup>8</sup> Véase G. Aguirre Beltrán, *Regiones de refugio: el desarrollo de la comunidad y el proceso dominical en mestizo América*, México, SEP-INI (Sepini, 17), 1973.

<sup>9</sup> Véase Luz María Brunt Rivera, "Tenochtitlan recobrada. Migración indígena a la zona metropolitana Ciudad de México, 1980", tesis de maestría, México, ENAH, 1992.

<sup>10</sup> Véase Héctor Tejera Gaona, "La comunidad indígena", en *Diversidad étnica y conflicto en América Latina*, vol. II, México, UNAM y Plaza y Valdés, 1995, pp. 217-227.

<sup>11</sup> *La India María* nos dice que: "En mis presentaciones personales descubro que el público indígena que asiste se divierte mucho", comunicación personal con María Elena Velasco, México, D. F., 31 de julio de 1998.