

The background of the cover is a vibrant watercolor illustration. It features a dark blue frog with long, thin legs and a long tail, positioned in the lower-left quadrant. To its right is a large, multi-layered flower with a complex, spiral-like center in shades of orange, red, and brown. The background is filled with soft, blended washes of yellow, orange, green, and blue, creating a rich, textured effect.

# *Naturalezas no indiferentes* en cines latinoamericanos

---

Adriana Estrada Álvarez

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

*Naturalezas no indiferentes*  
en cines latinoamericanos



# *Naturalezas no indiferentes* en cines latinoamericanos

Adriana Estrada Álvarez



Estrada Álvarez, Adriana, autor  
Naturalezas no indiferentes en cines latinoamericanos / Adriana Estrada  
Álvarez. - - Primera edición. - - México: Universidad Autónoma del  
Estado de Morelos, 2026.

177 páginas

ISBN: 978-607-2646-67-4

1. Cinematografía 2. Cine -- Cultura política -- América Latina

LC PN 1994 DC 791.43

Esta publicación fue dictaminada por pares académicos bajo la modalidad  
doble ciego.

Naturalezas no indiferentes *en cines latinoamericanos*  
Primera edición, marzo de 2026

D.R. 2026, Adriana Estrada Álvarez

D.R. 2026, Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Av. Universidad 1001, Col. Chamilpa, C.P. 62209. Cuernavaca,

Morelos, México

publicaciones@uaem.mx

libros.uaem.mx

Corrección de estilo: Gloria Elizabeth Pérez Trigo

Formación: Gloria Elizabeth Pérez Trigo

Imagen de portada: Ginés y Nico, 2022

Diseño de portada: Luis Antonio Felipe-Ortega Barceló

ISBN: 978-607-2646-67-4

DOI: 10.30973/2026/naturalezas\_no\_indiferentes



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Hecho en México

## CONTENIDO

Introducción	7
Naturalezas salvajes en películas sobre conquistas occidentales en Latinoamérica	23
La utopía de la milpa en el cine mexicano	83
El corazón de la naturaleza en los ecos de Tatiana Huezo	137
Epílogo	155
Películas revisadas sobre conquistas occidentales en América	161
Referencias	167



## INTRODUCCIÓN

Este libro es el primer resultado de una investigación de largo aliento. Una indagación que camina de la mano con la pregunta: ¿cómo el cine despliega un imaginario narrativo y emotivo, simbólico, cultural, político e histórico de aquello que nombramos naturaleza? Ese camino ha significado reconocer que en la palabra *naturaleza* recae una amplia y compleja noción. Solo en el diccionario de la Real Academia Española (en línea) se definen veinticinco usos diferentes. Las tres primeras definiciones refieren a: “Principio generador del desarrollo armónico y la plenitud de cada ser, en cuanto tal ser, siguiendo su propia e independiente evolución”. La segunda definición dice: “Conjunto de todo lo que existe y que está determinado y armonizado en sus propias leyes”. Y la tercera define: “Medio físico en el que coexisten los seres vivos y los inertes al margen de la vida urbana. *Pasaron una semana en plena naturaleza*”. Los sinónimos de esta última acepción son: “...medio, ambiente, natura, hábitat, campo, ecosistema”.<sup>1</sup> Esto me planteó el dilema sobre qué entendemos por *naturaleza* en una película, pues una obra cinematográfica puede analizarse tanto en su naturaleza semántica y estética como desde los imaginarios de la naturaleza que crea e incorpora en sus discursos. Conforme avancé en el problema de la definición de *naturaleza*, el cual atraviesa una compleja discusión trascendental, me encontré

---

<sup>1</sup> Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, “Naturaleza”, en *Diccionario de la lengua española*, 2025, <https://dle.rae.es/naturaleza>

—gracias a mi querido maestro Jorge Ayala Blanco— con el libro *Nonindifferent Nature (Naturaleza no indiferente, 1987)* de Serguéi Eisenstein. El encuentro con la reflexión de Eisenstein sobre la *naturaleza no indiferente* me permitió descubrir una herramienta de análisis del lenguaje cinematográfico que se convirtió en el eslabón para construir el andamiaje teórico que se teje a lo largo de estos tres ensayos y un pequeño epílogo.

No me reconozco experta en Serguéi Eisenstein; muy lejos me considero de ello, porque Eisenstein es una inmensidad en cuanto a pensamiento y análisis sobre el lenguaje cinematográfico, además existe un universo muy grande de literatura en torno a esta figura y sus obras. Pero sí he leído y estudiado la mayoría de sus textos, así como algunas de sus biografías, en particular, la escrita de la mano de Marie Seton. Me gustaría citar una carta de Eisenstein dirigida a Jay Leyda,<sup>2</sup> que se encuentra en la biografía de Seton, una carta que escribe justo antes del infarto que lo colocó en una situación muy delicada de salud que, eventualmente, lo llevó a su muerte el 9 de febrero de 1948; en esta carta a Leyda, Eisenstein le cuenta sobre el término del rodaje de la segunda parte de *Iván el Terrible* y que está por terminar un libro en el que abordaría “...los tratamientos del sonido, de la música y del color. La forma de componer escenas estáticas, etcétera...”. También menciona que estaba preparando tres libros para que Leyda los tradujera, pero no

---

2 Jay Leyda es un reconocido historiador de cine norteamericano. Se le debe una de las primeras historias sobre el cine ruso y soviético; tradujo una buena parte de la obra de Serguéi Eisenstein al inglés, también rescató las memorias del cine tren y la película *La felicidad* (1935) de Alexander Medvedkine, entre muchos otros. Un resumen de la biografía de se encuentra en Jay and Si-Lan Chen Leyda Papers (TAM.083). Tamiment Library/ Robert F. Wagner Labor Archives, New York University, guía de colección. Consultada el 28 de enero de 2026. [https://findingaids.library.nyu.edu/tamwag/tam\\_083/](https://findingaids.library.nyu.edu/tamwag/tam_083/)

menciona el libro *Naturaleza no indiferente*.<sup>3</sup> Este libro, que contiene un conjunto de ensayos sobre la estética del cine, se dio a conocer en 1987, cuando Hebert Marshall lo tradujo al inglés y lo publicó Cambridge University Press. En la introducción, Marshall documenta que una parte de los textos fue escrita entre 1939 y 1941, algunos fueron publicados en la revista *Iskusstvo kino* (*El arte del cine*), pero también incluye textos que no se habían dado a conocer.<sup>4</sup>

En *Naturaleza no indiferente*, el cineasta que nació al occidente de Moscú, en la ciudad de Riga, Latvia, en el año de 1898, desarrolló una compleja y profunda propuesta teórica para comprender la estética cinematográfica. Su reflexión se centra en la plasticidad visual como elemento sustancial en la construcción del lenguaje audiovisual y aborda el vínculo entre la forma, emoción y el pensamiento desde una perspectiva

---

3 Marie Seton, *Serguéi M. Eisenstein: una biografía* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 424.

4 Hebert Marshall dice lo siguiente: “Although the first outline for the entire monograph ‘Nonindifferent Nature’ dates from 1945, the articles that clearly anticipate it appeared during 1939-41, the period of Eisenstein’s collaboration with the composer Prokofiev on the film Alexander Nevsky. Three articles from that time were, in fact, revised and included in *Nonindifferent Nature*: ‘On the Structure of Things’ [published first in the journal *Iskusstvo kino* (The Art of Cinema) in 1939], ‘Once more on the Structure of Things’ (which appeared in the same journal in 1940), and ‘Poor Salieri’ (written as an introduction to a planned edition of Eisenstein’s articles but unpublished until its appearance in the posthumous collected works of Eisenstein in 1964). In 1940, Eisenstein also wrote three articles for *The Art of cinema* entitled ‘Vertical Montage’, which form an important introduction to some of the considerations in *Nonindifferent Nature*. (These articles constitute most of the volume entitled *The Film Sense*, published in English in J. Leyda’s translation in 1942.) The remaining portions of *Nonindifferent Nature*, which constitute the majority of the monograph, were written by Eisenstein in the years of 1945-47, after his work with Prokofiev on *Ivan the Terrible*”. Serguéi Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, (Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1987), xv.

interdisciplinaria que se debate entre la filosofía, el arte y la ciencia. Eisenstein concibe la estructura clásica de la composición, conformada por una *unidad orgánica*, orientada a la comprensión del *pathos* como movimiento expresivo; esto se puede lograr con el montaje vertical, comprendido este como una orquestación simultánea de cuerpos, luces y sonidos que conforman una polifonía que se traduce en un lenguaje y una expresión audiovisual. Entre esos elementos de polifonía, opera la noción de *naturaleza no indiferente* como una forma de pensamiento sensible que crea imaginarios sobre la relación de la conciencia humana con la naturaleza comprendida como lo estableció Timeo en sus diálogos con Sócrates: a lo mismo, la de lo otro y la del ser.<sup>5</sup>

Al analizar la narrativa cinematográfica, Eisenstein concibe que una composición debe estar organizada para provocar un sentimiento en el espectador, el cual depende, en gran medida, de la forma que adquiere una unidad orgánica. Una unidad orgánica se construye para transitar a un “...camino que conduce al éxtasis, al momento culminante de una expresión emotiva”. Esta unidad es resultado de un complejo proceso que articula elementos que se han multiplicado de acuerdo con la evolución y sofisticación de las formas de producción de la imagen audiovisual: los planos, movimientos de cámara y encuadres; precisiones del montaje —el entretrejado plástico, rítmico y narrativo de las escenas— y la exploración sonora, la cual define el ritmo y termina por dar forma a las atmósferas que se construyen a lo largo del metraje.<sup>6</sup> Cada uno de estos tres niveles

---

5 Platón, *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*. (Madrid: Gredos, 2023), 181.

6 Las referencias a Serguéi Eisenstein fueron traducidas con ayuda de Open IA, 2024-2025.

—imagen, montaje y sonido— posee su propia riqueza formal, pero en conjunto conforman una unidad expresiva compleja, la cual despliega un recorrido temporal con principio y fin (así sea el apagar y prender un dispositivo para que una pieza se vea). Para Eisenstein, el cine se configura como una composición total en la que lo técnico y lo estético se funden para generar una experiencia emocional. La unidad compleja, escribe, debe ser orgánica para provocar un sentimiento de *estar fuera de sí*. La emoción que el autor establece con el objeto representado comienza cuando él mismo experimenta ese desbordamiento, esa salida de sí que no implica desaparecer en la nada. Estar fuera de sí es, inevitablemente, una transición hacia algo distinto, hacia una cualidad transformada, hacia lo opuesto de lo que era: de la quietud al movimiento, del silencio al sonido y sucesivamente. Esa experiencia aurática —que constituye la esencia misma del devenir cinematográfico— debe brotar del vínculo emocional entre el autor y aquello que representa. Es esa emoción que impulsa la creación de una pieza y le da forma a un desafío artístico. Porque el propósito último de toda obra de arte es, sin duda, trastocar al público, conducirlo también a una experiencia de extrañamiento, de desplazamiento interior, hacia un lugar que antes no existía en él, pero que, a través de la obra, se manifiesta por primera vez.<sup>7</sup>

Al reflexionar sobre los elementos que componen sus propias películas, establece una serie de principios que lo conducen a formular la noción de montaje vertical: una forma de composición que apela a la integración simultánea de distintos elementos audiovisuales dentro de una misma secuencia cinematográfica —imagen, sonido directo, música, efectos sonoros,

---

<sup>7</sup> Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 27.

voz en *off*, entre otros—, todos dispuestos con el propósito de construir esa experiencia emotiva. A diferencia del montaje horizontal de continuidad, que organiza cronológicamente las imágenes en el tiempo (plano tras plano, acción tras acción) y responde a objetivos narrativos o informativos, el montaje vertical se piensa a partir de la superposición y articulación de capas visuales y sonoras en un tiempo filmico. Es en la postproducción, dice el cineasta de la vanguardia soviética, donde se detalla, especialmente durante el proceso de mezcla sonora (*rerecording/regrabación*), porque es el momento en que se empalman las plasticidades visuales y sonoras.<sup>8</sup>

Así, el devenir del lenguaje cinematográfico estaba destinado a desarrollarse en la orquestación de atmósferas capaces de llevarnos a un *pathos* a partir de tensiones y de producir expresiones dotadas de significación emocional y simbólica. Todo ello ocurre a través de la construcción orgánica de la relación entre los tres elementos fundamentales mencionados. De la interacción entre la imagen y el sonido a través del montaje, surge una unidad expresiva compleja, cuyo proceso integral se expresa en la *cinematografía audiovisual* de una película, en referencia a una forma de arte en la que la imagen y el sonido se entrelazan para construir sentidos. Porque a la evolución tecnológica y la propia narrativa del cine, les antecede el aprendizaje en el cine silente sobre “la expresión musical en la plasticidad de la imagen”, que se transforma cuando se introduce el sonido como “la sincronización inorgánica entre la representación visual y sonora”.<sup>9</sup> Cabe citar el “Manifiesto del sonido” de 1928, donde Eisenstein, Vsevolod I. Pudovkin y Grigory

---

8 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 90.

9 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 226.

V. Alexandrov, apelan a la revolución del lenguaje cinematográfico a partir de la introducción del sonido. La parte creativa de la relación entre lo visual y sonoro —se sostiene en este manifiesto— solo se dará cuando lo sonoro sea utilizado como contrapunto de lo visual, es entonces que: “El ‘método del contrapunto’, aplicado a la construcción del film sonoro y hablado, no solamente no alterará el carácter internacional del cine, sino que realzará su significado y su fuerza cultural hasta un punto desconocido por el momento”.<sup>10</sup>

Para Eisenstein, los elementos artificiales son necesarios para elaborar una emoción a partir de estructuras que responden a las leyes de los “fenómenos orgánicos de la naturaleza”. En este horizonte, estudia las unidades orgánicas en sus películas y encuentra que en todas rige una misma estructura, para ello, sigue el orden estético clásico, descrito por Platón en el libro *Diálogos VI. Filebo-Timeo-Critias* cuando define la proporción áurea o número áureo ( $\phi$ ):

Pero no es posible que dos cosas se unan adecuadamente sin una tercera; porque necesitan un vínculo entre ellas que las una a ambas. El mejor de los vínculos es aquel que se hace a sí mismo y a aquello que une una unidad lo más completa posible; y la naturaleza de la proporción es lograr esto de manera más perfecta.<sup>11</sup>

---

10 Ivan Alexandrov, Vsevolod I. Pudovkin y Serguéi M. Eisenstein, “Manifiesto del sonido” (1928), *Narrativa cinematográfica*, 4 de diciembre de 2018. <https://umh3593.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/manifiesto-del-sonido-1928/>

11 Platón, citado en Serguéi Eisenstein. *Nonindifferent Nature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 17.

Una noción que evoluciona en el Renacimiento con el fundamento estético y dialéctico esbozado por Leonardo de Pisa cuando define: un organismo solo vive en la medida en que sus partes están en relación y en transformación continua; separadas, se extingue su vitalidad. Lo que concede vida no es la cosa en sí, sino el equilibrio dinámico entre los elementos.<sup>12</sup> Traducido al lenguaje del arte en movimiento, este principio se manifiesta como un trayecto emocional —un camino hacia el *pathos*—, donde una disposición orgánica de formas, ritmos y tensiones da lugar a una emoción, una sensación modelada por la estructura misma. Se trata de pensar la hechura de una película como una orquestación de elementos que no se disponen al azar, sino que se alinean con precisión para convocar una expresión profundamente humana: “...ya sea el ritmo vibrante de la estructura de episodios alegres, la cualidad monótonamente prolongada de la edición de una escena triste, o la resolución luminosa y resplandeciente de un plano lleno de alegría”.<sup>13</sup>

En la composición filmica, la unidad orgánica se despliega a lo largo de un arco dramático que recorre un tiempo filmico integrado por secuencias. Las secuencias están conformadas por escenas y las escenas por cuadros. La arquitectura invisible de una película sostiene una unidad expresiva compleja que define a toda obra cinematográfica, como por ejemplo, en la escena “The Milk Separator and the Holy Grail” (El separador de leche y el Santo Grial), una secuencia de carácter orgiástico desplegada en el largometraje de *Lo viejo y lo nuevo* (1929), en la que revela cómo, mediante la composición de una serie de

---

12 Mario Livio. *La proporción áurea: la historia de phi, el número más sorprendente del mundo* (Barcelona: Ariel, 2006).

13 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 11.

planos filmados con un lente de 28 mm, logra distorsionar los rostros de los campesinos para conducirlos a un estado de trance visual, una suerte de éxtasis colectivo. Su propósito —como él mismo señala— era “por todos los medios posibles e imposibles, elevar al nivel del *pathos* lo que parecía ser un tema gris y banal sobre la agricultura, pero que en su misma esencia llevaba una idea de *pathos* supremo: la creación de la estructura de la granja colectiva”.<sup>14</sup> Así, lo que en apariencia se presenta como un motivo simple, cotidiano, se transforma en una experiencia profundamente conmovedora: una construcción estética donde emoción e ideología se entrelazan en una forma cargada de potencia simbólica y política.

Desde este horizonte, la disposición del movimiento de cuerpos, luces y sonidos capturados por las cámaras y las grabadoras de sonido se organiza para formar parte de una constelación de imágenes visuales: plásticas y sonoras concebidas para construir una unidad expresiva compleja. Dentro de esta estructura, opera una *naturaleza no indiferente*. Este concepto transita —en las propias palabras de Eisenstein— “...de la representación a la música”, entendida no solo como arte sonoro, sino como ritmo y armonía: una composición de elementos que adquiere una forma matemática precisa. En este horizonte recupera la frase del compositor romántico Camille Saint-Saëns: “La música comienza donde las palabras terminan”.<sup>15</sup> La música, entonces, es ese lenguaje rítmico y armónico que no solo se manifiesta en lo sonoro, sino también en la plasticidad visual del filme. Durante el periodo del cine silente, se trabajó sobre la noción de “música para los ojos”, lo que alcanza su mayor

---

<sup>14</sup> Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 47.

<sup>15</sup> Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 216.

intensidad cuando algunas películas “no necesitan ser oídas para ser escuchadas”.<sup>16</sup> Es en ese momento cuando comienza una profunda reflexión sobre el paisaje como uno de los elementos más próximos a la música dentro del lenguaje plástico visual. “Un paisaje emocional similar, que funciona en el filme como un componente musical, es lo que yo llamo *naturaleza no indiferente*”.<sup>17</sup> Además, agrega, en el cine hay que pensar la música a partir de la plasticidad de las imágenes y el sonido, es en esa relación que opera una función particular del paisaje, porque el paisaje es lo más cercano a lo sonoro. Porque es en la sonoridad donde reside la posibilidad de:

...volver accesible una totalidad exhaustiva con su imaginario fluido y vagamente perceptible. Sólo el paisaje puede acercarse a la expresión sonora y musical. Pero el paisaje cobra dicha expresión únicamente cuando su uso adquiere un elemento dramático dentro de la composición de una película, cuando la forma plástica del paisaje se vuelve diferente, no sólo ilustrativa o decorativa, sino cinematográfica.<sup>18</sup>

Compara el paisaje con la música porque, al igual que ella, tiene la capacidad de modular el tono, enriquecer el ritmo narrativo y expresar lo inefable: “La música no necesita palabras para emocionar; lo mismo sucede con ciertos paisajes filmados que conmueven, inquietan o elevan por su sola presencia

---

16 Esta frase es del maestro Jorge Ayala Blanco; en su curso sobre microhistoria de cine analiza la contribución teórica del cine soviético a través de varios ejemplos del cine silente.

17 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 216.

18 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 217-218.

visual”.<sup>19</sup> Con esta afirmación, designa un artificio de naturaleza activa, que participa directamente en la dramaturgia de una película. No se trata de un simple fondo escenográfico, sino de un elemento expresivo, capaz de reaccionar, sugerir, intensificar o contradecir las emociones y acciones humanas. Es una naturaleza animada por el artificio cinematográfico: por el montaje, la luz, el encuadre y el ritmo. Una naturaleza plástica construida para sentirse y hacer sentir. Una *naturaleza no indiferente* deja de ser un entorno pasivo y se convierte en un dispositivo estético cargado de significaciones.

El paisaje está estrechamente relacionado con la experiencia estética de la naturaleza, que es una experiencia de imágenes, dice el filósofo de la escuela de Frankfurt Theodor Adorno.<sup>20</sup> La palabra *paisaje* tiene su origen etimológico en el latín *paes*, que significa ‘territorio rural’, ‘país’. Es sinónimo, según la RAE, de panorama, vista, marco, paraje, país, escenario, escena, coyuntura, contexto; cabe dentro de los estudios de la estética, como los estudios históricos, humanistas y científicos. El paisaje tiene su conexión con “un espacio natural admirable de un territorio...”.<sup>21</sup> El paisaje, agrega Eisenstein:

...es el elemento más libre del cine, el menos cargado con tareas serviles o narrativas, y el más flexible para transmitir estados de ánimo, emociones y experiencias espirituales. En una palabra, todo aquello que, en su totalidad más

---

19 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 234.

20 Theodor W. Adorno. *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2011), 93.

21 Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, “Paisaje”, *Diccionario de la lengua española*, edición del tricentenario, s. f. <https://dle.rae.es/paisaje>

abarcadora, solo es accesible a la música, con su imaginación fluida y tenuemente perceptible.<sup>22</sup>

Para el director de *El acorazado Potemkin* (1924), en la imperiosa secuencia de Odesa, la de las escalinatas, la del enfrentamiento del pueblo contra los cosacos, analizada, una y otra vez a lo largo de la historia del cine, se seleccionó el amanecer con neblina como atmósfera porque era “...un vínculo de conexión entre la pintura pura y la música de las combinaciones audiovisuales de la nueva cinematografía. La secuencia de la neblina sigue siendo pintura, pero un tipo distinto de pintura, y la música de las combinaciones audiovisuales de la nueva cinematografía”.<sup>23</sup>

La “pospintura” —piensa Eisenstein— “...transita hacia un tipo de distintivo de premúsica (protomúsica)”. Es decir, “—*música para los ojos*— abre a las más ricas posibilidades del cine audiovisual”.<sup>24</sup> Los orígenes los ubica en la prosodia del lenguaje escrito y hablado de oriente (China y Japón)<sup>25</sup> e identifica su inusual naturaleza al ubicar “el *rebus estándar* que se basa en el hecho de que la designación sonora de un

---

22 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 217.

23 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 220.

24 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 220.

25 Eisenstein ubica los orígenes de la *música para los ojos* en la relación prosódica del lenguaje y la escritura oriental (la china y la japonesa), dice: “A partir de una combinación de los rasgos pictóricos más elaborados de la caligrafía china y del particular sistema sonoro de la lengua, se crea un ritmo específico que dicta tanto los estándares pictóricos como los musicales en igual medida. Esto permite apreciar no sólo la poesía del sonido, sino la poesía sólo de los gráficos”. Reconoce la complejidad del lenguaje y agrega: “En la poesía china no existe el verso blanco, toda poesía se construye sobre la rima” (221).

objeto corresponde fonéticamente a varios significados”.<sup>26</sup> Más aún, citando al historiador austriaco Ernst Dietz, identifica cómo la composición de los paisajes japoneses en pergamino requieren de subordinarse a las reglas formales, similares a las reglas formales de la música, en las que existe una repetición de elementos que no responde a las reglas espaciales, sino a la repetición y combinación en que surge otro tipo de paisaje donde se combinan los elementos de sonido con elementos naturales: “...el agua del río se juega como un tema en el paisaje, después el río y las nubes juntas, después un encadenamiento de montañas, luego la combinación de montañas, agua y niebla, etc.”.<sup>27</sup> Además, se piensa que la resonancia y el *reflejo del sonido* pueden abrir un horizonte, a no solo pensar en la repetición de motivos (monótonos y homogéneos), sino abrirse a una multiplicidad de capas que pueden:

...leerse como un eco y como un repique, precisamente porque el repique y la reflexión del sonido en forma de eco también se encuentran en la base de las impresiones externas directas, las cuales contribuyen a formar, como método, las sensaciones rítmicas generales (“pulsaciones”) que están en la base de la repetición palpitante, característica de la estructura del ritmo en general.<sup>28</sup>

Serguéi se adelanta a la noción de paisaje sonoro definida por Murray Schafer en el libro publicado en 1977, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, donde se comprende como

---

26 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 223.

27 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 233-234.

28 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 236-237.

cualquier campo de estudio acústico y lo acústico en su relación con lo figurativo: “Cualquier sonido puede convertirse en figura o señal”.<sup>29</sup> Eisenstein identifica que “el rol del paisaje es ante todo musical y emocional”.<sup>30</sup> Se abre la posibilidad de concebir el montaje como una fluidez armónica y rítmica semejante a la de una composición musical, donde la imagen y el sonido se entrelazan bajo la noción de polifonía sensible. Una polifonía cuyos principios remiten a la antigua filosofía y matemática orientales, regida por la búsqueda del equilibrio entre contrarios, entre el yin y el yang.<sup>31</sup> No se trata de la clásica lectura sobre la dialéctica del montaje: tesis, antítesis, síntesis, sino de ese movimiento más fino y orgánico que nace del roce entre opuestos y, en su tensión, engendra armonía y movimiento. De ahí surge la unidad orgánica de la obra cinematográfica: no como una imposición formal, sino como un equilibrio vital que da estructura al *pathos*.<sup>32</sup> En ese delicado entramado de contrastes y de opuestos, se despliega una *naturaleza no indiferente*, que no adorna ni acompaña, sino que vibra y resuena con la emoción que el cine busca encarnar.

La noción de *naturaleza no indiferente* es el eslabón que recorre los tres ensayos que conforman este libro. Los dos primeros giran en torno a la tensión entre dos polos: por un lado, se piensa en el imaginario cinematográfico sobre la conquista de la tierra. Esa conquista que definió con precisión Joseph Conrad en *El corazón de las tinieblas* (1899), la cual ha sido citada en múltiples ocasiones, como:

---

29 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 28.

30 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 253.

31 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 239.

32 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 248-249.

La conquista del planeta, que casi siempre quiere decir arrebatarnos la tierra a los que tienen una complejidad diferente o una nariz ligeramente más chata que las nuestras, no es una cosa agradable si uno se pone a mirarla con detenimiento. Lo único que nos redime es la idea misma. Una idea al fondo del todo; no un pretexto sentimental sino una idea; y una creencia desinteresada en la idea. Algo que se puede erigir y luego reverenciar de rodillas, ofrecer sacrificios en su honor.<sup>33</sup>

Una conquista que, situada en la experiencia latinoamericana, adquiere dimensiones culturales, sociales, económicas y políticas complejas, cuyo reflejo en el imaginario cinematográfico se manifiesta a través de expresiones diversas, pero dentro de esa diversidad fue curioso encontrar cómo se recurre a los usos de *naturalezas no indiferentes* para narrar historias sobre conquistas occidentales de los siglos XV al XVII en América Latina. Esto es, porque son películas que utilizan el imaginario histórico y literario sobre un acontecimiento que le abrió camino a la modernidad a través del imaginario ficticio que se construye sobre la figura de Cristóbal Colón y su encuentro con la tierra, pero también de aquellos portugueses que navegaron rumbo a la India rodeando África y tocaron tierra en lo que hoy conocemos como Brasil. Los despliegues artificiales cinematográficos que se elaboran sobre las masacres de la conquista de México o conquistas en el sur del continente. Y las respuestas críticas que desplazan la mirada y ponen en primer plano a la naturaleza.

---

33 Joseph Conrad, “El corazón de las tinieblas”, en *Narrativa breve completa* (Hueders y Sexto Piso, 2015), 248-249.

En el segundo ensayo, se busca desplegar un recorrido cinematográfico sobre las resistencias de los pueblos donde aparece o no aparece la planta del maíz; porque la expresión simbólica del maíz y la cultura del hacer la milpa en México es lo que les permite a los pueblos indígenas y campesinos resistir y sobrevivir frente a las conquistas occidentales; tras ser despojados de su tierra, muchos pueblos tuvieron que migrar a lugares agrestes, mas, incluso ahí, podían sembrar maíz. Una reflexión en la que el maíz aparece como adorno en sus primeras expresiones, como un asunto decorativo en películas de ficción, pasa a tomar protagonismo en películas documentales e, incluso, trasciende a ser materialidad fílmica y protagonista de una película futurista. Finalmente, en el último ensayo, se trabaja un microanálisis sobre cómo opera una *naturaleza no indiferente* en dos piezas de la cineasta salvadoreña-mexicana Tatiana Huezo: *El lugar más pequeño* (2011) y *El Eco* (2023). Donde, a veces, lo que nos aparece como nuevo, apela al buen uso de las formas clásicas narrativas de las cuales emergen los cantos a la naturaleza.

## NATURALEZAS SALVAJES EN PELÍCULAS SOBRE CONQUISTAS OCCIDENTALES EN LATINOAMÉRICA

*Yo diría que barroco es aquel estilo que  
deliberadamente agota (o quiere agotar) sus  
posibilidades y que linda con  
su propia caricatura.*

*Jorge Luis Borges<sup>t</sup>*

Históricamente, el descubrimiento o conquista del continente americano en el siglo XVI, lejos de ser una gesta heroica, se revela como una constelación de acontecimientos —diría Fernand Braudel— que marcaron el ocaso de los imperios inca y mexica, y con ellos, el desarraigo de incontables pueblos. Lo que se impuso fue una nueva lógica o arquitectura del mundo: la reordenación violenta del trabajo mecánico, minero y agrícola dirigida a saciar las ambiciones de las aristocracias imperiales occidentales en expansión y el devenir de una burguesía ansiosa por expandir sus dominios mercantiles —ya fueran españoles, portugueses, ingleses, alemanes, holandeses o franceses—. <sup>2</sup> En ese gesto inaugural de la expansión imperial se abrió, de manera simultánea, una disputa decisiva por la construcción de un relato por quién narra, desde dónde se narra y qué imaginarios se instituyen como legítimos. Más allá del dominio material del

---

1 Prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia*. En Jorge Luis Borges, *Obras completas I* (Buenos Aires: Penguin Random House, 2023), 573.

2 Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 2.<sup>a</sup> ed. (Ciudad de México: Era, 2000), 239.

territorio, lo que entra en juego es la elaboración de una narrativa capaz de justificar, ordenar y proyectar la ocupación. Como ha señalado Edward Said, la lucha imperial no se limita a la apropiación de la tierra, sino que se desplaza hacia el terreno simbólico, donde se debaten las preguntas sobre la propiedad, el derecho a habitar y trabajar un espacio, su administración y su porvenir. Estos conflictos, subraya Said, han sido históricamente formulados, discutidos e incluso resueltos en el ámbito de los relatos, hasta el punto de que las propias naciones pueden entenderse como construcciones narrativas.<sup>3</sup> En América, esta disputa, como advierte Serge Gruzinski, comenzó con el primer desembarco de Cristóbal Colón en las playas de lo que hoy llamamos Nueva Guinea. La conquista de América no solo reorganizó cuerpos y territorios, sino también símbolos, figuras y sentidos. El continente fue apresado en una red de representaciones que no ha dejado de reproducirse, desplazarse, transformarse y rebelarse, al compás de los estilos estéticos, las estrategias políticas y las múltiples voces que, a lo largo del tiempo, han buscado narrarse de otro modo.<sup>4</sup>

Como todos aquellos acontecimientos históricos de largo aliento, la llegada de Occidente a tierras americanas comenzó, en el imaginario colectivo, como una ambición de un marinero que tuvo eco en un reino ibérico que había derrotado a los moros y estaba dispuesto a expandir sus influencias territoriales en el mundo. Los primeros escritos sobre la conquista de Mesoamérica y Sudamérica pasa por los testimonios de primera mano que son todos aquellos que se guardan en cartas de relación a los reyes de España y Portugal, diarios, diligencias,

---

3 Edward W. Said, *Cultura e imperialismo*. (Barcelona: Anagrama, 2012), 13.

4 Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 12.

entre otros (en la investigación, ha sido interesante aprender que muchos de estos primeros escritos desaparecieron, como lo fue el diario del primer viaje de Cristóbal Colón).<sup>5</sup> En algunos casos, las relaciones de indias fueron escritas décadas después de los acontecimientos. Pero fue, en particular, durante el periodo del Barroco y posteriormente, con la Ilustración, que el tema comenzó a tener relevancia en escritos históricos, filosóficos, literarios y en expresiones artísticas, cuyos despliegues político-culturales se articulan en lo que Castoriadis denomina imaginarios: construcciones que no solo remiten a la simple representación de una realidad preexistente, sino que constituyen una actividad creadora dinámica, esencialmente indeterminada, que opera tanto en el plano histórico-social como en el psíquico. Es a través de esta producción de formas, figuras e imágenes que se torna posible la aprehensión de lo que denominamos *realidad* y *racionalidad* sobre algún acontecimiento.<sup>6</sup>

Una de las funciones centrales de estos imaginarios, pensaría Bolívar Echeverría, consiste en dotar de cohesión y coherencia a un proceso de reconfiguración de la vida comunitaria, atravesado por tensiones y conflictos en torno a la tierra. Estas tensiones oscilan entre las formas de vida tradicionales y las naturales y la desintegración provocada por la desilusión ante la pérdida de los mundos de vida, transformados y representados, ahora, bajo el yugo de una empresa civilizatoria

---

5 En la edición de Christian Duverger se desarrolla, en la introducción, la historia de los diarios de Colón. Véase: Cristóbal Colón, *Diario de a bordo*. ed. por Christian Duverger. Vol. 1. (Ciudad de México: Taurus / Penguin Random House, 2016).

6 Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*, 2.<sup>a</sup> ed. (Barcelona: Acracia, 2003), 12.

moderna.<sup>7</sup> La mentalidad europea católica situó a ese *otro* encontrado —los pueblos que habitaban el territorio recién descubierto—, primero como pueblos de islas cercanas a la India, pero cuando tomaron nota de que nada coincidía con los testimonios de Marco Polo sobre la India, los colocó en el mundo salvaje de la naturaleza; así, los pueblos fueron llamados por los occidentales como naturales, indios o salvajes. Un sujeto al cual se le juzga se debate y se disputa en el mundo occidental como parte de una naturaleza necesitada de ser salvada por un solo dios cristiano, hacerla civilizada y explotable. Para la civilización occidental católica-cristiana de los siglos XV y XVI, se abría la posibilidad de expandir las sociedades mercantiles europeas. Para los pueblos y las civilizaciones prehispánicas, la derrota significó morir, sea en la resistencia o por las epidemias, aquellos que sobrevivieron tuvieron que someterse a las ambiciones expansionistas de la Iglesia católica y las sociedades mercantiles, las cuales trajeron consigo el desarraigo y la resistencia. La disputa por el territorio, por los mundos de vida que habitaban el territorio, convertía la naturaleza, bajo el yugo occidental, en un objeto dispuesto para el intercambio mercantil. La economía occidental impuesta implicó someter, explotar y domesticar los mundos de vida y de muerte al darles un valor de intercambio, es decir, se abría el territorio a la disputa por los primeros procesos de acumulación originaria del capital que trajo consigo, como dice Silvia Federici, “los cuatro jinetes del apocalipsis de Durero: las enfermedades, la guerra, el hambre y la muerte”.<sup>8</sup>

---

7 Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, 2.<sup>a</sup> ed. (Ciudad de México: Era, 2000), 44.

8 De acuerdo con Silvia Federici: “El capitalismo fue la contrarrevolución que destruyó las posibilidades que habían emergido de la lucha anti-feudal

La modernidad crea esa noción de lo “bello natural” —escribe Theodoro W. Adorno—, es decir, la naturaleza es concebida como auténtica en la medida en que se le percibe como *nature morte*.<sup>9</sup> No como el símbolo de algo meramente histórico, sino como reflejo de ello, como reflejo de la “caducidad inherente a todo lo histórico”, esa invariable condición del tiempo que desgasta y se disuelve en la memoria para abrirse a las múltiples interpretaciones y representaciones.<sup>10</sup> En este proceso de creación de expresiones se pueden apreciar despliegues, pensaría Gilles Deleuze al definir algunas características del pensamiento barroco de Leibniz que: “...no sólo tensan, des-tensan, contraen, dilatan, sino envuelven, desarrollan, involucionan-evolucionan”.<sup>11</sup>

Así, por ejemplo, la figura de Cristóbal Colón habita en el terreno movedizo del imaginario, donde realidad e invención se entrelazan (más invención que realidad). Es un rostro construido con retazos de memoria, de intereses imperiales y sueños de expansión, una silueta simbólica que ha sido esculpida y rescatada por el relato conservador europeo como emblema de conquista y civilización. Sin embargo, de aquel navegante

---

—unas posibilidades que de haberse realizado, no habrían evitado la inmensa destrucción de vidas y de espacio natural que ha marcado el avance de las relaciones capitalistas en el mundo”. Véase: Silvia Federici, *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. (Ciudad de México: Tinta Limón, colección Nociones Comunes, 2018), 42.

9 En el primer capítulo se desarrolla la comprensión estética de Theodor W. Adorno en *Teoría de la Estética*; hace referencia a la representación de la naturaleza en las artes donde dice: “La experiencia estética de la naturaleza es una experiencia de imágenes. La naturaleza que aparece como algo bello no es percibida como objeto de acción”. Adorno, *Teoría estética*, 93.

10 Adorno, *Teoría estética*, 96.

11 Gilles Deleuze, *Leibniz y el barroco*, 14.<sup>a</sup> ed. (Barcelona: Paidós, 2024), 17.

genovés poco sabemos con certeza. Bartolomé de las Casas nos dejó una descripción que más parece el retrato de un mito que el de un hombre:

Lo que pertenecía á su exterior persona y corporal disposicion, fué de alto cuerpo, más que mediano; el rostro luengo y autorizado; la nariz aguileña; los ojos garzos; la piel color blanca, que tiraba á rojo encendido; la barba y cabellos, cuando era mozo, rubios, puesto que muy presto con los trabajos se le tornaron canos; era gracioso y alegre bien hablando, y, segun dice la susodicha Historia portuguesa, elocuente y glorioso en sus negocios; era grave en moderacion, con los extraños afable, con los de su casa suave y placentero, con moderada gravedad y discreta conversacion, y así podia provocar los que le viesen fácilmente á su amor.<sup>12</sup>

El primer intento de fijar su semblante en un retrato fue obra del italiano Lorenzo Lotto, en 1512, seis años después de su muerte. Le siguió Sebastiano del Piombo en 1516, también guiado más por relatos y conjeturas que por la experiencia directa del modelo.<sup>13</sup> Así, el rostro de Colón es, desde su origen, una imagen soñada. Rodeada por un aura de misterio, su figura se ha vestido de interpretaciones sucesivas: símbolo de la aventura, la ambición, la fe, la violencia. En su rostro, que nunca vimos, se superponen los rostros del imperio, de la historia, de la leyenda. Porque no hay un solo Colón: hay muchos, todos

---

12 Colón, *Diario de a bordo*, 52.

13 Un artículo de divulgación donde se desarrolla el tema es: Carlos Castro Brunetto, “La imagen de Cristóbal Colón en el arte”, *Revista de Ciencia y Humanidades del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias* (2006).

imaginados. Todos nacidos de una necesidad —política, artística, histórica— de dar carne a un mito, de sostener un relato fundacional de la modernidad americana. Y en ese rostro invisible, heredero del espíritu renacentista, aún se proyectan los reflejos de un mundo que buscaba, más allá del horizonte, su propia imagen glorificada.<sup>14</sup>

El historiador francés Bernard Grunberg, reconocido por sus investigaciones en el Archivo General de Indias, señala que el imaginario cultural que ha representado al conquistador —ya sea como héroe o como figura responsable de “cruentas matanzas”— simplifica una realidad mucho más compleja. En sus palabras, los conquistadores fueron individuos profundamente contradictorios: hombres que llegaron al Nuevo Mundo impulsados por el deseo de la riqueza y la gloria, pero que, en muchos casos, terminaron sus vidas en la pobreza y el olvido.<sup>15</sup>

Moctezuma, el emperador de Tenochtitlán, ha sido históricamente condenado por no haber defendido a su pueblo e, incluso, acusado de traición. No obstante, el arqueólogo mexicano Eduardo Matos Moctezuma sostiene que el emperador adoptó

---

14 La primera biografía de Colón se escribió entre 1536 y 1539 por Fernando Colón, su segundo hijo, en *Historia del almirante don Cristóbal Colón*, una obra poco conocida en su tiempo y reeditada hasta el siglo XIX. En el siglo XVII, la figura de Colón llegó al teatro con la comedia *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1611) de Lope de Vega. Durante la Ilustración, surgió un interés por establecer la “verdad histórica”, y William Robertson publicó su *Historia de América*, donde ensalzaba la travesía de Colón, destacando la importancia de su descubrimiento para Europa, que se enfrentaba entonces al “Nuevo Mundo”. En el siglo XIX, surgieron algunas obras dedicadas a la travesía de Colón, como *Life and Voyages of Columbus* (1828) de Washington Irving o la *Colección de viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV* (1825-1837) de Martín Fernández Navarrete.

15 Bernard Grunberg, “El universo de los conquistadores: resultado de una investigación prosopográfica”, *Signos Históricas*, no. 12 (2004), 96.

diversas estrategias para contener el avance español “y al ver las masacres que producían y no se detenían, perdió la vida en manos de sus enemigos, enfrentando la humillación de no morir con el honor que correspondía a un soberano mexicana”.<sup>16</sup>

Las mujeres tienen un papel importante en la historia de la conquista de México. Sobrevive la historia de Ichcaxóchitl Tecuichpo (1509-1550), quien fuera la hija mayor del emperador Moctezuma, a quien casaron con los últimos emperadores mexicas: Cuitláhuac y Cuauhtémoc; fue amante de Cortés, la casaron con dos conquistadores, de esa experiencia tuvo siete hijos vivos.<sup>17</sup> También, en el *Códice Florentino* se representa la llegada de los españoles y la conquista de Tenochtitlán. En varios de los pasajes aparece como figura central una mujer con huipil identificada como “Marina”, conocida a través del mito de la Malintzin y mal interpretada en el imaginario colectivo como “la Malinche”, porque Malinche fue el nombre que le dieron los mexicas a Hernán Cortés. El carácter mítico de la Malintzin y despreciada como la Malinche reside en que solo sabemos de ella mediante las imágenes en códices<sup>18</sup> y las crónicas de las historias de los conquistadores occidentales o curas. Bernal Díaz del Castillo cuenta que Malinali o Marina fue entregada a los españoles tras la derrota de su pueblo y que,

---

16 Eduardo Matos Moctezuma y Luis Millones Santa Gadea, *Moctezuma y Atahualpa* (Barcelona: Tusquets, 2024), 76.

17 Rodrigo Martínez Baracs, “Doña Isabel Moctezuma, Tecuichpotzin (1509–1551)”, *Revista de la Universidad Nacional*, no. 522 (julio de 1994), 41.

18 Marina aparece en el *Códice Florentino* y también en el *Códice de Durán*; en ambos códices, uno de sus pasajes es la narración figurativa de la conquista de Tenochtitlán. Un buen texto de divulgación sobre la representación de Malinali en el código Florentino lo escribe Diana Magnolia Kerpel en el número especial de la revista *Arqueología Mexicana*. Véase: Diana Magaloni Kerpel, “El Código Florentino”, *Arqueología Mexicana*, núm. especial 90 (febrero de 2020), 82-84.

gracias a su sabiduría lingüística, actuó como intermediaria entre dos mundos radicalmente distintos. Con el tiempo, Malinali quedó condenada bajo el imaginario de “la Malinche”. Por su parte, Octavio Paz escribió en su estudio filológico sobre el uso del verbo chingar, en su clásico ensayo *El laberinto de la soledad* (1950):

Si la chingada es una representación de la Madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles.<sup>19</sup>

La Malinche, como “la que traiciona a los suyos”, también trasciende —señala el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría— como una:

...figura que intenta superar la imagen nacionalista de “Malinche, la traidora —la que desprecia a los suyos, por su inferioridad, y se humilla ante la superioridad del conquistador—. La Malintzin será un mito actual porque apunta más allá de lo que Sartre llamaba “la historia de la escasez”, una historia cuya superación es el punto de partida de la modernidad que se ha agotado en el siglo XX

---

19 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, (Madrid: Cátedra, 2013), 224.

y cuyo restablecimiento artificial ha sido fundamentado de la forma capitalista de esa modernidad.<sup>20</sup>

En ese sentido, la figura de la Malintzin se encuentra en movimiento porque no es solo un mito del pasado, sino una figura crítica que permite interrogar los límites históricos, simbólicos y éticos de la modernidad misma.

Más al sur, se encuentra la historia sobre el descubrimiento de Brasil por el marinerio portugués Pero Vaz de Caminha, una historia de la que sabemos gracias a una carta escrita en 1500 en la que le cuenta a Manuel I, rey de Portugal, sobre su expedición en busca de abrir una ruta de mercado a la India rodeando África. Los vientos lo desviaron hacia las costas de lo que hoy se conoce como la Vera Cruz, en Brasil. Tres décadas después, Francisco Pizarro desembarcó en Tumbes para conquistar las tierras del Birú. Sobre el Imperio inca, el antropólogo Luis Millones observa la ausencia de testimonios directos de los pueblos que habitaron gran parte de la cordillera de los Andes, desde Colombia hasta el sur de Chile y una porción del actual territorio argentino. Las versiones existentes están mediadas por la experiencia moral de los conquistadores españoles y mestizos. No existen relatos de primera mano desde la experiencia indígena; son relatos difíciles de rastrear a diferencia de los nahuas —han perdurado pocos pero valiosos testimonios escritos por los pueblos, como los códices elaborados por indígenas y ciertos textos generados en años posteriores a la caída de Tenochtitlán, entre ellos *Cantares mexicanos*, compuesto por poetas nahuas—. <sup>21</sup> En el caso del

---

20 Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, (México, Era, 2000), 28.

Imperio inca, la información disponible proviene fundamentalmente de crónicas hispánicas y mestizas, así como de interpretaciones arqueológicas y etnológicas posteriores.<sup>22</sup> Con esta advertencia se sabe que, hacia finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI (1493-1527), en la región andina dominó militarmente Huayna Cápac, gobernador del Imperio inca. A la muerte de Huayna Cápac, en 1524, su hijo mayor, Nina Coyuchi, heredero al trono, murió de viruela al poco tiempo de haber asumido el poder en 1527. A partir de ese momento, comenzó una disputa por el dominio del territorio del Imperio entre sus dos hijos: Atahualpa y Huáscar. Es en medio de ese conflicto que las tropas españolas comenzaron a avanzar hacia el sur. Cortés emprendió su expedición hacia Centroamérica y Francisco Pizarro partió hacia el sur con doscientos hombres. En 1532, llegó al territorio del “Birú” —Perú—. La derrota de Atahualpa ocurrió el 16 de noviembre de ese mismo año, cuando Francisco Pizarro y Atahualpa se encontraban en la ciudad de Cajamarca, lo que marcó el comienzo de la conquista en la parte sur del continente.

Tres décadas después, entre 1559 y 1562, tuvo lugar lo que se conoce como la rebelión del soldado Lope de Aguirre. La historia de esta expedición comenzó, según diversos testimonios de primera mano, en 1559, cuando el gobernador Gonzalo

---

21 El trabajo de Miguel León Portilla de recopilación de los testimonios prehispánicos y de indígenas que sobrevivieron el tiempo es importante. Uno de ellos fue *Cantares mexicanos*, publicado por primera vez en 1967. Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010).

22 Luis Millones Santa Gadea, “Atahualpa”, en *Moctezuma y Atahualpa*, ed. por Eduardo Matos Moctezuma y Luis Millones Santa Gadea (Barcelona: Tusquets, 2024), 92-93.

Pizarro instruyó al capitán Pedro de Ursúa para emprender la conquista de El Dorado por el río Marañón. Este, una de las grandes venas que alimentan el río Amazonas, nace en la cordillera de los Andes, en la región del Perú, y desciende hasta internarse en la vasta Amazonía. La historia es un entramado de traiciones y mala ventura que termina en una rebelión contra la corona. Son distintos los testimonios que dan cuenta de estos sucesos, entre los que menciono se encuentran: “Relación de todo lo que sucedió en la jornada de Amagua y Dorado” de Francisco Vázquez, quien había acompañado la expedición y escribió su testimonio pocos años después; también se encuentra el testimonio de fray Pedro Simón en “Noticias historiales de las conquistas de tierra firme” publicado en 1626.<sup>23</sup> Lo que me interesa señalar de estos rasgos generales de historias complejas sobre imaginarios de la fundación de la modernidad en América Latina, es que fueron inspiración, motivación y excusa para producir películas en las que los testimonios de primera mano fueron, en algunos largometrajes, apenas un apunte; en otros metrajes, existe una búsqueda por respetar algunos elementos del relato testimonial; otros dialogan con ese testimonio; otros interpretan, otros mezclan, otros experimentan, otros interpelan, otros se inventan y reinventan. En estas películas, encontré cómo se fabrican imágenes visuales de *naturalezas no indiferentes* cuya función paisajística y escenográfica opera con intenciones morales, simbólicas, emocionales, históricas y políticas que se encuentran en las estructuras narrativas y estéticas propias del lenguaje y de su evolución con el tiempo.

---

23 También se encuentran los testimonios de Pedrarias de Almeyda y el Inca Garcilaso. Para fines de este trabajo, solo cito el testimonio de Pedro Simón.

Al reconocer la complejidad y las rutas laberínticas que puede cobrar el tema, además de no repetir lo ya escrito por estudiosos con mayor trayectoria y experiencia, así como no convertir el ensayo en una compilación de citas y referencias, acoté y organicé el trabajo en ocho pequeños textos en los que establezco una relación muy específica con el trinomio cine, *naturaleza no indiferente* y conquistas... Son momentos específicos (es decir, secuencias específicas) de películas de los que se analizan algunos elementos simbólicos, culturales y políticos que operan en la confección y codificación del artificio que se construye con el lenguaje cinematográfico, en particular en el cine latinoamericano, con sus tonos y matices que transcurren con el tiempo. El ejercicio de cruzar momentos específicos de un acontecimiento con la literatura de primera mano y las secuencias específicas fue resultado de una búsqueda y de un diálogo con estudios que han abordado el tema. Un libro que me sirvió como referencia fue *La conquista imaginaria de América: crónicas, literatura y cine* (2019) de Sabine Schlickens. Schlickens organiza la reflexión en seis ejes temáticos: Cristóbal Colón, el descubrimiento de Brasil, los naufragios, la rebelión de Lope de Aguirre y algunas experiencias relacionadas con el desmontaje.<sup>24</sup> Además, encontré que solo sobre la historia de Cristóbal Colón en el cine existen varios artículos publicados y ubiqué más de una decena de películas. Sobre cómo México, por su parte, ha contribuido a la formación de un patrimonio cinematográfico sobre la representación de la conquista del siglo XVI, encontré escritos que registran y comentan algunas películas, como por ejemplo, en “México visto por el cine extranjero”

---

24 Sabine Schlickens, *La conquista imaginaria de América* (Berlín: Peter Lang, 2015).

(1987) e “Historia documental del cine mexicano” (1997) del historiador Emilio García Riera. Jorge Ayala Blanco, por su parte, ha realizado críticas importantes a piezas mexicanas y latinoamericanas sobre el tema que interesa. Álvaro Vázquez escribió un breve artículo en el que se pregunta: “¿Por qué son tan pocas las películas sobre la conquista de México?”,<sup>25</sup> y reconoce que no llegan a sumar más de dos decenas las obra cinematográficas dedicadas a ese acontecimiento en México.

En la página en línea de la Filмотeca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se despliegan diecisiete películas que abarcan relatos desde el periodo prehispánico hasta la época colonial del siglo XVIII, pasando por la conquista de Tenochtitlán y algunos naufragios. Además, están las listas que se despliegan en Filmaffinity, IMDb y el propio Google cuando introduces el algoritmo cine y conquistas en América. De estas búsquedas, logré compilar una lista de más de setenta títulos de ficción producidos en Europa y América (la lista se reproduce al final del libro). La mayoría de las películas se pueden ver en internet a través de plataformas, aunque he de reconocer que algunas piezas ya no existen en YouTube y han migrado a páginas piratas. Pero también hubo piezas latinoamericanas que fueron difíciles de rastrear o solo se puede acceder a fragmentos o en archivos privados, otras están registradas como pérdidas. No trabajé con las setenta piezas disponibles, únicamente con una selección de películas de ficción que iluminaban ciertos aspectos del uso de una *naturaleza no indiferente*. Busqué en ellas elementos de artificialidad y dramatización, así como registros estéticos románticos, de aventura, barrocos,

---

25 Álvaro Vázquez Mantecón, “La conquista en el cine mexicano”, *Noticonquista*. <https://noticonquista.unam.mx/autor/2530>

caricaturescos, grotescos y naturalistas; incluso incluí obras experimentales y contestatarias que interpelan críticamente los imaginarios cinematográficos construidos en torno al tema. Por supuesto, cada metraje es un universo en sí mismo, su revisión me abrió el camino hacia un tejido discursivo imbricado y denso, donde el juego con el trinomio cine, *naturaleza no indiferente* y conquistas adquirió mayor sentido al analizar, de forma fragmentada, ciertos momentos en los que el artificio de la *naturaleza* cobró una significación simbólica y política. Pude observar cómo estos imaginarios se transforman, se enriquecen, se depuran, se construyen y reconfiguran narrativas sobre el mito fundador de los Estados modernos latinoamericanos que se encarna en los diversos acontecimientos de la conquista y la colonización de la tierra que se establecieron a partir de 1492.

El primer texto está dedicado al mar y al viaje de Colón; la pregunta que me guio fue ¿cómo se ha representado en el cine esa historia del viaje de Colón, en particular, la referida a su encuentro con el llamado “Nuevo Mundo”? En el segundo, reflexiono sobre el binomio que se construye con la ceiba y la cruz, una imagen que adquiere un significado simbólico potente en ciertas secuencias de las tres películas con las cuales trabajé. El tercero y cuarto texto están dedicados a los relatos sobre la conquista de Tenochtitlán; el primero retoma una pieza del cine silente producida por una de las primeras compañías cinematográficas que se establecieron en California, Art Craft Picture. *The Woman God Forgot* (1917) de Cecil B. DeMille es una pieza dedicada a tomar el drama de Isabel Moctezuma como excusa para realizar un largometraje obsceno y, por ello, transparente sobre cómo convertir el despojo y el sometimiento de las mujeres en una romántica historia de amor. En esa misma línea, reflexiono sobre una historia de la conquista

de Tenochtitlán. Pensando en la representación del volcán Popocatepetl en el cine y en las historias de la conquista, encontré que este ha sido interpretado por el volcán Parícutín y el Pico de Orizaba en dos películas de dos épocas distintas. En el quinto texto, trabajo con la desnudez y la noción del eterno retorno al árbol de la vida. En el sexto y séptimo texto, nos adentramos en el imaginario andino de la búsqueda del oro y de El Dorado, en la bizarra naturaleza del oro, a través de dos acontecimientos que han trascendido en el imaginario cinematográfico: la masacre de Cajamarca y la rebelión del soldado Lope de Aguirre contra la Corona. En particular, el texto dedicado al Lope de Aguirre de Werner Herzog se concibe solo como una pequeña anotación crítica a una de las películas cuya contribución —y que más adelante reconoceremos como un estilo— fue colocar la naturaleza en un primer plano. Finalmente, a modo de epílogo, el octavo texto concluye con una metáfora de la conquista propuesta por el cineasta boliviano Jorge Sanjinés, que he titulado “Los micrófonos no registran el canto de los pájaros”.

## El mar en el cine de Cristóbal Colón

El descubrimiento de América por Cristóbal Colón es de los primeros relatos que encontramos en épocas tempranas del cine. Así se puede observar cómo el mar adquiere expresiones distintas, porque no es lo mismo la escena de un barco de madera que recibe un chorro de agua —como se mira en la primera película sobre *Christopher Columbus*<sup>26</sup> (1904) de Vincent

---

<sup>26</sup> *Christopher Columbus* (1904) fue el primer metraje entintado que se conoce sobre la historia del navegante el cual se resuelve en doce minutos divididos en ocho escenas.

Lorant-Heilbronn— que el mar con tres carabelas filmado con una maqueta para *Christophe Colomb* (1910) de Étienne Arnaud; o que el intenso azul kodachrome de *Christopher Columbus* (1949) de David Macdonald con una secuencia de despliegue de planos y contraplanos dedicados a retratar a hombres blancos, rubios, algunos sin camisa, izando, con mucho sudor, la vela en la cual se desenrolla, con la fuerza del viento, la imagen de la roja cruz cristiana.

O el envolvente y majestuoso mar del Caribe acompañado de la composición sonora de Vangelis en *1492: La conquista del paraíso* (1992) de Ridley Scott, un retrato imponente de la llegada al Nuevo Mundo. Colón (interpretado por Gerard Depardieu), de nariz prominente, suspira “¡Tierra!” y la niebla se disipa para revelar una selva exuberante. En primeros planos, el ancla cae al mar y las falúas se desprenden de las carabelas llenas de marineros. Colón salta a tierra, sus botas chapotean en el agua, se arrodilla, firma el documento que certifica su llegada, proclama la toma de posesión y comienza el avance hacia la tierra encontrada, hacia una naturaleza salvaje de una densa jungla. El entorno cobra vida con inmensas ceibas, serpientes, aves enormes y coloridas; los colonos avanzan por un riachuelo. Se encuentran hombres con lanzas, arcos y flechas; curiosos, se acercan, tocan los rostros y las armaduras y los conducen hasta su aldea, donde los recibe el jefe, que lleva una perilla de oro atravesando su nariz.

De más de una decena de piezas sobre Cristóbal Colón, este largometraje es el que espectacularmente resuelve la incorporación del agua, el aire y la tierra en la narrativa dramática: Después de que Colón pronuncia un inspirador discurso para apaciguar a sus marinos, el aire sopla e infla las velas para hacer avanzar la carabela. Un huracán azota en la ingobernable

ciudad que fundó, el cual es un presagio de fracaso de la utopía en el Nuevo Mundo. El gran Colón de Ridley Scott fue parte del imaginario financiado por Europa en la conmemoración del quinto centenario, un largometraje que costó cincuenta y dos millones de dólares.

Necesario se vuelve mencionar la producción española de la irreverente parodia de Mariano Ozores, *Cristóbal Colón, de oficio... descubridor* (1983). En esta vemos un Cristóbal Colón gay, al que el calor y el mar le provocan molestia, lo “tiene hasta la coronilla”; y en el instante de gritar “¡Tierra a la vista!”, un paneo hacia un monte verde culmina con un anuncio espectacular blanco y rojo con el mensaje: “Bebe Coca-Cola”. Una apuesta radical del imaginario de Colón se observa en *Orinoko, nuevo mundo* (1984)<sup>27</sup> del artista visual y cineasta venezolano Diego Rísquez. Se trata de una pieza construida a partir de ritualidades etnográficas visuales que son abruptamente interrumpidas por la figura rígida, casi petrificada, de Colón.

La obra inicia con el desplazamiento de la cámara a lo largo de un río caudaloso —el Orinoco—, el río es el protagonista. Es la puerta al universo que camina en la espiral de un pueblo que vive a la orilla del mismo, el cual trajo consigo la cruz española, en ese tercer viaje que hizo Colón a América y llegó a las costas venezolanas.<sup>28</sup> Una cámara trompo introduce escenas de una infancia sonriente que juega a soplar pelusa de hojas, avienta barro; hombres tejiendo canastos, mujeres hilando,

---

27 La película completa se puede ver en el siguiente sitio: <https://www.youtube.com/watch?v=tTJJKnaK3HM>

28 Véase: Cristóbal Colón, “Carta del Tercer Viaje a los Reyes Católicos” en *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón* (Biblioteca Clásica tomo CLXIV de la Imprenta de la viuda de Hernando, 1892), <https://ia600504.us.archive.org/30/items/BRes140146/BRes140146.pdf>

tejiendo, amarrando y cargando pencas de plátano, se pintan rayas en el cuerpo, se pintan, se abrazan con ternura, se escuchan sonidos diversos rítmicamente articulados. Las mujeres, en el manglar, buscan pececitos en las raíces, pescan con lanzas, se comen los peces; los curanderos fuman, inhalan. En ese viaje una flecha es lanzada y cae sobre la cabeza de Colón. El Colón de Rísquez es un retrato: un retrato intervenido, un retrato *collage*. Un Colón con cabellera blanca a la altura de la barbilla, con su boina de almirante y, encima, un barco con la cruz roja del reino español. El mar de Rísquez es el paisaje que enmarca el rostro de Colón en el cuadro: pinceladas de blanco sobre azul cielo pintan olas blancas. Todo sobre un marco dorado, rococó. Es un Colón pictórico, icónico, estático, reducido a un cuadrado. Cobra vida en la icónica representación de Colón pisando tierra firme y enterrando su espada a la orilla del mar. Frente a esa espada enterrada de Colón, los nativos se acercan y colocan tiernamente una ofrenda de flores y fruta que lleva una tortuga, la cual sale de una concha y camina hacia la cámara, la cámara sube y se encuentra con Colón y los suyos: Colón camina de frente a la cámara y el mar y sus olas son el paisaje que enmarcan a tres personajes que sostienen estandartes con la cruz roja de Castilla, una imagen que se disuelve en un antiguo lienzo.

### La ceiba y la cruz

El 9 de marzo de 1500, el portugués Pero Vaz de Caminha salió en una expedición en busca de llegar a Calcuta, India, rodeando el continente africano. Fue una exploración integrada por 1,500 soldados portugueses en trece navíos. El viento y la marea los desviaron hacia las costas de Brasil, historia que escribió

Caminha al rey de Portugal, Manuel I, en la que cuenta el encuentro con la tierra:

Y así seguimos nuestro camino, por este mar abierto, hasta que el martes de la Octava de Pascua, que fue el 21 de abril, encontramos algunas señales de tierra, estando, según decían los pilotos, a unas 660 o 670 leguas de la mencionada isla —las cuales eran una gran cantidad de algas largas, a las que los marineros llaman *botelho*, y también otras a las que dan el nombre de *cola de asno*. El miércoles siguiente, por la mañana, vimos aves a las que llaman *furabuchos*. Ese mismo día, a la hora de vísperas, ¡tuvimos vista de tierra! Es decir, primeramente de un gran monte, muy alto y redondo; y de otras sierras más bajas al sur de él; y de tierra llana, con grandes bosques; al cual monte alto el capitán le puso el nombre de Monte Pascual, y a la tierra, ¡tierra de la Vera Cruz!<sup>29</sup>

A la humanidad encontrada la describe como “Morenos, desnudos, sin nada que cubra su vergüenza... el labio inferior

---

29 “E assim seguimos nosso caminho, por este mar de longo, até que terça-feira das Oitavas de Páscoa, que foram 21 dias de abril, topamos alguns sinais de terra, estando da dita Ilha segundo os pilotos diziam, obra de 660 ou 670 léguas -- os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, e assim mesmo outras a que dão o nome de rabo-de-asno. Na quarta-feira seguinte, pela manhã, topamos aves a que chamam furabuchos. Neste mesmo dia, a horas de véspera, houvemos vista de terra! A saber, primeiramente de um grande monte, muito alto e redondo; e de outras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos; ao qual monte alto o capitão pôs o nome de O Monte Pascoal e à terra A Terra de Vera Cruz!”. Traducción IA. “A carta de Pero Vaz de Caminha. 1500”, *Internet Archive*, 2017, 2. <https://archive.org/details/ACARTAPERVAZDECAMINHA>

perforado con un hueso auténtico, del largo de una mano...”.<sup>30</sup> En la película *O Descobrimento do Brasil* (1937) del cineasta brasileño Humberto Mauro, producida por el departamento de educación de Brasil, se cuenta la historia de Caminha. Es interesante observar cómo los nativos aparecen tal cual esta descripción: “los rostros perforados con huesos atravesados”, solo que no desnudos, sino con calzones de plumas. Una pieza, cuyo epílogo intercala una danza de indios con conquistadores portugueses que talan árboles con sus hachas de hierro. En la última secuencia de la película, la cámara enfoca una gran ceiba que vemos caer y, del árbol derribado, aparece mágicamente (un trucaje) la gran cruz cristiana cargada por los nativos en una procesión encabezada por los curas.

Esa misma escena la veremos representada en *Orinoko* de Rísquez, cuando la Biblia llega por el río Orinoco de la mano de un cura. Ese cura levita en el río, una imagen casi espectral en la que vemos cómo lo conduce un grupo de nativos a una ceiba monumental. Los indios talan la ceiba y cae; los indios cargan dos enormes troncos, el cura está entre ellos y, con un trucaje un poco ríspido, el cura pasa de cargar el tronco a azotar indios con un látigo. La secuencia se pone más interesante cuando llegan a la plaza del pueblo y entierran la cruz en el centro, como indica el cura. El jefe indígena se acerca y le echa bronca al cura, quien no se puede defender, el jefe del pueblo les prende fuego a la cruz y al cura; vemos cómo el río se lleva el rosario, la Biblia y al cura.

Se podría pensar que el imaginario sobre el descubrimiento de Brasil se disuelve con el tiempo en la pieza *Vera Cruz* (2000) de la artista visual Rosânela Rennó, quien proyectó una

---

30 “A carta de Pero Vaz de Caminha...”, 3.

vieja película, una película en blanco, rayada por las muchas proyecciones, la cual se ha desgastado; en ella, se escucha el viento y el mar, mientras la carta de Pero Vaz de Caminha se lee en subtítulos, una propuesta minimalista, dirían algunos.

### La gran cascada de Isabel Moctezuma en *The Woman God Forgot* (1917)

*¿Quién eres tú que te sientas junto al Capitán General? ¡Ah, es doña Isabel, mi sobrinita! ¡Ah, es verdad, prisioneros son los reyes! Por cierto, serás esclava, serás persona de otro; será forjado en collar, el quetzal será tejido en Coyoacán.*<sup>31</sup>

Tecuichpotzin Ichcaxóchitl, según Martínez Baracs, era

la hija mayor y predilecta del noveno emperador mexica, Moctezuma Xocoyotzin, quien gobernó de 1502 a 1520, y de Tayhualcan, o Tecalco, hija de Totoquíhuatl, rey de Tlacopan (Tacuba). Su nombre nahua Tecuichpotzin viene de *teuctli* (señor, gobernante) e *ichpochtli* (doncella, virgen). A veces se le agrega el sufijo reverencial *-tzin*, Tecuichpo significa, pues, hija del señor, princesa, lo cual parece más un título que un nombre. Su nombre Ichcaxóchitl viene de *ichcatl* (algodón) y *xochitl* (flor): flor de algodón.<sup>32</sup>

---

31 Miguel León-Portilla, “XV. Cantos tristes de la conquista”, en *Obras de Miguel León-Portilla, tomo XIII: Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la conquista / El reverso de la conquista: relaciones mexicas, mayas e incas* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 179.

32 Rodrigo Martínez Baracs, “Doña Isabel Moctezuma, Tecuichpotzin (1509–1551)”, *Universidad de México*, no. 522 (julio de 1994), 40; versión

Ichcaxóchitl acompañó a Moctezuma en su muerte, ocurrida entre las noches del 27 y 28 de abril de 1520 en el palacio de Axayácatl. Según el testimonio de Bernal Díaz del Castillo en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, donde la menciona en el capítulo CVII:

Y un día dijo Moctezuma: “Mira Malinche (refiriéndose a Cortés), que tanto os amo, que os quiero dar a una hija mía muy hermosa para que os caséis con ella y la tengáis por vuestra legítima mujer”. Y Cortés se quitó la gorra por la merced y dijo que era gran merced la que le hacía, mas que era casado y tenía mujer, y que entre nosotros no podemos tener más de una mujer y que él la tendría en aquel agrado que hija de tan gran señor merece, y que primero quiere se vuelva cristiana, como son otras señoras, hijas de señores.<sup>33</sup>

Después de la muerte de Moctezuma, Ichcaxóchitl se casó con Cuitláhuac para legitimar el linaje del emperador y fue testigo de la muerte de este, ocurrida el 28 de noviembre de 1520 a causa de la viruela. Con el mismo propósito la unieron en matrimonio con Cuauhtémoc, último emperador mexica, a quien Cortés ordenó ejecutar el 28 de febrero de 1525. A partir de entonces, Ichcaxóchitl —bautizada como Isabel— sería amante de Cortés, madre de Leonor Cortés y Moctezuma, y

---

corregida y aumentada en Miguel Ángel Delgado Medina (coord.), *Jornadas de Arqueohistoria e Iconografía Novohispana* (México: Centro Mariano de Difusión Cultural A.C., 1996), 27-38, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/4b460601-891e-4f76-b3f9-e79f4325a2f9/don>

33 Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (Ciudad de México: Trillas, 2017), 231.

posteriormente esposa de Alonso de Grado. Tras la muerte de este último, Cortés volvió a casarla, ahora con Pedro Gallegos, con quien tuvo un hijo de nombre Juan Andrade Moctezuma. Gallegos falleció y, finalmente, su último matrimonio fue con Juan Cano de Saavedra, con quien tuvo cinco hijos. Ichcaxó-chitl murió a los 39 años.

En la segunda década del siglo XX, aparecieron algunas producciones estadounidenses, del primer Hollywood, dedicadas al pasado azteca, una de ellas fue *The Woman God Forgot* (1917) dirigida por Cecil B. DeMille; una película del cine silente dedicada a la historia de la derrota del emperador Moctezuma y el triunfo de los conquistadores españoles. Un melodrama que incorpora elementos supersticiosos, que comienza con el intertítulo:

A comienzos del siglo XVI, un grupo de españoles logró conquistar México mediante el engaño, sometiendo a cien mil guerreros aztecas y a un pueblo que poseía una riqueza suficiente como para comprar el mundo. Según la tradición y la superstición, un misterioso apóstol llamado el “Dios Blanco...” había prometido regresar en el año 1500.<sup>34</sup>

En el interior de una pirámide vemos un sacrificio humano a manos del gran sacerdote Taloc. Entre tanto, en las costas de México desembarca Fernando Cortés, “el líder de una banda de españoles...”, acompañado por su capitán Alvarado, un hombre alto, blanco y guapo (interpretado por Wallace Reid) que,

---

34 *The Woman God Forgot*, dirigida por Cecil B. DeMille. 1917; Estados Unidos: Artercraft Pictures Corporation.

además, es “el más valiente...” y será el amante de la hija de “Montezuma, the magnificent”. Tezca (interpretada por una de las primeras estrellas de cine, Geraldine Farrar) es condenada a casarse con el sobrino de su padre Montezuma: “Guatemoc, a quien el pueblo llamaba Tigre”. Tezca no lo quiere. Ante la llegada inminente “...de los hijos del dios blanco”, “Montezuma”, un hombre sádico y supersticioso, ordena sacrificar veinte doncellas vírgenes para ahuyentar a los hijos del dios blanco. La primera en la lista es la doncella preferida de Tezca. Tezca, una mujer blanca, vestida con un *babydoll*, se encuentra “en sus jardines encantados” rodeada de sirvientes, guacamayas, pericos y animales exóticos escondiendo a su doncella. Una historia que se desarrolla con intrigas y traiciones, o como García Riera escribe: “...después de mucho lío Tezca quedaba feliz al lado de su novio Pedro de Alvarado”.<sup>35</sup> Ese final feliz descrito por García Riera, habrá que ubicarlo rodeado de una gran cascada. Los conquistadores liberan a Tezca: “...la última de los Montezuma, ¡tú eres libre! ¡Vete y que la paz te acompañe!”<sup>36</sup> Corte al paisaje de la cascada y una pequeña cabaña de madera; de la puerta de la cabaña sale Tezca, vestida con un largo vestido, cargando un jarrón para ir a tomar agua al río. Alvarado la busca desesperadamente entre las montañas, la encuentra y son felices para siempre.

Un extraño cuento de hadas en el que la princesa terminó exiliada, viviendo en una choza, cargando jarrones de agua a la orilla de una hermosa cascada. En Wikipedia, se encuentra una

---

35 Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero*, vols. 1-3, (Ciudad de México: Era, 1987-1988), 96.

36 *The Woman God Forgot*, dirigida por Cecil B. DeMille.

referencia de una crítica que apareció en *The New York Times* que la calificaba como “somewhat primitive” (1917).<sup>37</sup>

## El diablo y el volcán

En uno de los pasajes de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* escrita por Bernal Díaz del Castillo, se da cuenta de un:

...volcán, [que] echaba en aquella sazón que estábamos en Tlaxcala mucho fuego, más que otras veces solía echar, de lo cual nuestro capitán Cortés y todos nosotros, cómo no habíamos visto tal, nos admiramos de ello; y un capitán de los nuestros que se decía Diego de Ordaz tomóle codicia de ir a ver qué cosa era, y demandó licencia a nuestro general para subir en él, la cual licencia le dio, y aun de hecho se lo mandó.<sup>38</sup>

Hernán Cortés, en su segunda carta de relación al rey Carlos V, escribió sobre el asunto —según resalta José Luis Martínez—: “...envió a diez de sus compañeros [...] a saber el secreto de aquel humo”.<sup>39</sup> El volcán al que se alude es el Popocatepetl que junto con el Iztaccíhuatl constituyen, como diría el cineasta Patricio Guzmán,<sup>40</sup> los testigos más antiguos del cambio

---

37 “The Woman God Forgot”, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, consultado el 15 de enero de 2026, [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Woman\\_God\\_Forgot](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Woman_God_Forgot)

38 Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, 159.

39 José Luis Martínez, *Hernán Cortés*, (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 111.

40 Una de las metáforas que utiliza Patricio Guzmán en su pieza *La cordillera de los sueños olvidados* (2019) fue traer a cuenta la geografía como un personaje histórico.

histórico en el territorio del valle de México. El paisaje del volcán en erupción como parte del relato visual de la conquista de Tenochtitlán aparece tanto en el *Códice Florentino* como en la crónica de Bernal Díaz del Castillo y en algunas películas. En 1947, dos años después del fin de la Segunda Guerra Mundial, se estrenó *Capitán Castilla*, de Henry King (1886-1982), un largometraje de más de dos horas. Conviene recordar que King, originario del suroeste de Virginia, se formó inicialmente en ingeniería, disciplina que pronto abandonó para dedicarse a la actuación; tras pasar por el teatro, migró al cine y, en 1915, dirigió su primer cortometraje, *Should a Wife Forgive?* Vivió el periodo de entreguerras. Entre sus obras más destacadas se encuentra *Jesse James* (1939), en la cual retrata el despojo de pequeños propietarios de tierras en Estados Unidos (*farmers*) a causa de la construcción de la vía del tren; esta pieza antecede a las célebres *¡Viva Zapata!* (1952) y *Wild River* (1960) de Elia Kazan.

Director de cabecera de la Twentieth Century Fox durante la primera mitad del siglo XX, King —cuyo catálogo asciende a 116 películas dirigidas y 118 actuadas—<sup>41</sup> adaptó la novela histórica homónima de Samuel Shellabarger, publicada en 1945, para narrar un melodrama centrado en el hijo de un hacendado español, Pedro Vargas (interpretado por la gran estrella hollywoodense Tyrone Power, reconocido por encarnar a uno de los primeros Zorros). Pedro está comprometido con la doncella Luisa de Carbajal (Barbara Lawrence), pero cae en desgracia cuando su padre se niega a participar en los sobornos del inquisidor. Obligado a huir hacia la Nueva España —dejando atrás a su prometida—, en el camino se le une una joven

---

41 “Henry King”, *IMDb*, consultado el 11 de enero de 2026, <https://www.imdb.com/es/name/nm0454771/>

campesina (la bella Jean Peters, también actriz en *¡Viva Zapata!* de Elia Kazan). Juntos se incorporan a la empresa conquistadora de Cortés en el llamado “Nuevo Mundo”. En *Capitán Castilla* vemos una representación de Marina (Malintzin), interpretada por la actriz mexicana Stella Inda, quien sale vestida con distintos huipiles, todos muy coloridos y bellos, adornados con diademas trenzadas sobre su cabeza. A Hernán Cortés le ponen un traje “de torero”; Emilio García Riera se burla y comenta: “informal, galante (con las mujeres) e indisciplinado”.<sup>42</sup> En el registro que hace García Riera sobre esta película, rescata la memoria de Inda, que cuenta cómo le cuestionó a Henry King el libreto: “...señor, esto no puede ser de ninguna manera, los indígenas no ‘hablaban español’. El abogado de la producción intervino ‘¿pero a quién le importa eso?’...”. Fue tal su insistencia que logró intervenir en el diseño de vestuario de los actores indígenas que aparecen con huipiles y penachos de pluma hablando en náhuatl, así le “asesoró el profesor Barlow del Museo de Antropología” y por ello la película es “decorosa”, matiza la actriz.<sup>43</sup>

Cabe señalar, en el horizonte de pensamiento de este ensayo, cómo se utiliza el paisaje de un volcán humeante como telón de fondo de una apología colonizadora, cuando, en el epílogo, aparece el escenario de una caravana de gente: algunos a caballo, otros a pie, los indios cargan lo más pesado y jalan los cañones. Al frente de la columna avanza Hernán Cortés, flanqueado por sus tres capitanes, todos enfundados en armaduras; entre ellos se encuentra, por supuesto, Pedro Vargas, protagonista del melodrama. La secuencia está acompañada por una marcha de

---

42 García Riera, *México visto...*, 96.

43 García Riera, *México visto...*, 39-40.

aliento, compuesta por el célebre músico de Hollywood Alfred Newman, y por una voz grave en *off* que proclama:

Antes de que concluya esta aventura caballeros sabremos la alegría de la victoria o la amargura de la derrota. Muchos morirán en los días que aguardan, pero los que sobrevivan volverán algún día a su patria, ricos en sabiduría y oro, exonerado por su majestad y con la seguridad de haber formado parte en la creación de un Nuevo Mundo.

Palabras que acompañan una marcha de colonización: Cortés avanza con su riada de gente, mientras, al fondo, el Popocatepetl humeante domina el paisaje. Se trata del volcán Parícutín. Algunas escenas fueron filmadas en la meseta purépecha, en Michoacán, cuando aún emitía fumarolas tras su erupción de 1943. La última imagen de la película es un contraplano de una recreación del valle de México, con su lago y sus pirámides al centro, la hoy imaginada Tenochtitlán. En el siglo XXI, vuelve a ser paisaje el volcán en erupción, ahora con la historia de Diego de Ordaz y su ambición por la búsqueda de la pólvora, según narró Bernal Díaz del Castillo.

Yulene Olaizola y Rubén Imáz dirigieron *Epitafio* (2015), filmada en el volcán Pico de Orizaba, en el altiplano fronterizo entre Veracruz y Puebla, debido a que el Popocatepetl, una vez más, se encontraba en erupción. En esta obra, llevan a la pantalla la historia de la expedición al volcán encabezada por Diego de Ordaz, acompañado por un pequeño grupo de diez hombres. En el epílogo del filme, aparece el conquistador Diego de Ordaz (interpretado por Xabier Coronado), perdido entre estruendosos derrumbes. Su rostro, envuelto en una espesa neblina de

polvo, invoca el lado oscuro de la empresa conquistadora mientras proclama:

Habr  de tornarse cristianos, y lo serán por siempre. Pero si así no lo hicierais, os certifico que, con la ayuda de Dios, penetrar  profundamente contra vosotros y os har  la guerra por todo lugar y manera que pudiere; os someterá al yugo de la Iglesia.

Lo inquietante es observar cómo el volcán deja de funcionar como mero decorado de una escena épica para convertirse en un primer plano de una violencia histórica que atraviesa los siglos, una invocación diabólica que resuena en el siglo XXI.

### **La desnudez y el eterno retorno**

En el Génesis, se dice “Hizo Yav  Dios brotar en él de la tierra toda clase de árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar, y en el medio del jardín el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal”. Cuando Yav  puso en el jardín del Edén al hombre, le dio una “varona [...] porque del varón ha sido tomada [...] Estaban ambos desnudos, sin avergonzarse de ello”. Yav  Dios le dio el mandato al hombre: “De todos los árboles del paraíso puedes comer, pero del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas, porque el día que de él comieres, ciertamente morir s”. Cuando la perspicaz serpiente incita a Eva a comer el fruto del árbol del conocimiento, le dice: “No, no morir is; es que sabe Dios que el día que de él com is se os abrirán los ojos y seréis como Dios, concedores del bien y del mal”. Todos conocemos el final de esta tentación que terminó cuando Adán y Eva toman conciencia de su desnudez y los

expulsan del paraíso: “Abriéndose los ojos de ambos y viendo que estaban desnudos, cosieron unas hojas de higuera y se hicieron unos ceñidores”. Y luego viene la condena a la serpiente, a la que manda “arrastrarse sobre su pecho”; y a la mujer “la manda a multiplicar los trabajos de las preñeces... Parirás con dolor a los hijos. Y buscarás con ardor a tu marido, que te dominará”. Y al hombre lo condenó a trabajar la tierra “con el sudor de su frente” para alimentar a su familia.<sup>44</sup> Los españoles y portugueses pisaron la tierra del Nuevo Mundo creyendo fielmente en la doctrina bíblica sobre la creación del mundo y se encontraron con la desnudez de los pueblos. En algunos testimonios importantes sobre la conquista, la desnudez encontrada en el Nuevo Mundo se describe con formas y tonos muy distintos. Por ejemplo, Cristóbal Colón en *Diario de a bordo* dice:

...iban todos desnudos, como nacieron, y también una mujer que allí estaba no vestía de otra manera; eran todos jóvenes, que no pasaban de treinta años, de buena estatura; los cabellos lacios, recios, muy negros y cortos, cortados a lo alto de las orejas, aunque, algunos pocos, los habían dejado crecer, largos, hasta la espalda y los habían atado con un hilo grueso alrededor de la cabeza, casi como a modo de trenza. [...] desnudos [...] como su madre los parió, y también las mugeres, y todos los que yo vieran.<sup>45</sup>

---

44 *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O. P., 13.<sup>a</sup> ed. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1972), 3-6.

45 Cristóbal Colón, *Diario de a bordo*, ed. por Christian Duverger, vol. 1 (Ciudad de México: Taurus / Penguin Random House, 2016), 51.

Tzvetan Todorov recupera el testimonio de un cura dominico, Tomás Ortiz: “Ninguna justicia hay entre ellos; andan desnudos, no tienen amor, ni vergüenza [...] Son bestiales, [...] comen piojos y arañas y gusanos crudos, dondequiera que los haya; no tienen arte ni maña de ser hombres”.<sup>46</sup> En *Naufragios* (1542) de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca se recuerda: “Cuántos indios vimos desde la Florida aquí todos son flecheros; y como son tan crecidos de cuerpo y andan desnudos, desde lejos parecen gigantes”.<sup>47</sup> Y fray Pedro Simón en *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales* (1626) menciona:

Caminando [...] entre estos disformes y monstruosos árboles hallaron echado a la sombra de uno un hombre más monstruoso en su especie que ellos lo eran en la suya, pues era de más de cinco varas de alto y en correspondencia todos los miembros, solo el hocico y dientes tenía largos y muy salidos, con lo que lo hacían más feo en miembros tan extraordinarios como lo era también en ambos sexos, porque era hermafrodita, cubierto de un bello algo pardo, corto y raro en todo el cuerpo.<sup>48</sup>

En el cine, rara vez se representa la desnudez descrita, por lo general viene acompañada de un calzón o un taparrabo. En películas muy tempranas del siglo XX, los indios se representan con mallas negras y atuendos de pluma y los actores eran blancos. Conforme avanza el tiempo, el cuerpo de los indios se

---

46 Tzvetan Todorov, *La conquista de América* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1987), 162.

47 Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, (Madrid: Cátedra, 2013), 100.

48 Pedro Simón, *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme*, vol. 1 (Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1882), 6.

comienza a mostrar en las películas. No obstante, en el repertorio consultado, encontré tres películas en las que se observa un viaje al universo de la desnudez de curas, tesoreros y aventureros.

En *Jericó* (1990) de Luis Alberto Lamata, *Cabeza de Vaca* (1991) de Nicolás Echevarría y *Hans Staden* (1999) de Luis Alberto Pereira, vemos ese viaje que evoca, de una u otra manera, al génesis cristiano. Son películas que se inspiran en historias de europeos en el Nuevo Mundo del siglo XVI, que se vieron atrapados, por una razón u otra, en el universo colectivo de la *salvaje naturaleza*, que sobrevivieron y dejaron testimonio escrito de ello. En el caso de *Jericó*, el guion se inspira en testimonios de misioneros dominicos y sus expediciones por el río. Cabe señalar que Luis Alberto Lamata es historiador de formación y, posteriormente, tuvo una carrera bastante productiva en series y telenovelas venezolanas.<sup>49</sup>

El largometraje abre con la metáfora del árbol, gesto inaugural que condensa el conflicto entre naturaleza, fe y dominio. Santiago (Cosme Cortázar), un fraile dominico devoto de la causa cristiana, aparece sembrando un almendro, imagen que anticipa el proyecto civilizatorio de la conquista: plantar, enraizar, domesticar. En *Jericó*, la historia de Santiago se articula desde esa vocación: su destino es —como él mismo lo formula— “sembrar de lechugas y de cristianos [la] tierra de los bárbaros”. La tierra pensada como una superficie a transformar, como materia disponible para la fe y el poder. Fiel a esa misión, el fraile se integra a una expedición encabezada por el soldado Íñigo de Vascaña, figura de la violencia conquistadora. Sin embargo, la

---

<sup>49</sup> Luis Alberto Lamata, sitio oficial, consultado el 15 de enero de 2026, <https://www.luisalbertolamata.com/>

naturaleza irrumpe pronto como fuerza activa, no como fondo pasivo del relato. El primer gran obstáculo es el cruce del río Orinoco, cuya corriente arrastra consigo los libros de Santiago —símbolos del saber escrito, de la palabra doctrinal— y deja intacta, únicamente, la Biblia. El río no es aquí paisaje, sino agente de selección y despojo, una fuerza que comienza a erosionar la certidumbre del proyecto evangelizador.

A partir de ese momento, la expedición entra en un trayecto errático y desgastante, donde la selva impone su propia lógica. Vemos representado el ritual de las masacres cristianas con el fraile que avanza con su cruz al frente, seguido por los conquistadores que ejecutan una matanza, lo que evidencia la paradoja de una fe que se anuncia como salvación, mientras se despliega como exterminio. Más adelante, el grupo se interna en un pantano y luego en un paisaje de árboles caídos, imágenes que descomponen la idea de progreso lineal. La expedición comienza a caminar en círculos, atrapada en la repetición y el extravío, como si la selva deshiciera la orientación histórica de la conquista que hace que los hombres alucinen:

...que esta es una tierra curiosa, donde todo es al revés. Que no hay nueces, pero están las tortugas, que son como nueces, que caminan, que los hombres van desnudos y son los pájaros los que se visten de colores. Que hay serpientes con patas, que las uvas son amargas y las semillas dulces...

Después de muchas traiciones, muertes de los soldados españoles y del capitán Vazcuña, solo Santiago quedó vivo. El pueblo le da cobijo a Santiago, un pueblo en medio de la selva. Santiago busca cristianizar al pueblo y es ignorado por el pueblo, incomprendido, de sus rituales cristianos solo recibe

burlas. Desesperado por no tener influencia alguna sobre aquellas *almas*: se despoja de su ropaje cristiano, desnudo se incorpora al salvaje mundo de la naturaleza. Una secuencia poderosa, dramáticamente resuelta con los tonos hipnóticos de las sonajas y los tambores que resuenan y acompañan el danzar en círculo, primero el va en sentido contrario para después alinearse con la comunidad. Finalmente, a Simón lo encuentran los conquistadores, lo apresan y se desquicia.

En el caso de *Cabeza de Vaca* (1991), el viaje comienza cuando, después de la tormenta, las aguas del mar se han apaciguado, muchos han muerto y solo sobreviven dos embarcaciones: la de Cabeza de Vaca, tesorero de la corona y la del capitán Pánfilo de Narváez. Narváez, con la frase “Aquí se acabó España”, deja atrás la embarcación de Cabeza de Vaca, la cual amanece encallada en las costas de La Florida (escenas que se filmaron en San Blas, Nayarit). Los sobrevivientes se cubren con los restos que quedan de la lona de las velas y comienzan a penetrar en la tierra. Encuentran una ofrenda que demonizan; los indígenas responden con flechas y, en la huida, se construye la imagen icónica del fraile atravesado por las flechas, aferrado a su cruz. Álvaro es capturado, junto a otros tres naufragos, y cruza en canoa un túnel de hojas, donde la luz filtrada tiñe el espacio con un verde cálido. La secuencia, resuelta en un solo plano subjetivo, produce una elipsis que marca su tránsito de prisionero a esclavo de Malacosa, un enano manco (interpretado por José Flores), protegido por un hechicero gigante (interpretado por Elí “Chupadera” Machuca), viajeros que lo someten al servicio y al extravío. Desesperado, Álvaro implora por su humanidad y por la palabra como último refugio del mundo. En un momento, desesperado, Álvaro se desploma e implora sobre su condición:

No me vas a ganar, no me vas a ganar. Hablaré lo mismo que tú hasta que los dos nos quedemos sordos o mudos. Sábetе anciano brujo que en mi tierra te fueran ya quemado en la plaza sin ninguna conmiseración. Sé que no entiendes, más no callaré [...] Y hablo porque soy humano, más que ustedes, o no, igual que ustedes, hablo lo mismo, tengo un mundo aunque esté perdido, aunque sea un naufrago, tengo un mundo.<sup>50</sup>

Humillado frente a las órdenes de Malacosa, decide huir:

Alvar corre velozmente entre el bosque...El hechicero clava una estaca en el suelo e inicia sus cantos. Ordena a Malacosa algo y este saca algo de un guaje. Es un escarabajo verde que le entrega al hechicero (en la película es una lagartija). El hechicero comienza un canto lento y grave. Alvar se detiene a descansar y a recuperar el resuello. El hechicero le sopla al escarabajo y Alvar siente un golpe de viento. El hechicero ata un hilito alrededor del cuerpo del bicho y Alvar se siente ahogado por una fuerza que no comprende, pero sigue corriendo en trechos [...] De pronto se abre la maleza cercana y Alvar aparece, jadeando, nuevamente en el campamento.<sup>51</sup>

---

50 La referencia de citar el guion publicado en 1994 de Guillermo Sheridan es porque en las escenas mencionadas hay una semejanza muy cercana a la película, aunque la película y el guion son bastante diferentes. Véase: Guillermo Sheridan, *Cabeza de Vaca* (Ciudad de México: Ediciones El Milagro, 1994), 53. Sobre *Cabeza de Vaca* se recomienda el estudio de Ángel Miquel en el que compara el guion con la película. Véase: Ángel Miquel, *Cabeza de Vaca. Estudio crítico de la película de Nicolás Echevarría* (Valencia: Ediciones Contrabando, 2025).

51 Guillermo Sheridan, *Cabeza de Vaca* (Ciudad de México: Ediciones El Milagro, 1994), 55-56.

La escena está inspirada en los relatos del antropólogo escocés James George Frazer, recuerda el cineasta nayarita, quien se formó en Millennium Film Workshop, Nicolás Echevarría:<sup>52</sup> “...el ritual era con un escarabajo, pero el escarabajo no funcionó, y la lagartija, sí”. Recordemos *La rama dorada* (2019), libro de magia y religión inspirado en el cuadro de Turner desde la mirada de un hombre que vive el siglo XIX en Europa, en el que se describen rituales y experiencias colectivas religiosas de diversas regiones del mundo. La aceptación de Álar en el mundo salvaje de los naturales se describe en el guion del largometraje la siguiente manera:

Cuando ha comenzado a decir el romance, poco a poco han ido callando las risas de Malacosa y el propio monólogo del hechicero. Llega un momento en el que los dos guardan silencio total y ven a Alvar sorprendidos, como si le entendieran. Leves movimientos del cuerpo parecerían indicar que entienden el ritmo y lo siguen. Cuando Alvar llega al final, como en un crescendo, los tres se quedan callados y viéndose mutuamente. Alvar descubre hasta cierta ternura en la mirada del hechicero, como si hubiera aprendido su lección. Con los ojos, el hechicero parece ordenarle que continúe. Alvar concede y termina muy lentamente.<sup>53</sup>

En ese momento, Álar pasa de ser esclavo a ser aprendiz del hechicero, para verse como curandero, caminar y cruzar una buena parte de lo que hoy reconocemos como el norte de México. Pero lo que vemos en *Cabeza de Vaca* son una sucesión

---

52 “Nicolás Echevarría”, *IMDb*, <https://www.imdb.com/name/nm0248420/>

53 Sheridan, *Cabeza de Vaca*, 54.

de imágenes, escenas y secuencias circulares: la cámara nos regresa al desierto y a la tormenta, al atardecer, cuando la arena blanca fue barrida por el viento. El tamborilero toca la marcha y vemos desfilar una hilera de indios (interpretados por soldados mexicanos, todos del mismo tamaño) cargando una enorme cruz de plata, una escena diseñada por el escenógrafo Alejandro Luna.

En las dos películas anteriores, el desnudo del conquistador —ya sea cura o tesorero— se presenta como un proceso tortuoso, ligado al sacrificio y a la humillación del cuerpo europeo frente a una naturaleza salvaje, activa y transformadora. La historia del alemán Hans Staden introduce, sin embargo, una variación distinta. Situada en 1553, en la región nororiental de lo que hoy es São Paulo, relata la experiencia de un aventurero y marinero alemán que, en su segundo viaje a América, naufraga. Rescatado por los portugueses, es llevado a trabajar al fuerte de Bertioga, en Brasil. Días antes de su regreso a Europa, recibe la orden de internarse en el territorio para buscar a un esclavo y es, entonces, capturado por los tupinambas. Durante nueve meses convive con este pueblo y logra negociar su supervivencia, evitando ser sacrificado y devorado por la aldea. En su libro *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos que devoran hombres en la América del Nuevo Mundo*, publicado por primera vez en 1557, Staden narra el momento de su captura:

Oí de los dos lados del camino una gran gritería, como acostumbraban a hacer los salvajes, y avanzaron hacia mí. Reconocí entonces que me habían cercado y apuntaban flechas sobre mí y las tiraban. Exclamé: ¡Válgame Dios! Cuando me tendieron en la tierra, arrojándose sobre mí y picándome con las lanzas. Pero no me hirieron

(gracias a Dios), más que en una pierna, desnudándome completamente.<sup>54</sup>

En el largometraje *Hans Staden* (1999) del cineasta brasileño Luis Alberto Pereira,<sup>55</sup> esta escena se traduce en ver el cuerpo del europeo, desnudo y atado, siendo transportado en una canoa hacia una aldea, recibido por un griterío de voces infantiles que claman en la lengua tupinamba: “¡Vamos a comer portugués!”. El cacique sonríe y sentencia: “Aquí viene nuestra comida”. La preparación del sacrificio del hombre blanco se construye como un ritual colectivo en el que se combinan cantos hipnóticos de mujeres, primeros planos de miradas y cuerpos en danza que rodean a Staden. Como es acusado de ser portugués, es condenado a muerte; pero Staden se defiende, insiste en que es alemán y se declara amigo de los franceses, estrategia que, finalmente, le permite negociar su liberación. En ese momento el pueblo tupinamba se había aliado con los franceses. Así, desnudo, sobrevive, observa y sueña con los tupinamba. Staden sueña que huye de una coa y se encuentra solo y desnudo en medio de la selva; se dirige al río, se lava el rostro y aparece una mujer rubia que lo invita a sumergirse en el agua “como Adán”. La escena adquiere un tono sensual erótico que termina en pesadilla cuando la mujer intenta ahogarlo. Despierta bruscamente y descubre que todos a su alrededor lo observan y se escuchan las carcajadas. En otro momento el

---

54 Hans Staden, *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y antropófagos, situado en el Nuevo Mundo* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1945), 71.

55 En la siguiente liga se encuentra una biografía del cineasta Luis Alberto Pereira, “Luis Alberto Pereira”, *Grokipedia*, consultado el 14 de enero de 2026, [https://grokipedia.com/page/luis\\_alberto\\_pereira](https://grokipedia.com/page/luis_alberto_pereira)

curandero de la aldea pronuncia una sentencia inquietante: “Has venido desde muy lejos para atraer maldad. Vamos a morir”. Y curiosamente así sucedió, unos años después azotó la viruela a los tupinamba y se estima que murió 30% de su población.<sup>56</sup>

La historia no solo relata la supervivencia del hombre blanco entre los tupinamba, sino también hace uso de una *naturaleza no indiferente* muy ingeniosa. Cuando, al buscar buscar huir con unos mercaderes franceses y estos no lo salvan, vuelve al pueblo y observa que su cruz ha sido tirada, se enoja tanto que grita: “¡Mi dios está furioso, arrancaron la cruz!”. En ese momento se nubla y comienza a llover. Una lluvia que, después de algunos días, reúne al jefe de la aldea y sus asesores en una conversación que fluye de la siguiente manera: “Ya hace mucho que llueve. Pasará la época de plantar”, dice el cacique de la aldea. “El dios de él está bravo”, le responde uno de sus asesores. Van a hablar con Staden y le solicitan que le diga a su dios que deje de llover. Staden, responde “que en ese momento no puede hablar con su dios”. Después los manda a parar de nuevo la cruz y, una vez que los tupinamba vuelven a colocar la cruz entre piedras, Staden sale de la maloca, se pone frente a la cruz y se hinca mientras deja de llover y salen los rayos del sol. Así, la naturaleza —la selva, el río, el cuerpo expuesto, el ritual, el sueño y la magia artificial de la luz que aparece cuando la lluvia deja de caer— funciona como una fuerza no indiferente que coloca al dios del alemán por encima de los dioses de la aldea.<sup>57</sup> El filósofo rumano Mircea Eliade hace una anotación en un

---

56 João Pacheco de Oliveira, “El nacimiento de Brasil. Revisión de un paradigma historiográfico,” *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, vol. 3, no. 1 (2013): 14. <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.192>

57 Pacheco de Oliveira, “El nacimiento del Brasil...”.

debate sobre la función que tiene el arquetipo en relación con el tiempo histórico, en la cual señala:

Cada héroe repetía el gesto arquetípico, cada guerra reiniciaba la lucha entre el bien y el mal, cada nueva injusticia social era identificada con los sufrimientos del salvador, (o, en el mundo precristiano, con la pasión de un mensajero divino o dios de la vegetación, etc.) cada nueva matanza repetía el fin glorioso de los mártires, etc. No hemos de decidir si tales motivos eran o no pueriles, o semejante rechazo de la historia resultaba siempre eficaz. Un solo hecho cuenta, en nuestra opinión: que gracias a ese parecer decenas de millones de hombres han podido tolerar durante siglos grandes presiones históricas sin desesperar, sin suicidarse ni caer en la sequedad espiritual, que siempre acarrea consigo una visión relativista o nihilista de la historia.<sup>58</sup>

Cómo resuena el tiempo cíclico de Mircea Eliade en estas tres películas que he revisado y cómo los viajes de esos cristianos que naufragaron, en las historias que nos cuentan, son viajes al eterno retorno de aquel árbol de la vida bíblico. Las tres películas fueron reconocidas internacionalmente, se ha escrito sobre ellas, no solo en crítica, sino también artículos y libros que reflexionan sobre las representaciones imaginarias que se construyen sobre aquellas experiencias que, de una u otra manera, naufragan en el universo de la naturaleza salvaje. Me gustaría recuperar dos críticas, una corresponde al del

---

58 Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, (Madrid: Alianza Editorial, 2023), 173-174.

escritor colombiano Álvaro Mutis sobre *Cabeza de Vaca*: “Por primera vez, nos han contado las cosas como fueron”.<sup>59</sup> Y como contrapunto, el crítico mexicano Jorge Ayala Blanco, en un ensayo dedicado a estas películas del cine latinoamericano sobre la conquista, escribe “...de lugares donde se rehace/elucubra/plasma artificialmente una América indígena idéntica a la que nunca existió”.<sup>60</sup>

### La bizarra naturaleza del oro

El oro, dice el *Diccionario de símbolos* (1969) de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, es “el metal más precioso, el más perfecto”. Existe una inherente *naturaleza no indiferente* en el oro que ocupa cuatro columnas y media de este diccionario, en el cual se define su valor simbólico en culturas milenarias orientales, africanas, occidentales, mesoamericanas y andinas. En Oriente, se relaciona con el yin/yang, donde el oro tiene su lugar en el yang. En China, es lo que “tiene el brillo de la luz”; en la India, “es la luz mineral”. “En los *Brahmana*, representa la inmortalidad”, y se preparaban “drogas inmortales a base de oro”. En África, existen proverbios muy antiguos que describen el oro como “un metal que no se oxida ni mancha; es el único metal que se convierte en algodón sin dejar de ser hierro; con un gramo de oro se puede hacer un hilo fino como un cabello para rodear toda una aldea; el oro es el zócalo del saber, el trono de la sabiduría; pero si confundes el zócalo con el saber, cae sobre ti y te aplasta...”. Los griegos atribuían al oro una “evocación al sol,

---

59 “Introducción al guion de *Cabeza de Vaca*”, en *Cabeza de Vaca*, ed. por Guillermo Sheridan (Ciudad de México: Ediciones El Milagro, 1994), 9.

60 Jorge Ayala Blanco, *La fugacidad del cine mexicano* (Ciudad de México: Océano, 2001), 247.

fecundidad-riqueza-dominio, centro de calor-amor-don, hogar de luz-conocimiento-radiación”. Pero también lo concebían como “un arma de luz. Se usaban únicamente cuchillos de oro para los sacrificios a las divinidades uránicas”.<sup>61</sup> Para los aztecas,

“...el oro se asociaba a la nueva piel de la tierra, al comienzo de la estación de las lluvias, antes de que esta reverdeciese”. El símbolo del nuevo periodo de la naturaleza. Por esta razón, Xipe Tótec, “Nuestro Señor el Desollado”, divinidad de la lluvia primaveral y del renuevo, es también dios de los orfebres.<sup>62</sup>

Para la cultura andina, el *Diccionario de los símbolos* cita el uso del oro en la crónica de Felipe Guamán Poma de Ayala, en la que se señala que “los habitantes de Chíncha Suyu, en la parte noroeste del imperio de los incas, colocaban en la boca de sus muertos hojas de coca, plata y oro”.<sup>63</sup> No es un solo mito, hay muchos Dorados, un lugar anhelado como fuente inagotable de riqueza, una ciudad tapizada de oro, un tesoro de Atahualpa escondido o el hombre dorado. El Dorado resulta ser un mito fundacional de la modernidad barroca sudamericana, cuyo espíritu se encuentra en la codicia de los imperios occidentales por encontrar oro.<sup>64</sup> Con la aspiración de encontrar riqueza en el Nuevo Mundo, Francisco Pizarro:

---

61 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 1969), 784-786.

62 Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario...*, 785.

63 Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario...*, 784.

64 Sirlei Apariccida Silveira, “El dorado: el mito de la conquista sudamericana,” en *Imaginarios sociales latinoamericanos. Construcción histórica y cultural*, coords. Alain Basail Rodríguez, Gisela Landázuri Benítez y Manuel Antonio

Tubo noticia de Atabalipa que la vía de Chíncha y del Cuzco hay muchas y grandes poblaciones abundosas y ricas; y que doce o quince jornadas de este pueblo está un valle poblado que se dice Caxamalca, adonde reside Atabalipa [Atahualpa], que es el mayor señor que al presente hay entre los naturales, al cual todos obedecen; y que, lejos de la tierra de donde es natural, ha venido conquistando; y como llegó a la provincia de Caxamalca [...] El Gobernador acordó de partirse en busca de Atabalipa para traerlo al servicio de Su Majestad y para pacificar las provincias comarcanas; porque, este conquistado, lo restante ligeramente sería pacificado.<sup>65</sup>

La crónica fue escrita por Francisco de Xerez, nacido en Sevilla, quien, cuando apenas tenía quince años, se embarcó a las Indias y “por su bizarría, buen comportamiento y aplicación llegó a ganarse las simpatías de Francisco Pizarro...”<sup>66</sup> Al regresar a Sevilla, después de la captura de “Atabalipa” (Atahualpa), ocurrida en noviembre de 1532, Xerez escribe e imprime la crónica *Verdadera relación de la conquista del Perú* en 1534. Xerez relata que Pizarro emprendió su avance desde Panamá hacia las costas del norte del actual Perú y arribó a la región de Tumbes el 24 de septiembre de 1532 con una hueste reducida —sesenta y dos hombres de caballería y ciento dos de infantería, entre ellos, tres escopeteros—. Desde allí comenzó el ascenso por la sierra andina hasta llegar a Cajamarca, donde se encontraba

---

Baeza (Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas / Instituto Politécnico Nacional, 2007).

65 Francisco de Xerez, *Verdadera relación de la conquista del Perú*, ed. por Juan Cayetano García (Madrid, 1891), 49.

66 Xerez, *Verdadera relación...*, 9.

Atahualpa.<sup>67</sup> En uno de los campamentos, Pizarro se enteró de una emboscada contra los cristianos, ordenada por Atahualpa, que ejecutarían los de Almotaje y Lachira. Al tener noticia de ello, Pizarro no tuvo clemencia y ordenó ejecutarlos. Cuando Atahualpa entró a Caxamalca, Xerez cuenta que:

Luego la delantera de la gente comenzó a entrar en la plaza; venía delante un escuadrón de indios vestidos de una librea de colores a manera de escaques; estos venían quitando las pajas del suelo y barriendo el camino. Tras estos venían otras tres escuadras, vestidos de otra manera, todos cantando y bailando. Luego venía mucha gente con armaduras, patenas y coronas de oro y plata. Entre estos venía Atabalipa en una litera forrada de plumas de papagayos de muchos colores, guarnecida de chapas de oro y plata.<sup>68</sup>

Asimismo, se recuerda cómo el fraile Vicente fue enviado para hablar con Atahualpa:

...y fue con una cruz en la mano y con su Biblia en la otra, y entró por entre la gente hasta donde Atabalipa estaba y le dijo por el faraute: Yo soy sacerdote de Dios y enseño a los cristianos las cosas de Dios, y asimismo vengo a enseñaros a vosotros. Lo que yo enseño es lo que Dios nos habló, que está en este libro; y por tanto, de parte de Dios y de los cristianos, te ruego que seas su amigo, porque así lo quiere Dios, y venirte ha bien de ello; y ve a hablar al

---

67 Xerez, *Verdadera relación...*, 46.

68 Xerez, *Verdadera relación...*, 88-89.

Gobernador, que te está esperando [...] Atabalipa dijo que le diese el libro para verlo, y él se lo dio cerrado; y no acertando Atabalipa a abrirlo, el religioso extendió el brazo para abrirlo, y Atabalipa, con gran desdén, le dio un golpe en el brazo, no queriendo que lo abriese; y porfiando él mismo por abrirlo, lo abrió; y no maravillándose de las letras ni del papel, como otros indios, lo arrojó cinco o seis pasos de sí. Y las palabras que el religioso había dicho por el faraute respondió con mucha soberbia, diciendo: “Bien sé lo que habéis hecho por ese camino, cómo habéis tratado a los caciques y tomado la ropa de los bohíos”.<sup>69</sup>

El fraile respondió: “Los cristianos no han hecho esto; que unos indios trajeron la ropa no lo sabiendo el Gobernador, y él la mandó volver”. Atabalipa remató la conversación diciendo: “No partiré de aquí hasta que no me la traigan”.<sup>70</sup> Entonces, el gobernador Pizarro, armado y acompañado solo por unos pocos hombres, irrumpió en medio de los indígenas y tomó directamente del brazo a Atabalipa al grito de “¡Santiago!”. En ese momento se desató el ataque español: sonaron los disparos y las trompetas, entró la infantería y la caballería. El pánico provocado por los caballos llevó a los indígenas a huir en desorden, muchos de ellos cayeron y fueron muertos en la plaza. Mientras se producía la masacre, Pizarro mantuvo sujeto a Atabalipa y evitó que fuera asesinado, resultó, incluso, herido en la mano al protegerlo. Xerez subraya que los indígenas no opusieron resistencia armada, paralizados por el espanto ante una violencia y unas armas desconocidas:

---

69 Xerez, *Verdadera relación...*, 90.

70 Xerez, *Verdadera relación...*, 91.

Todos los que traían las andas de Atabalipa parecieron ser hombres principales, los cuales todos murieron, y también todos los que venían en las literas y hamacas; y el de la una litera era su paje y señor, a quien él mucho estimaba; y los otros eran también señores de mucha gente y consejeros suyos; murió también el cacique señor de Caxamalca. Otros capitanes murieron, que por ser gran número no se hace caso de ellos, porque todos los que venían en guarda de Atabalipa eran grandes señores. Y el Gobernador se fue a su posada con su prisionero Atabalipa, despojado de sus vestiduras, que los españoles le habían rompido por quitarle de las andas. Cosa fue maravillosa ver preso en tan breve tiempo a tan gran señor, que tan poderoso venía.<sup>71</sup>

Una película que representa esta historia es *La caza real del sol* (1969), coproducción inglesa-estadounidense basada en la obra teatral homónima del dramaturgo inglés Peter Shaffer (1964) y dirigida por el cineasta neoyorquino Irving Lerner, formado en los círculos del *avant-garde cinema* de la década de 1930. El filme se sitúa en 1528, durante una audiencia en el castillo de Toledo, donde el conquistador extremeño Francisco Pizarro, interpretado por el actor inglés Robert Archibald Shaw, comparece ante el rey de España, Carlos I.

El Pizarro de Lerner es presentado como un galán inglés de ojos verdes, cabello castaño y barba bien recortada que, ante el rey, describe el territorio del Nuevo Mundo como aquel donde "...la comida se acaba; debemos comer cocodrilos, chacales y serpientes. Por la noche, los murciélagos chupan la sangre de

---

71 Xerez, *Verdadera relación...*, 92-93.

los hombres, porque estas puertas del infierno son la entrada al reino del oro”. Con esta promesa de oro logra convencer al monarca de apoyar la expedición y es nombrado gobernador de las conquistas del Perú.

El dorado envuelve el paisaje del filme: contrasta con el azul del cielo y del mar, pasa del dorado de la arena de la costa al de las dunas del desierto. Entre esas dunas, un indio se asoma y, una escena más adelante, es capturado por un conquistador que lo amenaza con un cuchillo y le grita obscenamente: “¡Queremos oro!”. El Pizarro de Lerner, vestido con armadura, es benevolente con la vida del indio en la medida en que desea interrogarlo acerca de quién posee el oro. Agazapado, el hombre confiesa que no tiene ninguno, pues todo ha sido tomado por el gran rey Atahualpa; tras esta confesión, el indio se inmola con un cuchillo.

En la llegada de Atahualpa a Caxamalca, aparece una fila de indígenas con coronas y escudos dorados, vestidos de rojo, que dan entrada al rey. Se trata de una coreografía de gran despliegue musical, cromático y corporal, de estética orientalizante, que rinde honor a los hijos de los dioses. Con elegancia, esta puesta en escena funciona como la respuesta de Atahualpa a la hostilidad desplegada por los conquistadores encabezados por el gobernador Pizarro. En ese encuentro se discute y se burla de la naturaleza de Dios. El sacerdote se acerca portando la cruz por delante, mientras Atahualpa —vestido elegantemente de blanco, con una corona, grandes aretes dorados y plumas rojas y blancas de papagayo—, interpretado por el legendario actor estadounidense Christopher Plummer en sus años de juventud, lo observa de reojo. Pizarro contempla la escena a distancia. “¿Dónde está Dios?”, pregunta Atahualpa. “Yo soy un sacerdote de Dios”, responde el cura. Pero Atahualpa no quiere al sacerdote: quiere ver a Dios. “Nuestro Dios no puede ser visto”, replica

uno de los clérigos. “Yo sí los veo”, responde Atahualpa, en alusión a los hombres que tiene delante. Desesperado, el sacerdote insiste: “Fue muerto por los hombres y se fue al cielo. Yo tengo todas las respuestas que un pagano puede esperar”, comienza entonces a recitar el sermón cristiano: “Primero Dios creó el cielo y la tierra, bajo la pena del castigo y el sufrimiento para los malos y la recompensa para los buenos...”.

Atahualpa, presumiblemente aburrido ante el sermón, pregunta: “¿Qué poder le hace hablar así?”. El sacerdote grita: “¡Por esto!” —y saca la Biblia— “esta es la palabra de Dios”. Atahualpa toma la Biblia, la rasca, la lame, le escupe y, al darse cuenta de que no es divina, la arroja violentamente al suelo. El cura se aparta horrorizado, como si hubiera visto al diablo, y da la orden a Pizarro de atacar. A partir de ese gesto, la masacre se desplaza hacia una representación coreográfica de danza flamenca. Vaya envoltentes pliegues los que se construyen sobre la representación de una masacre atroz de un pueblo ocurrida el 16 de noviembre de 1532.

### **Una anotación sobre el naturalismo en la historia de Lope de Aguirre de Werner Herzog**

Werner Herzog confiesa en una entrevista otorgada a Paul Cronin en 2002 que la pregunta que él se hizo cuando se propuso hacer *Aguirre, la ira de Dios* (1972) y se encontró “por primera vez [en] la selva fue ¿cómo puedo usar esta geografía para retratar los paisajes de la mente?”. Y agrega:

En mis películas los paisajes nunca son meramente pintorescos ni funcionan como telones de fondo panorámicos, como suele ocurrir en las películas de Hollywood. En

*Aguirre* la jungla nunca es mostrada como un ambiente bello y exuberante, como sí lo sería en una propaganda de televisión. Muchas veces la jungla que vemos en la película es una realidad tan extraña que nos cuesta creerla, y tal vez pensamos que es un efecto especial. En realidad la selva son nuestros sueños, nuestras emociones más profundas, nuestras pesadillas. Posee cualidades casi humanas.<sup>72</sup>

*Aguirre, la ira de Dios* es una pieza clave en la historia de las vanguardias de los nuevos cines que se abren con la posguerra de la segunda mitad del siglo XX. Mucho se ha escrito sobre esta obra en cuanto a su propuesta política y estética; en particular, me gustaría citar lo que el cineasta e historiador de cine Mark Cousins menciona: “...después de John Ford, Herzog es el cineasta del paisaje más importante. Como Pasolini, tiene intereses en aspectos primitivos de la vida del ser humano y los aspectos primitivos del arte del cine”.<sup>73</sup> En lo personal me gustaría hacer una anotación sobre una expresión estética que podría llamar naturalista en el sentido de una experiencia experimental como lo define el *Diccionario Akal de Estética* (1998) de Étienne Suriau al referirse a aquella literatura que busca contribuir “a la investigación experimental, aunque sean experiencias imaginadas”.<sup>74</sup> Si lo analizamos desde la estética cinematográfica, lo que vemos en *Aguirre* es traer a primer plano la naturaleza o, como lo estudió Ernst H. Gombrich en la pintura de Caravaggio: “Estaban acostumbrados a ver a los

---

72 Werner Herzog, *Herzog por Herzog. Entrevistas y edición por Paul Cronin* (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014), 98.

73 Mark Cousins, *The Story of Film* (Londres: Pavilion Books, 2020), 359.

74 Étienne Souriau, *Diccionario Akal de estética* (Madrid: Akal, 1998), 822.

apóstoles como figuras respetables envueltas en hermosos ropajes, y ahora se hallaban ante lo que parecían vulgares jornaleros, con rostros atezados y arrugadas frentes”.<sup>75</sup> En este caso, se podría decir que se acostumbraba adornar al conquistador con un aura de héroe en un paradisiaco paisaje y, el *Aguirre* de Herzog —interpretado por el actor alemán Klaus Kinski— interrumpió esa imagen e introdujo la montaña, la selva y el río a un primer plano para contar la historia de un soldado. Un soldado vasco que en el imaginario es problemático porque el personaje es un tanto rebelde, un tanto ladrón, un tanto perverso, un tanto democrático, justiciero, libertario y delirante, y tuvo la fortuna —o el destino— de unirse a una expedición en busca de El Dorado, dirigida por el capitán Francisco de Urzúa y ordenada por el gobernador Gonzalo Pizarro. Aquella empresa terminó en un motín: el capitán Urzúa fue asesinado y un grupo de hombres, entre ellos Aguirre, tomó el control de la expedición y se rebeló contra la Corona española, proclamándose reyes de las tierras conquistadas en el Perú, en abierta insurrección contra el rey Felipe II. Herzog tomó las líneas generales de la historia<sup>76</sup> y planteó un uso muy claro de una *naturaleza no indiferente* en *Aguirre* cuando discute, por ejemplo, con Kinski los primeros planos de la película:

Kinski quería que la cámara filmara una toma panorámica de Machu Picchu, cima incluida, muy al estilo

---

<sup>75</sup> Ernst H. Gombrich, *La historia del arte* (Nueva York: Phaidon, 2010), 293.

<sup>76</sup> En la entrevista a Cronin, Herzog dice “...tomé las ideas principales de la historia y con ello sólo puse los elementos básicos del drama. Pero justo ahí recae su acierto, en *Aguirre*, —como el propio Herzog lo dice— es el retrato de un conquistador derrotado”. Véase: Herzog, *Herzog por Herzog*, 93.

tarjeta postal de las películas de Hollywood, donde el paisaje funciona como telón de fondo para realzar la escena. Pero yo quería un plano detalle estático de ese paisaje donde se harían visibles el drama, la pasión y el pathos humano.<sup>77</sup>

Es en esta primera secuencia que me detengo, pues lo que me interesa es la manera en que se construye una estética que coloca la naturaleza en primer plano y, con ello, trastoca el orden del imaginario tradicional de la conquista sudamericana. En esta operación, considero posible hablar de una expresión naturalista en *Aguirre, la ira de Dios*. Acompañada de la pieza “In the gardens of Pharaoh” del grupo alemán Popol Vuh, se siente cómo la montaña respira y canta entre las nubes que visten la cordillera de los Andes, mientras una voz en *off* (masculina, la voz del cura, que escribe la historia en primera persona) cuenta que “En el año de 1560 en el día de la Navidad pasamos el último paso de los Andes. Abajo por primera vez vemos la selva. Después bajamos entre las nubes”.

Entre la neblina, aparece la montaña verdosa de la selva. Es como ver fragmentos de musgo (verde luminoso) sobre el que avanzan diminutas hormigas: en ese pedazo de laja se desliza una serpiente humana, formada por indios, negros y conquistadores, que desciende lentamente. De este modo, la película nos introduce en la historia de un soldado, cuyo mérito fue rebelarse contra la Corona (por eso le llamó la atención a Herzog, por su carácter de antihéroe): figura emerge ya subordinada a la geografía. Una geografía compuesta por la densidad de la selva con toda la vitalidad que resulta

---

<sup>77</sup> Herzog, *Herzog por Herzog*, 108.

incómoda para la naturaleza domesticada del ser humano. Así lo describe Herzog cuando habla sobre la idea de Kinski sobre la naturaleza: “A decir verdad, sus ideas sobre naturaleza eran bastante insípidas en su jungla no estaban permitidos los mosquitos, ni tampoco la lluvia”.<sup>78</sup>

Cabe recordar la secuencia final: la balsa está a la deriva en el gran río, Aguirre se encuentra caminando de un lado a otro, su hija Elvira, petrificada, todos con fiebre, enfermos, hambrientos, invadidos por unos monos y atacados por unas flechas. Una secuencia densa en cuanto a discurso, porque es un monólogo de Aguirre causado por el delirio de poder, más que el oro y la riqueza, sueña con la tierra, la dinastía, con verse como el emperador de las nuevas tierras ¿Cuándo a un soldado se le había ocurrido tener esa ambición, sino en tierra nueva? En ese delirio, el Aguirre de Herzog manifiesta: “Toda la Nueva España estará en nuestras manos y pondremos en escena la historia como una obra de teatro”. En esta última secuencia, Herzog utiliza planos circulares alrededor de la balsa para retratar el delirio y la deriva. Herzog lo dice: “...hasta la manera de morir de las personas en la película es operística, estilizada. Como la hija de Aguirre, que muere sin dolor, sin derramamiento de sangre, simplemente mirándolo fijo a los ojos”.<sup>79</sup> Estilizada no para adornar, sino para imaginar sin concesiones y sin romanticismos. Ahí se encontraba el reto y el acierto del proyecto, en representar la antítesis del imaginario que se había elaborado con la historia de Colón, principalmente. No me gustaría dejar de mencionar, con ello cierro este apartado, dos anécdotas de Herzog que embonan muy bien en

---

<sup>78</sup> Herzog, *Herzog por Herzog*, 105.

<sup>79</sup> Herzog, *Herzog por Herzog*, 95.

los usos de las *naturalezas no indiferentes* y cómo las piensa el propio Herzog. Una es sobre los monos que se consiguieron para la última escena:

Unos meses antes yo había contratado a un grupo de indios locales para que capturaran cientos de monitos salvajes [...] Los monos pasaron varias semanas en Iquitos y los indios locales se los vendieron a unos empresarios norteamericanos [...] corrimos al aeropuerto e insistimos diciendo que éramos veterinarios [...] Gritamos tan fuerte que tuvieron que admitir que no tenían esos papeles y avergonzados bajaron los monos del avión.<sup>80</sup>

Vaya viaje el de esos monos salvajes, atrapados para ser intérpretes involuntarios de una escena en la que la naturaleza le brinca al delirio del soldado. En otro momento, el cineasta alemán dice: “Pasamos semanas grabando los pájaros y las bandas de sonido constan de ocho pistas diferentes. No hay un sólo pájaro que no haya sido cuidadosamente ubicado, como si se tratara de un gran coro”.<sup>81</sup> Aquí entra en juego la noción de composición vertical formulada por Eisenstein, donde la superposición de múltiples pistas sonoras permite la construcción de atmósferas complejas. En este caso, se trata de una atmósfera deliberadamente incómoda, como el propio Werner Herzog describe: “La música la imaginaba algo a la vez patético y surreal. Lo que compuso [Florian Frickelo] no es un canto real, pero tampoco es completamente artificial. Se ubica

---

80 Herzog, *Herzog por Herzog*, 103.

81 Herzog, *Herzog por Herzog*, 95.

incómodamente entre ambas cosas. Y por eso, incomoda”.<sup>82</sup> La naturaleza, así, no acompaña ni ilustra la acción: interfiere, desestabiliza y participa activamente en la experiencia sensorial y dramática del filme.

### Epílogo o cómo los micrófonos no registran el canto de los pájaros

Distintas generaciones de cineastas, europeos y del continente americano han manifestado una preocupación por llevar a la pantalla estos acontecimientos históricos de la fundación de la modernidad americana, en específico, latinoamericana. En estas miradas, la figura de Cristóbal Colón aparece como una imagen imaginada, del mismo modo que la imagen de Dios, una construcción simbólica que varía según los intereses políticos, económicos, estéticos y culturales de cada época. Se observa cómo, en los imaginarios mencionados que relacionan a Colón con el mar como imaginario cambiante (1904-1992), desde las primeras recreaciones rudimentarias (barcos y maquetas) hasta el espectáculo cromático y épico de *1492: La conquista del paraíso* (Ridley Scott, 1992), el mar pasa de truco visual a escenario total que introduce la llegada, la posesión y el avance colonial hacia la selva, todo dramáticamente dispuesto para explotar las emociones del gran descubridor. Estas se ven interrumpidas por propuestas irreverentes como la de Mariano Azores o la apuesta contestataria de Diego Ríquez que juega con los distintos elementos simbólicos que permiten subvertir el imaginario de la conquista. Ese Colón enmarcado en un cuadro dorado, incómoda, o la representación sublime que hace

---

82 Herzog, *Herzog por Herzog*, 95.

Riqueza de la perversión del cura en ese cruce simbólico entre un árbol y una cruz: el gran árbol, signo de vitalidad y arraigo en las cosmologías americanas, es derrumbado para convertirse en una gran cruz cristiana cuyo devenir histórico fue el desarraigo y la condena de occidente en busca de someter a un pueblo y oscurecer su horizonte.

El cine ha transformado la compleja y dolorosa historia de mujeres como Tecuichpotzin Ichcaxóchitl en relatos melodramáticos que diluyen la violencia colonial en romances rocó, pastiches en los que la hija de un emperador, marcada históricamente por alianzas forzadas, matrimonios impuestos y apropiaciones sucesivas de su cuerpo, aparece convertida en heroína sentimental de un drama edulcorado. Estos gestos cinematográficos revelan no solo los mecanismos de representación, sino también las tensiones entre memoria, mito y poder que atraviesan la construcción visual de la conquista por la tierra en el cine. Y la misma idea de la desnudez; cómo es distorsionada en el sentido literal de la representación donde opera una censura moral consciente, cómo, en ciertos momentos, existen escapes, expresiones que se filtran, no solo en el sentido literal de la representación de la desnudez, sino como una búsqueda arquetípica de un imaginado regreso a un posible *eterno retorno*.

En las culturas andinas, el oro aparece ligado al tránsito entre mundos; en la modernidad colonial, en cambio, se convierte en botín, ambición y obsesión, núcleo del mito de El Dorado y motor de la expansión imperial del capital. La captura de Atahualpa, tal como la narra la crónica de Francisco de Xerez, condensa este desplazamiento: el oro deja de ser mediación simbólica para transformarse en justificación de la violencia y del despojo y, frente a tanto dolor, el cual reclama su lugar en

la historia, el drama de la masacre se convierte en una escenificación musical; una teatralidad grotesca es el pliegue que se construye alrededor de la captura de Atahualpa.

El imaginario del Dorado aparece también hacia el final de *Orinoko...*, como si el río mismo contara su historia. Emerge entonces el imaginario del escritor, poeta y explorador inglés del siglo XVI, Walter Raleigh, quien envió a su hijo en su segunda expedición a América en busca del Hombre Dorado por la Guayana, en el alto curso del río Orinoco, en territorio de la actual Colombia. Vemos cómo los exploradores se encuentran con una balsa en la que viajan dos mujeres jóvenes que soplan polvo de oro sobre el cuerpo del Hombre Dorado; la cámara los envuelve con tomas circulares y contrapicadas que refuerzan la atmósfera de idolatría. El Hombre Dorado marca el destino de los exploradores y los conduce río adentro, por un riachuelo estrecho, hasta un altar acompañado de santos y vírgenes que, lejos de ser figuras devocionales, son los propios buscadores de oro, absorbidos por la escena y convertidos en parte del decorado. Resulta significativo cómo las últimas escenas de Diego Rísquez regresan al rostro del jefe indígena que mira con curiosidad aquel altar, para volver después al pueblo y al maíz.

Sin duda, también resuena el eco radical en *Aguirre, la ira de Dios*, donde Werner Herzog lleva al extremo una estética que sitúa la naturaleza en primer plano. La selva, el río y la montaña no ilustran la acción: la desbordan. Como afirma el propio Herzog, el paisaje no es decorado, sino proyección de los sueños, delirios y pesadillas humanas. En esta línea, el conquistador deja de ser héroe para convertirse en figura frágil, arrastrada por fuerzas geográficas y simbólicas que exceden su voluntad.

Pero, de la constelación de películas que estudié sobre descubrimientos y conquistas de América Latina, una sobresale

por su genuina y honesta metáfora que trajo consigo la conquista occidental: la sordera. *Para recibir el canto de los pájaros*<sup>83</sup> (1995) del cineasta boliviano Jorge Sanjinés sigue la historia de un cineasta que, acompañado por su equipo de producción, llega a una comunidad indígena aymara en la cordillera de los Andes bolivianos con la intención de filmar una historia sobre la conquista de América. El director y el productor comienzan a tener conflictos con la comunidad, porque se resisten a participar y, sin la comunidad, no pueden filmar la película porque son los extras. La tensión se vuelve inminente cuando el equipo de producción entra en crisis al enfrentarse a un pueblo que se niega a participar en su película y cuya respuesta fue invitar a ese equipo de producción a documentar una ceremonia dedicada al canto de los pájaros. Es en esa escena, cuando están documentando la ceremonia, que el productor se acerca a los operadores de sonido, observa cómo el sonidista, visiblemente angustiado, le comenta:

—No sé qué pasa, hermanito, no se escucha nada.

[El productor inquieto le responde:]

—¿Cómo no vas a escuchar nada, con tremendo micrófono?

---

83 David Wood, en su acuciosa investigación sobre Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau, documenta que *Para recibir el canto de los pájaros* fue una “superproducción” (en comparación con lo que había hecho anteriormente) porque “tuvo un presupuesto relativamente alto US\$800,000, trescientos extras, un cuidadísimo estilo visual logrado con cámara en mano, grúa y dolly..., y una actriz de renombre internacional, Geraldine Chaplin”. David M. J. Wood, *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas / La Carreta Editores, 2010), 146.

—Cuando dirijo el micrófono hacia los árboles, no pasa nada, se escucha silencio y nada más.

—¿Está jodida la grabadora? [Pregunta el productor.]

—No, a ti te escucho perfectamente bien. Mira, está corriendo todo...

Sanjinés cierra esta secuencia con la imagen de un pequeño pájaro posado en un árbol; al silbido del pájaro le responde la armonía de la flauta de un aymara, instaurando un diálogo sonoro entre lo humano y lo no humano, entre la naturaleza y la cultura viva del pueblo. Este intercambio acústico no funciona como mero ornamento, sino como gesto político y poético: restituye a la naturaleza su función sensible y afirma una forma de continuidad entre el mundo natural y la experiencia histórica y comunitaria.

*Para recibir el canto de los pájaros* comienza con una majestuosa y rimbombante música que acuerpa a tres ángeles blancos montados a caballo; los ángeles, con máscaras y lanzas blancas, desfilan. La irrupción de la voz que ordena “¡Corte!” introduce una fisura decisiva. ¿Cuál es ese corte que debemos hacer? ¿Cuáles son los cantos de pájaros que ha silenciado la modernidad y cuáles se resisten a ser silenciados? A lo mejor encontramos respuestas en el maíz y el cine, en el retrato de la planta que alimentó las resistencias de los pueblos mesoamericanos y andinos.



## LA UTOPIA DE LA MILPA EN EL CINE MEXICANO

*Es el maíz corazón de América. De maíz fueron  
hechos sus primeros hombres. Nace en el mundo  
indígena el manantial del canto.*

*“Corazón de maíz” de Luis Cardoza y Aragón<sup>1</sup>*

### Preámbulo

El 12 de septiembre de 1962, el entonces presidente de Estados Unidos, John F. Kennedy, proclamó en la Universidad Rice, en Houston, Texas: “El espacio está ahí, y lo vamos a escalar, y la luna y los planetas están ahí, y nuevas esperanzas de conocimiento y paz están ahí. Y, por lo tanto, a medida que zarpamos, pedimos la bendición de Dios en la aventura más grande, peligrosa y arriesgada en la que el hombre jamás se haya embarcado”.<sup>2</sup> ¿Qué significa afirmar, como lo hizo Kennedy en la década de 1960, “...que la paz llegará cuando conquistemos otros planetas”? Al parecer, no basta con haber sometido y explotado la Tierra, las especies y pueblos que habitan en ella; ahora se proyecta la colonización de mundos inhóspitos,

---

1 La cita la recupero del texto llamado “Corazón de maíz” de Luis Cardoza y Aragón, publicado en varias antologías de este autor. La primera vez se publicó en 1979. En este texto retomo la que publicó *Artes de México*, no. 79 (2006): 11.

2 Kennedy, John F. “Discurso en la Universidad Rice (sobre ir a la Luna)”. Discurso pronunciado en la Universidad Rice, Houston, Texas, 12 de septiembre de 1962. *Libertad.org*. <https://libertad.org/discursos/john-f-kennedy-discurso-sobre-ir-a-la-luna>

donde no existe el ciclo vital, ni las condiciones atmosféricas mínimas para sostener algún tipo de vida. Lo que sí se encuentra en esos territorios estériles son posibles minerales por estudiar y extraer. He de confesar que, cuando vi por primera vez las imágenes a color de Marte transmitidas por el *rover* Perseverance —un robot diseñado para recolectar información sobre posibles rastros de vida y minerales— en 2020.<sup>3</sup> Aquellas imágenes me parecieron el inquietante futuro distópico de la vida en la Tierra. La erosión y la desertificación absolutas, el paisaje rojo y árido, daban cuenta de un entorno marcado por la ausencia de agua, los altos niveles de contaminación atmosférica y la desertificación absoluta, solo piedras, arena y posibles minerales.

La conciencia que adquirió el ser humano sobre la destrucción de los recursos vitales con la detonación de las dos bombas atómicas en 1945 —que causaron la muerte de cientos de miles de personas y marcaron el fin de la Segunda Guerra Mundial— devino en una ambición por crear imaginarios cinematográficos de gran producción donde la salvación de la humanidad se proyecta en la conquista del Espacio, en la conquista de universos extraterrestres. Esta narrativa, tejida con nuevos imaginarios tecnológicos y cósmicos, ha servido para sostener y expandir la maquinaria de despojo y guerra propia del capitalismo en la era de la abstracción financiera. En 1968, Stanley Kubrick estrenó *2001: Odisea del espacio*, una historia que llevó a la pantalla grande la distopía de la evolución existencial del ser humano a través del desarrollo de la inteligencia artificial (IA). Un año después, en 1969, el ser humano pisó la Luna, y

---

<sup>3</sup> NASA, *Mars 2020: Perseverance Rover*. <https://science.nasa.gov/mission/mars-2020-perseverance/>

ese mismo año, en la Universidad de Stanford, California, un grupo de científicos dio los primeros pasos hacia el desarrollo de la interconexión artificial. Werner Herzog, en el documental *Lo and Behold: Reveries of the Connected World* (2016), explora la complejidad de la evolución del conocimiento científico y tecnológico en la era digital, así como la revolución provocada por los sistemas de interconexión impulsados por la evolución de los algoritmos que operan en el universo de la red global, posible gracias al internet. Se trata de una realidad que permea el mundo contemporáneo, cuya lógica —o algoritmo, como expresan los científicos estadounidenses pioneros en la creación de internet— funciona a partir de la inexistencia de una ruta específica para los mensajes enviados. Danny Hillis recuerda:

Al comienzo del protocolo hubo una especie de error, y una de las computadoras tuvo una falla en el hardware que la hacía creer que podría recibir el mensaje en el tiempo negativo. Claro, cada mensaje en la internet salía mejor al enviarse desde esa computadora porque sustraía el tiempo que la red requería para enviar el mensaje [...] la computadora estaba reclamando o diciendo que podía entregar el mensaje antes de ser enviado.<sup>4</sup>

Leonard Kleinrock, quien formó parte del equipo de científicos que desarrolló las ecuaciones necesarias para hacer posible la interconexión entre dos computadoras, lo sintetiza así: “Entre más grande sea la red, más eficaz es”. A lo que Herzog pregunta: “¿Como un casino que claramente gana dinero si

---

<sup>4</sup> *Lo and Behold: Reveries of the Connected World*, dirigida por Werner Herzog, (2016; Estados Unidos: Tree Falls Post, Saville Productions).

tiene millones de jugadores en las tragamonedas?”. Y Kleinrock responde:

Muy parecido, has articulado lo que llamamos la ley de las grandes cantidades que establece que una gran población de jugadores impredecibles o mensajes en conjunto se comporta de una manera muy predecible, de una manera que podemos describir a la perfección. Y así, podemos predecir el desempeño de una red cuanto más grande es.

Es decir, lo que Herzog nos explica es que la condición perversa en el origen del desarrollo tecnológico de la IA radica en un error fundacional: la supresión de toda referencia directa entre las interconexiones. Esta supresión permite que el sistema opere dentro de un horizonte de simulación. Para que dicho horizonte funcione con eficacia, necesita ser alimentado y procesado mediante grandes volúmenes de información. En este contexto, la cultura de masas, la reproducción técnica y digital de grandes cantidades de información y el capitalismo constituyen el medio ideal para que el sistema opere con máxima eficiencia.

Estructurado en diez capítulos, el documental *Lo and Behold...* ofrece una valiosa guía para comprender la magnitud y la complejidad de una revolución que atraviesa todos los ámbitos de la existencia humana: una evolución basada en la búsqueda de patrones que pervierten el sistema. Una civilización codependiente de los sistemas de interconexión tecnológico-digital. En el nuevo orden del mundo, la brecha entre la identidad física y la virtual se vuelve cada vez más tenue, especialmente si se piensa en las guerras que se libran en territorios donde los

robots adquirieron vida operativa-tecnológica en el metaverso de la virtualidad para matar a personas de carne y hueso. El cineasta latino Alex Rivera imaginó ese mundo distópico en *Sleepe Dealer* (2008), en la que retrata la realidad de un traficante de sueños de trabajadores que, desde México, se conectan mentalmente con robots que, en Estados Unidos, ejecutan las tareas que los latinos suelen hacer. Rivera traslada la crítica de Chris Marker en *La jetée* (1965) al universo de la explotación de la fuerza de trabajo latina en las entrañas del imperio. Probablemente podemos pensar que, hoy en día, el sueño civilizatorio, el tren del progreso, diría Benjamin, se debate en la distopía de una IA capaz de pensar y tomar conciencia por sí misma y sustituir las actividades de trabajo humanas. Un mundo distópico que es magistralmente representado, también, en *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott —basada en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick (1968)— o en la versión distópica de James Cameron de *Terminator* (1984). Vale la pena citar el comentario que hizo James Cameron cuando Bill Gates le preguntó sobre los avances de la IA en la actualidad, en la serie *What's next? The Future with Bill Gates* (2024):

Estamos confiando más en las máquinas, y eso puede ser problemático. Pensaba en eso porque hace poco uno de mis padres murió con demencia, así que viví todo ese proceso. Y creo que la angustia que despierta la IA es similar a lo que se siente en las primeras fases de la demencia, porque uno cede el control. Y eso causa enojo, ¿no? Causa miedo, ansiedad, depresión, porque uno sabe que no va a mejorar. Es algo que va a ser progresivo. Entonces, si queremos que la IA prospere y sirva para usos productivos,

¿cómo aliviamos esa ansiedad? Creo que debería ser un desafío para la comunidad de IA hoy en día.<sup>5</sup>

No se equivocaba el escritor comunista José Saramago, cuando en su discurso en el Banquete Nobel que tuvo lugar el 10 de diciembre de 1998 declaraba: “La misma humanidad esquizofrénica que es capaz de enviar instrumentos a un planeta para estudiar la composición de sus rocas, es indiferente a la muerte de millones de personas de hambre. Es más fácil llegar a Marte en este momento que a nuestro prójimo”.<sup>6</sup> Nuestra realidad, a mitad de esta tercera década del siglo XXI, se vive en una polarización cada vez más peligrosa y perversa: unos cuantos concentran y controlan, a través de entidades abstractas, el desarrollo de las sociedades mercantiles (las corporaciones financieras) que dominan el mercado de la fuerza de trabajo mundial, y ochocientos treinta millones de personas viven en condiciones de pobreza extrema según datos del Banco Mundial.<sup>7</sup> Las inversiones de las corporaciones no están enfocadas en resolver los problemas de hambre o cambio climático o parar guerras, sino en agravarlos: hay un crecimiento significativo en la inversión en armamento y hay una guerra por los materiales primarios que permiten el crecimiento de la industria bélica y tecnológica. También hay un aumento en

---

5 *What's next? The Future with Bill Gates*, dirigida por Shastry, N., Braverman, A., Zeldes, J., Neville, M., Marsh, N. (2024; Estados Unidos: Netflix).

6 José Saramago. “Banquet speech”. *The Nobel Prize*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1998/saramago/speech/>

7 Banco Mundial, “La pobreza extrema aumenta rápidamente en las economías afectadas por conflictos e inestabilidad”, *Grupo Banco Mundial*, 27 de junio de 2025.

la inversión en proyectos de exploración espacial.<sup>8</sup> Jeff Bezos, fundador y principal accionista de Amazon, destina parte de su fortuna a los viajes interestelares.

Regresando al documental *Lo and Behold*, Elon Musk, creador de Space X, le decía a Herzog en 2016: “No creo tener buenos sueños [...] al menos no los que recuerdo; los que recuerdo son pesadillas”.<sup>9</sup> Las pesadillas de una figura humana que concentra una riqueza inimaginable tienen como proyecto espacial el establecimiento de colonias humanas en Marte. Su empresa, SpaceX, tiene proyectado lanzar una misión no tripulada para finales de 2026 y prevé el envío de una primera expedición humana hacia 2031. Probablemente aún falte tiempo para que el ser humano pise el inhóspito planeta rojo. Pero el proyecto distópico —ese acompañado de la aceleración de la maquinaria tecnológica capitalista, ese que invierte en consumir y destruir la vida en la Tierra y proyecta su sobrevivencia en el futuro en Marte— está en marcha.

En su informe más reciente, correspondiente al periodo 2021-2023, el Panel Intergubernamental sobre el Cambio Climático (IPCC, por sus siglas en inglés) confirmó que la actividad humana es la principal responsable de las emisiones de gases de efecto invernadero que provocan el calentamiento global. Tan solo entre los periodos de 1850-1900 y 2011-2020, la temperatura media del planeta aumentó 1.1 °C. Se estima que, en las próximas tres décadas, dicho incremento alcanzará por lo menos los 1.5 °C, con consecuencias significativas: un aumento en la frecuencia e intensidad de fenómenos climáticos

---

8 Sobre el incremento en armamento véase: The European Space Agency. *Report on the Space Economy 2024*. ESA, 2024. <https://space-economy.esa.int/documents/b61btvmeaf6Tz2osXPu712bL0dwO3uqdOrFAwNTQ.pdf>

9 *Lo and Behold...*, dirigida por Werner Herzog.

extremos —como sequías, incendios forestales, huracanes e inundaciones—, una acelerada pérdida de biodiversidad, el deterioro de los sistemas agrícolas y el desplazamiento forzado de comunidades humanas en regiones particularmente vulnerables y no tan vulnerables. Además, el informe advierte que el cambio climático representa una amenaza directa para el bienestar de la humanidad y la salud del planeta y subraya la urgencia de tomar medidas inmediatas antes de que se cierre la posibilidad de garantizar un futuro seguro y sustentable.<sup>10</sup>

A tres años de la publicación de este informe, la polarización social se ha agudizado, lo que ha dado lugar a radicalizaciones neofascistas en distintas regiones del mundo y a un reacomodo geopolítico de gran escala. Así, frente a la emergencia de un nuevo orden geopolítico —hegemónico, militar y económico—, se configura una triada de poder integrada por Estados Unidos, China y Rusia, dispuesta a disputarse el dominio de la Tierra y del más allá. En ese escenario, vivimos bajo la amenaza constante de una guerra nuclear inminente que anuncia acelerar el ocaso de la vida en el planeta, por lo menos de la vida para la especie *sapiens* y mucho más allá de ella. Como contraparte, desde las entrañas de las luchas sociales históricas, surge una utopía, aquella que encuentra lugar en palabras como *buen vivir*, *sustentabilidad*, *decrecimiento*, *restauración*, *ecodesarrollo* e incluso el *ecosocialismo*.<sup>11</sup> Son voces,

---

10 Jessica Vial *et al.*, *Informe AR6 del IPCC-Resumen para docentes* (Office for Climate Education, 2024), 3-6.

11 Existe una compleja discusión en relación con lo que se comprende como desarrollo sostenible, ecodesarrollo, ecosocialismo, decrecimiento y buen vivir. Me gustaría mencionar que la expresión buen vivir viene de la experiencia de sur américa. Mientras el ecodesarrollo, ecosocialismo, desarrollo sustentable y el decrecimiento son propuestas provenientes del norte, de diferentes tradiciones y movimientos sociales.

aún por definirse, pero cuyo horizonte busca la reconstrucción de las condiciones vitales sobre nuestra Tierra herida.

Víctor Toledo y Benjamín Ortiz Espejel, en el libro *México, regiones que caminan hacia la sustentabilidad. Una geopolítica de las resistencias bio-culturales*, escribieron en 2016 que, para que el buen vivir sea posible, es necesario construirlo desde el espacio doméstico “...en la edificación de un hogar autosuficiente, seguro y sano...”.<sup>12</sup> Para ello, se requiere que dicha unidad doméstica tenga acceso a agua limpia; alimentos sanos, nutritivos y producidos bajo esquemas ecológicos, que se comercialicen en un mercado con precios justos para sus productores; viviendas construidas con materiales locales y no tóxicos, y acceso a la autosuficiencia energética mediante tecnologías que no emitan CO<sub>2</sub>. La salud debe procurarse tanto mediante el consumo de comida y agua no tóxica, como a través del acceso a saberes tradicionales de distintas culturas, como la herbolaria, la acupuntura y la homeopatía, procurando —en la medida de lo posible— evitar la medicina alópata, la cual se reproduce dentro de la lógica de la enfermedad que promueve el mercado capitalista.<sup>13</sup> Pero para alcanzar este horizonte utópico del buen vivir, es necesaria la creación de empresas y redes sociales que hagan posible el acceso a dichos recursos.

Toledo y Ortiz Espejel afirman que, debido a su particular geografía e historia, México es uno de los territorios privilegiados donde se gesta un mundo utópico, aunque a veces resulte difícil concebirlo al observar la realidad cotidiana, marcada por la violencia, las muertes, las desapariciones, que son resultado

---

12 Víctor Toledo y Benjamín Ortiz Espejel, *México, regiones que caminan hacia la sustentabilidad* (Universidad Iberoamericana, 2016), 30.

13 Toledo y Ortiz Espejel, *México, regiones...*, 30-31.

de una guerra de baja intensidad en la que grupos de poder en Estados Unidos se disputan el mercado ilegal que transita en gran parte del país, le llaman: la guerra contra el narcotráfico (los narcotraficantes, armados por el Pentágono, hoy en día, declarados terroristas por el gobierno de Estados Unidos). A pesar de ello, México es considerado una región megadiversa: en su territorio se resguarda 10% de la biodiversidad del planeta; existen sesenta y ocho pueblos indígenas y trescientas sesenta y cuatro variantes lingüísticas y, como resultado de una revolución social a comienzos del siglo XX, una parte significativa de la tierra y los recursos naturales quedó en manos de comunidades campesinas e indígenas.<sup>14</sup>

A pesar de la presión por enajenar la tierra colectiva para la expansión de la agroindustria, la minería y el mercado inmobiliario, se estima que, actualmente, 70% de la propiedad rural —equivalente a ciento tres millones de hectáreas— la trabajan familias campesinas, mientras que 30% restante —setenta millones de hectáreas— corresponde a propiedad privada.<sup>15</sup> A ello se suma que aproximadamente siete mil ejidos y comunidades ejercen control sobre, aproximadamente, 70% y 80% de los bosques y selvas del territorio nacional; México es de los principales países en el mundo donde los recursos naturales están bajo la forma de propiedad social.<sup>16</sup> En 2008, el etnólogo Eckart Boege documentó sobre veintiséis millones de hectáreas que pertenecen a comunidades indígenas que han resguardado la biodiversidad de sus territorios, incluyendo el agua, la biota y el

---

14 Toledo y Ortiz Espejel, *México, regiones...*, 25.

15 Toledo y Ortiz Espejel, *México, regiones...*, 40.

16 Toledo y Ortiz Espejel, *México, regiones...*, 41.

genoma.<sup>17</sup> Cabe destacar que, actualmente, 93 944 064 hectáreas del territorio nacional están registradas como Áreas Naturales Protegidas.<sup>18</sup>

En el territorio mexicano se domesticó el maíz. Sus vestigios más antiguos se ubican entre los años 5000 y 4200 antes de nuestra era, los cuales se han encontrado en la cuenca de México, Oaxaca y Sonora. Una planta cuya domesticación fue contribución de treinta y tres generaciones.<sup>19</sup> Su ciclo productivo evolucionó en la diversidad de “plantas como frijol, chile, tomatillo y calabaza que se siembran entreveradas en parcelas con cercos de magueyes o nopales, donde a veces también crecen ciruelos, guayabos o capulines silvestres y se recogen quelites”.<sup>20</sup> Un sistema de agricultura a pequeña escala denominado *milpa* que permitió la soberanía alimentaria de los pueblos mesoamericanos y que actualmente persiste en la producción campesina en varias regiones del país, principalmente donde habitan comunidades indígenas y campesinas. Una planta que, además de ser alimento, contiene una profunda carga simbólica sobre la mitología de los pueblos americanos.

---

17 Toledo y Ortiz Espejel, *México, regiones...*, 54.

18 Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, “Cumple Gobierno de México su compromiso de conservación al llegar a 225 Áreas Naturales Protegidas” Gobierno de México, 9 de enero de 2024, <https://www.gob.mx/semarnat/prensa/cumple-gobierno-de-mexico-su-compromiso-de-conservacion-al-llegar-a-225-areas-naturales-protegidas>

19 John Carpenter Slavens y Guadalupe Sánchez. “Los cambios ambientales del Holoceno medio/Holoceno tardío en el desierto de Sonora y sus implicaciones en la diversificación del yuto-azteca y la difusión del maíz”. *Diálogo Andino*, no. 41 (2013): 202.

20 Armando Bartra, “Hacer milpa”. *Ciencias* 92 (2009): 42, <https://www.journals.unam.mx/index.php/cns/article/view/14828>

Alfredo López Austin y Luis Millones documentan en *Los mitos y sus tiempos* algunas historias sobre la creación del mundo de los nahuas e incas. El primero estudia la creación del universo en la cosmogonía nahua y señala que existen dos temas privilegiados en la cultura mesoamericana: el primero se refiere al sacrificio de un dios para dar origen al cosmos; el segundo es el maíz. Ambos temas poseen “un carácter arquetípico y una estrecha relación simbólica”.<sup>21</sup> En cuanto al maíz, el historiador mexicano aclara que no existe un solo relato, sino que son múltiples y diversas las historias que se cuentan a lo largo del territorio mesoamericano. Con base en testimonios tempranos del siglo XVI, López Austin identifica tres versiones distintas sobre el origen del maíz:

El primero refiere al dios de la mazorca madura, Cintéotl, quien nace de los cabellos de la diosa madre; el segundo narra que, a partir de distintas partes del cuerpo de un ser divino, surgen diversas plantas alimenticias, entre ellas el maíz y; el tercero relata que los elementos más preciados para el ser humano —como el agua, los alimentos, la música, etcétera— son extraídos del mundo subterráneo de los dioses y llevados a la superficie para ser entregados a los humanos.<sup>22</sup>

En la cultura inca, Luis Millones registra —a partir de las pocas fuentes disponibles, todas mediadas por la cultura española, como se mencionó en el ensayo anterior— algunos

---

21 Alfredo López Austin y Luis Millones. *Los mitos y sus tiempos Creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes* (Ciudad de México: Era, 2015), 91.

22 López Austin y Millones. *Los mitos...*, 92-93.

aspectos de su mitología. Relata la historia de dos deidades opuestas: por un lado, el Sol, que “tenía un santuario en Titi-caca”, dedicado al mundo celeste y a aquello que ilumina en la Tierra; por otro, Pachacámac, quien dominaba las tierras subterráneas:

El relato de Antonio Calancha nos recuerda que habiéndose el dios Pachacamac porque el Sol había preñado a la mujer que había creado, despedazó a la criatura. Al hacerlo, decidió también que el cadáver rescatara a la humanidad del hambre que sufría por la escasez de alimentos. Fue así como:

...sembró los dientes del difunto y nació el maíz, semilla que se asemeja a los dientes; sembró las costillas y huesos [y] nacieron las yucas, raíz que redonda tiene proporción en lo largo y blanca [como] los huesos, y las demás frutas que son las raíces. De la carne [del] difunto procedieron los pepinos, pacayes y lo restante de los frutos y árboles, y desde entonces ni conocieron hambre ni lloraron de necesidad.<sup>23</sup>

Hoy en día, el maíz ya no es un dios o parte de varios dioses, pero mueve el mundo y también lo enferma. Toda la cadena alimentaria está dominada por la producción y el consumo de maíz procesado. Cerca de mil productos distintos se elaboran a partir de derivados del maíz, destinados tanto a la producción de biocombustibles como a la alimentación humana y animal.

---

23 López Austin y Millones. *Los mitos...*, 331.

En el largometraje *King Corn (Rey del maíz, 2007)*, los estadounidenses Aaron Woolf, Curt Ellis, Ian Cheney y Jeffrey K. Miller se embarcan en una experiencia documental que nace de la consternación de tomar conciencia de que nuestra generación estaba en riesgo de salud debido a la forma en que se alimentaba. Es una *road movie* que abre su historia en un laboratorio de geoquímica de isótopos donde Mack, quien es el laboratorista, entrega los resultados de un análisis bioquímico de un cabello. El resultado revela que la composición de carbohidratos del cabello está compuesta, en su mayoría, por maíz. El hallazgo los lleva a investigar cómo, a partir de la década de 1970, se comenzó a producir maíz en grandes cantidades industriales en Estados Unidos, con el objetivo de ofrecer alimentos abundantes y baratos. La estrategia para reducir los precios consistió en inundar el mercado con un maíz genéticamente modificado. Un maíz amarillo de baja calidad, pues se le han eliminado la mayoría de sus nutrientes proteicos con altos rendimientos, debido a que fue alterado su genoma para resistir plagas; un monocultivo cuya producción está diseñada de la mano del desarrollo biotecnológico que da origen a la revolución verde destinada a controlar el mercado alimentario global.

Para darnos una idea de la importancia del maíz, su producción mundial en el ciclo comercial 2023-2024 alcanzó un máximo histórico de 1 228.1 millones de toneladas [mdt]. Se proyecta, para el ciclo 2024-2025, que la cosecha mundial disminuya 0.6% a tasa anual, mientras que se prevé un crecimiento de 1% en el consumo global. Cabe señalar que, actualmente, 63% de la producción de maíz se destina a la alimentación animal y 37% al consumo humano. Los principales productores y consumidores de maíz para los ciclos

mencionados son Estados Unidos, China y Brasil.<sup>24</sup> La hegemonía de la producción a escala agroindustrial para alimentar al mundo ha sido en detrimento de la diversidad inherente a las formas tradicionales de cultivo que se practican en la cultura de la milpa en diversas regiones de América Latina y del continente en general. Y es, como señalan Toledo y Espejel, en las prácticas de cultivo tradicional en México y América Latina donde se encuentran las luchas de resistencia contra la tecnificación e industrialización del maíz, las experiencias dirigidas a caminar sobre la utopía de restaurar y sanar la tierra y hacer posible un *buen vivir*.

Es en este horizonte del maíz donde me pregunto por el imaginario que se construye en el cine mexicano: ¿cómo opera una *naturaleza no indiferente*? Pregunta que me ha llevado a ubicar el retrato del maíz como un ejemplo en el que se observa una evolución de la narrativa fílmica en torno al discurso de una planta nativa de América. El maíz pasa de ser alimento de una naturaleza concebida como salvaje, a finales del siglo XIX, a protagonizar relaciones culturales, sociales, económicas y políticas diversas y complejas.

En este horizonte el ensayo lo organicé en cuatro apartados, articulados a partir de una reflexión cronológica que se diversifica en el siglo XXI. El primero está dedicado a reflexionar sobre el retrato del maíz en el cine mexicano como curiosidad salvaje y adorno, así como su presencia en las narrativas de la cultura revolucionaria y popular. El segundo apartado se centra en la segunda mitad del siglo XX, cuando el maíz comenzó a aparecer en un retrato más cercano a la gente del

---

24 Fideicomisos Instituidos en Relación con la Agricultura (FIRA). *Panorama Agroalimentario 2024: Maíz* (Ciudad de México: SIAP-Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural, 2024), 2-4.

campo, al mismo tiempo que avanzó el despojo asociado a una modernización autoritaria. El tercer apartado comienza con un acontecimiento que marcó el inicio del siglo XXI: el levantamiento zapatista de 1994. Con él llegaron las cámaras a los pueblos y estos comenzaron a contar sus propias historias. De un universo que podría ser muy amplio, me detengo únicamente en cinco piezas cuyo título incluye la palabra *maíz*. Finalmente, el último apartado aborda un momento en el que el maíz ya no es solo parte del escenario, de la relación o del conflicto dramático, sino que se vuelve materia filmica e incluso materia de una película de ciencia ficción, en la que observamos la expresión cibernético del maíz.

### **El maíz y el cine mexicano, curiosidad salvaje, adorno, cultura revolucionaria y popular (1896-1955)**

Cuando se buscan escenas en el cine en las que aparece el maíz, la primera que se encuentra es una vista filmada por Gabriel Veyre, enviado por los hermanos Lumière, junto con Fernand Bon Bernard, a América en 1896. La pieza lleva por título *Desayuno de indios* y muestra a una familia indígena sentada en el suelo comiendo frijoles de cazuelas con cuchara de tortilla. Es una pieza que está dentro de la colección donde aparece Porfirio Díaz caminando por Chapultepec. El historiador Aurelio de los Reyes recuperó las cartas que Gabriel Veyre escribió a su madre sobre ese viaje, y en una de ellas se recoge el siguiente testimonio: “Mientras más nos aproximamos a México, es más salvaje. Uno ve por todos lados indios con caras casi de bestias salvajes, sentados en el paso de la puerta de su cabaña de

paja...”<sup>25</sup> Así, podríamos convenir que la primera representación cultural del maíz en celuloide nace como el alimento de los indios que, desde la mirada occidental francesa —representada por los enviados de los Lumière—, era concebido como la comida del *salvaje* y de la *bestia*.

Más adelante, se encuentra el emblemático largometraje *Tepeyac* —una película producida en 1917, el año de la promulgación de la Constitución,<sup>26</sup> la cual apelaba a los símbolos de identidad nacional en medio de la convulsión de los movimientos revolucionarios iniciados con el fin de la dictadura de Porfirio Díaz en 1910—. Esta es una pieza dirigida por un escritor y un pintor, José Manuel Ramos y Carlos E. González, respectivamente, junto con Fernando Sáyago. Inspirada en la obra literaria *La fiesta de Guadalupe* (1880), del escritor jacobino liberal Ignacio Manuel Altamirano, y producida por Films Colonial, *Tepeyac* narra un melodrama, al estilo de las influencias románticas europeas, que aborda el origen del mito guadalupano. De hecho, *Tepeyac* es, hasta donde se sabe, el primer largometraje dedicado a Juan Diego y a la aparición de la Virgen. En esta obra, la imagen del maíz aparece en una sola escena: una mujer morena, con falda blanca y rebozo, está moliendo maíz en un metate y echando tortillas. Ella representa a la familia de Juan Diego; se trata —según lo sabemos por un intertítulo— de la tía Lucía, esposa del tío Juan Bernardino.

---

25 Gabriel Veyre, *Cartas a su madre*, trad. Aurelio de los Reyes (Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía; Filmoteca de la UNAM; Cineteca Nacional; Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, 1996), 40.

26 La Constitución mexicana de 1917 fue firmada en la ciudad de Querétaro el 5 de febrero. Una constitución que establecía las bases de un pacto social con los grupos sociales subalternos, lo que permitió establecer las bases para pacificar el país. Sobre el proceso revolucionario se ha escrito mucho. Recomendando los trabajos de John Womak, Adolfo Gilly, Lorenzo Meyer, entre otros.

El filme comienza con la historia de Lupita Flores (Pilar L. Cotta), quien, al no poder conciliar el sueño porque su prometido ha sido enviado a Europa en una misión *muy importante* ordenada por el Presidente, se pone a leer el libro *La fiesta de Guadalupe*. Es entonces cuando se traslada a los tiempos de la conquista, donde vemos a los indígenas cazando soldados españoles para sacrificarlos a la diosa Tonantzin, y a los frailes Juan de Zumárraga y Bernardino de Sahagún clausurando templos prehispánicos para levantar iglesias y catequizar. En esta película, Bernardino de Sahagún es descrito como “el padre amoroso con los vencidos”, y su discípulo más fiel era Juan Diego: “...un humilde tulerero de Tolpetlac que llevaba con su tío Juan Bernardino y su esposa María Lucía una vida miserable y tranquila”.<sup>27</sup>

Más adelante, en los años treinta, comenzó la época del cine clásico mexicano; se produjeron piezas importantes sobre la indianidad mexicana, cuya particularidad era mostrar actrices blancas interpretando papeles de mujeres indígenas. Mónica García Blizzard, en el libro *The White Indians of Mexican Cinema*, da cuenta de esta peculiaridad y analiza obras de distintas etapas de la Época de Oro del cine mexicano, como *Zitari* (1931) de Miguel Contreras Torres, *Zandunga* (1937) de Fernando de Fuentes, *La india bonita* (1938) de Antonio Helú, *El indio* (1939) de Armando Vargas de la Maza, *La noche de los mayas* (1939) de Chano Urueta, *Tierra de pasiones* (1943) de José Benavides, *María Candelaria* (1944) de Emilio Fernández, *Deseada* (1951) de Roberto Gavaldón y *Chilam Balam* (1955) de Íñigo de Martino.

---

<sup>27</sup> Una breve reseña de la restauración sobre *Tepeyac*, dirigida por José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyo (1917; México: Films Colonial) se puede consultar en UNAM Global, “Filmoteca presentará la película silente *Tepeyac* restaurada en digital...”, 20 de febrero de 2018.

En este libro, García Blizzard señala que, además de tratarse de historias inspiradas en dramas legendarios del entramado colonial construido en México, su función es semiótica y política porque opera dentro de los discursos cinematográficos diegéticos: “Utiliza los rasgos físicos de la blanquitud dentro de la formación racial local para incitar la identificación y el deseo en los espectadores, a través de hábitos sociales y visuales colonizados, mientras conserva la indigenidad diegética en el contexto narrativo”.<sup>28</sup>

En palabras de Eisenstein, opera una *naturaleza no indiferente* fenotípica con intenciones raciales. Para el caso de esta investigación, si fijamos la mirada en la especificidad de la función del maíz en cualquiera de sus representaciones, sea como alimento o como paisaje, aparecen connotaciones particulares. Por ejemplo, la imagen de *la tortillera*, que vimos en *Tepeyac*, será explotada y estilizada en *María Candelaria* (1944) de Emilio Fernández, donde se cuenta la historia, de un pintor que se enamoró de:

Una india de pura raza mexicana, como usted puede ver, esta indígena tenía la belleza de las antiguas princesas que vinieron a sojuzgar a los conquistadores. Era hija de una mujer de la calle a la que asesinaron los de su raza. Su vida estuvo siempre ensombrecida por esta culpa de la madre, como una maldición.<sup>29</sup>

---

28 Mónica García Blizzard, *The White Indians of Mexican Cinema* (State University of New York Press, 2022), 21.

29 *María Candelaria*, dirigida por Emilio Fernández (1944; México: Films Mundiales).

Esa india de “pura raza mexicana” es la bella y blanca Dolores del Río; condenada por el pueblo por ser hija de una prostituta, vive aislada en una isla en las chinampas, donde solo Lorenzo Rafael (Pedro Armendáriz) la defiende y la ama. En una de las primeras escenas vemos a María hincada frente al metate moliendo maíz, cuando una piedra es arrojada, atraviesa la ventana y tira su virgencita de Guadalupe.

En *Chilam Balam*, una pieza dedicada a enaltecer y reinventar el universo maya, se cuenta la historia de un rey, Chilam Balam (interpretado por el galán Carlos López Moctezuma), y su hija Amaya (la actriz tabasqueña Lucy González), cuya madre “descansa en la paz eterna” tras haber muerto en el parto. Es el año de 1508, la hija del rey se enamora de un conquistador español recién desembarcado en las playas de Yucatán. El largometraje comienza con dos sacrificios: el de una jovencita, ofrecida para honrar al dios Kukulkán, y el de la muerte de la esposa de Chilam Balam que da nacimiento a su hija: Amaya. En el ritual de bautizo de Amaya, Chilam Balam pide: “... Itzamná te dé siempre maíz”, deja una mazorca junto al cuerpo de la bebé que yace en un pequeño petate rodeada de comida. A la princesa se le desea: “habilidad para el trabajo, honestidad y gracia para la cocina, salud, fecundidad, sumisión ante los dioses y amor”.<sup>30</sup> En esta pieza, el maíz cumple una función decorativa, se vuelve parte del decorado de los relatos de *indios* que evocan un pasado milagroso, cristiano y folclórico en torno al mito de origen de la indianidad y el mestizaje mexicano.

También se encuentran representaciones del maíz en piezas sobre la historia social y política mexicana, donde los usos de

---

30 *Chilam Balam*, dirigida por Íñigo de Martino (1955; México: Clasa Films Mundiales).

la imagen del maíz adquieren funciones más complejas, ya no solo es adorno, sino que hay algo más, como sucede en *Vámonos con Pancho Villa* (1936), del icónico cineasta mexicano Fernando de Fuentes, dedicada al reconocido “Centauro del Norte”, el caudillo Francisco Villa. En una escena vemos a Francisco Villa (interpretado por Domingo Soler) lanzando semillas de maíz a campesinos sombrerudos. Dentro de la cultura política mexicana, existe el verbo *maicear*, que, según la RAE, significa “dar maíz a los animales”,<sup>31</sup> cuyo uso popular es una metáfora del soborno: una relación en la que quien ostenta algún tipo de poder entrega incentivos a cambio de lealtad política.

*¡Viva Zapata!* (1952), del director griego-estadounidense Elia Kazan, es una pieza sobre el revolucionario Emiliano Zapata. En una de las primeras secuencias del largometraje vemos cómo Zapata y su caballería interceptan a la guardia blanca del hacendado que lleva atado por el cuello a un viejo que se llama Inocente. Zapata reclama por qué lo llevan preso, no hay razón y los guardias arrastran al pobre viejo Inocente que termina arrojado muerto en un plantío de maíz. En esta misma película, en medio de una historia de amor entre Zapata y Josefa (Jean Peters), se menciona el maíz cuando Zapata llega a buscar a Josefa a la iglesia para pedirle matrimonio; ella le responde que no haga eso, que su padre lo rechazará y que ella no está dispuesta a “terminar lavando ropa en un charco y haciendo tortillas como una india”. Más adelante, el padre de Josefa le dice a Zapata: “No tengo intención de verla un día por la tierra echando tortillas como una india...”<sup>32</sup>

---

31 Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, “Maicear”, *Diccionario de la lengua española*, edición del tricentenario, s. f. <https://dle.rae.es/maicear>

32 *¡Viva Zapata!*, dirigida por Elia Kazan (1952; Estados Unidos: 20th Century Fox).

Luis Buñuel aborda este tema en *La ilusión viaja en tranvía* (1954), una historia que, en el guion técnico, se describe como “...el robo de un tranvía por dos obreros [...] Se van de un café y recorren la ciudad con el tranvía [...] Hay una bobina bastante interesante. Esto es todo lo que en 1954 le sugiere esta película a su propio autor”.<sup>33</sup> La cinta se sitúa en un contexto cercano a la realidad social de “...los barrios pobres, los carniceros del Rastro, los acaparadores de alimentos”. A pesar de que ha sido comparada con algunas producciones del neorrealismo italiano, Buñuel se deslindó de esa filiación estética, al afirmar: “El neorrealismo confunde la fantasía irónica con lo fantástico y el humor negro”.<sup>34</sup> En el relato se construye una subtrama sobre el acaparamiento del maíz que acompaña la historia de los protagonistas y que se desarrolla en dos secuencias clave: en la primera, un grupo de mujeres reclama al dueño de un molino de maíz por los precios excesivos de la tortilla; en la segunda, más adelante, se revela el momento en que descubren a los acaparadores descargando costales de maíz de una camioneta de redilas.

Lo que nos arrojan estas narrativas ligadas a los acontecimientos y personajes históricos en el caso de Fuentes y Kazan y, en el caso de Buñuel en la cultura popular de la Ciudad de México de mediados del siglo XX, es que la representación del maíz, aunque se encuentra en el trasfondo, adquiere connotaciones populares vinculadas a una historia social y política de México. El maíz no es solo alimento de los pobres o de los indios, sino metáfora de una cultura política popular.

---

33 Javier Herrera, *Luis Buñuel en su archivo. De Los olvidados a Viridiana* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015), 216.

34 Javier Herrera, *Luis Buñuel...*, 216.

## La modernización, el despojo y el retrato cercano a la gente que vive en la milpa

En los ejemplos mencionados en el apartado anterior, el maíz ocupa un segundo plano en el cine; se utilizaba principalmente como elemento decorativo para establecer connotaciones de diferenciación social o racial, e incluso como símbolo de ciertas expresiones de la cultura política y popular mexicana. En la segunda mitad del siglo XX comenzó a configurarse, de manera más diversa y amplia, un retrato documental de la vida en el campo, de los pueblos campesinos y de las comunidades indígenas, así como del despojo que se cierne sobre ellos ante el avance de un proyecto modernizador que promete progreso para la población e integración de comunidades indígenas.

El proyecto de modernización comenzó en la década de 1940 bajo la hegemonía surgida de los lazos que se establecieron como resultado del movimiento revolucionario de comienzos del siglo XX. Tras este, se consolidó un sistema de poder centralizado en un solo partido: el Partido Revolucionario Institucional (PRI), el cual gobernó el país durante setenta años con una práctica que con el tiempo se caracterizó por ser autoritaria, represiva, burocrática y corrupta del ejercicio del poder. Dicha realidad se visibilizó con el movimiento estudiantil de 1968, un movimiento que marcó el comienzo de una larga lucha por la democracia en el país.<sup>35</sup> Frente a la crisis institucional de este periodo, que exigía una nueva reconfiguración en el ejercicio de las relaciones de poder, el campo y los vínculos con los grupos sociales campesinos se convirtieron en elementos clave

---

35 En el año 2019, publiqué el capítulo “La mirada del 68 mexicano en pantalla”, en Adriana Estrada Álvarez *et al.*, *Cine político en México 1968-2017* (Nueva York: Peter Lang, 2019), 3-28.

para la recomposición del poder político en el país. En aquel momento, diversos sectores campesinos permanecían subordinados a las relaciones corporativas controladas por caciques locales y regionales, quienes monopolizaban la comercialización de los productos agrícolas, entre ellos el maíz.<sup>36</sup> Paralelamente, el proceso de industrialización, que requería de una gran cantidad de fuerza de trabajo, prometía una mejor vida en las ciudades lo que provocó la migración desde el campo. Al mismo tiempo, comenzó la migración temporal de trabajadores agrícolas del sur hacia el norte del país o hacia Estados Unidos. Recordemos que el programa bracero duró de 1942 a 1964, cuando Estados Unidos requirió abastecerse de mano de obra hispana para cubrir la demanda de fuerza de trabajo necesaria para la expansión de la industria y para resarcir el déficit al que se enfrentó durante la guerra.

Una de las primeras piezas en la que se presenta el despojo provocado por los proyectos de modernización del Estado en México es *Todos somos mexicanos* (1958), dirigida por José Arenas, con guion de Rosario Castellanos, Fernando Espejo y Gastón García Cantú. Se trata de propaganda política de un proyecto gubernamental indigenista que veía en los pueblos indígenas atraso y desgracia; por lo tanto, había que integrarlos al proyecto modernizador, brindándoles tecnología para hacer más productivas sus tierras mediante el uso de fertilizantes y agroquímicos. La Revolución Verde llegó a los pueblos

---

36 Para comprender las condiciones del campo mexicano durante esta época, existen diversos estudios que dan cuenta sobre cómo operaban los cacicazgos regionales. Entre los que recomiendo: Luisa Paré, “El debate sobre el problema agrario en los setenta y ochenta”. *Nueva Antropología* 39 (1991): 9-26. Armando Bartra, *Los herederos de Zapata: movimientos campesinos posrevolucionarios en México, 1920-1980* (Ciudad de México: Ediciones Era, 1985).

campesinos e indígenas por medio de los Centros Coordinadores del Instituto Nacional Indigenista (INI) hacia finales de los años cincuenta. En *Todos somos mexicanos* vemos, en doce minutos, cómo una comunidad mazateca en la sierra oaxaqueña tiene que abandonar su territorio porque será inundado por el proyecto de la presa Miguel Alemán. La pieza comienza con una toma aérea de la presa que aterriza en la desgracia de un pueblo obligado a dejar su tierra porque el agua la va a inundar. Con una voz en *off* en tono grave e imperativo, se escuchan frases como: “Durante los siglos han estado maltratados... Viven en un mundo limitado que se acaba para ellos... Todo parece confabularse contra su vida...”. Finalmente, será el INI el que salvará al pueblo al apoyarlos a trasladarse a un Centro Coordinador Indigenista, donde recibirán viviendas, educación, salud, aprenderán nuevos métodos de cultivo y llegarán tractores para el barbecho de la tierra. Así, la voz en *off* afirma: “...después de cientos de años, en una aldea se oye, por primera vez, el motor de un molino de maíz”.<sup>37</sup> Recuerda a *Wild River* (1960) de Elia Kazan, el drama de una mujer y su hija con sus trabajadores que viven en una isla de un gran río y que no quieren dejar su tierra, por cierto, cultivada con maíz, porque será inundada por la construcción de la presa.

Un documento más enfocado en la problemática agraria mexicana, en particular en las demandas campesinas de este periodo —centradas en culminar la distribución de tierras y en lo que se conoce como la lucha por la apropiación del proceso productivo, es decir, la generación de estrategias que permitieran a las colectividades campesinas participar en el control

---

37 *Todos somos mexicanos*, dirigida por José Arenas (1958; México: Instituto Nacional Indigenista).

de la comercialización de sus productos y romper con los cacicazgos económicos y políticos que imperaban en múltiples regiones del país— se observa en *México, la revolución congelada* (1971), del cineasta comunista Raymundo Gleyser.<sup>38</sup> Gleyser, quien había sido parte de los grupos de “cine de la base” en Argentina, llegó a México en 1970 acompañado por Juana Sapire y Humberto Ríos, en el contexto de la campaña presidencial de Luis Echeverría. Motivados por las contradicciones del México posrevolucionario, se propusieron indagar en los frutos de la Revolución mexicana y en las causas del movimiento estudiantil de 1968. Israel Rodríguez documenta muy bien la experiencia en el último capítulo de su libro *El nuevo cine y la revolución congelada. Historia política del cine mexicano en los setenta*, donde señala cómo esta película fue censurada por el gobierno de Luis Echeverría y cómo, también, fue una influencia en grupos de cineastas mexicanos. *México, la revolución congelada*, con una duración de sesenta y cinco minutos, es un conjunto de testimonios de campesinos en Morelos, Yucatán, Chiapas y la Ciudad de México. Es un ensayo estructurado en episodios, en el que una parte considerable se dedica a comprender el conflicto agrario. En una secuencia testimonial, un campesino cuya infancia estuvo marcada por el movimiento zapatista en Morelos, recuerda: “...se peleó tierra, agua, justicia y libertad”. Y Gleyser pregunta: “¿Qué tienen ahora?”. El campesino responde entre risas: “La tierra, la justicia y la libertad, cuando quieren y cuando no quieren no la hacen”. Más adelante, Gleyser insiste: “¿Pero de quién es la tierra en realidad?”. El campesino remata:

---

38 Sobre la historia de este largometraje de Gleyser revisar: Israel Rodríguez Rodríguez, *El nuevo cine y la revolución congelada. Historia política del cine mexicano en los setenta* (Ciudad de México: UNAM, 2023).

“Del gobierno; sobre la tierra es el gobierno el dueño, nada más nos alcanza para mantenernos”.<sup>39</sup>

La voz en *off* concluye: “Efectivamente, la Revolución mexicana repartió las tierras a los campesinos, pero en forma desigual. Solo el 50% tiene tierras; el resto, tres millones quinientos mil trabaja la tierra de otros. No se les dio agua para riego, ni maquinaria, ni ayuda. Los campesinos continúan trabajando con métodos primitivos las escasas cinco hectáreas que les dio la Revolución”.<sup>40</sup> Estas palabras se acompañan de planos medios de campesinos arando la tierra con yuntas para preparar la para el siguiente ciclo agrícola. No obstante, el filme no se detiene en un retrato de la planta de maíz, ni en paisajes de maizales, pues fue filmado en época de estiaje. En cambio, pone atención en la experiencia henequenera de Yucatán, para mostrar cómo opera la explotación capitalista a través de la producción del hilo de sisal utilizado para amarrar las cosechas de trigo. El maíz, en este caso, aparece únicamente como imagen para ilustrar el hambre y la pobreza.

Gleyser combina en una secuencia a una mujer yucateca amasando y echando tortillas con la imagen de una familia comiendo, mientras se escucha la voz de la mujer describiendo lo que comen: “En la tarde solo comemos tortilla y café, tortilla y frijoles [...] Me conformo con un poco de masa; que él coma, que se va a trabajar...”. La escena muestra tortillas cubiertas de moscas y un plano abierto en el que el padre sostiene a su hijo mientras este sopea la tortilla en caldo de frijol. Más adelante, cuando se aborda la pobreza de la población mexicana en la

---

39 *México, la revolución congelada*, dirigida por Raymundo Gleyzer (1971; México: Cine de la Base).

40 *México...*, dirigida por Raymundo Gleyzer.

década de 1970 desde un discurso militante de inspiración comunista, se recitan estadísticas sobre la miseria de los grupos indígenas, acompañadas de imágenes de una comunidad chamula en la región de Los Altos de Chiapas. La voz en *off* señala: “Los indígenas que no tienen nada: once millones de mexicanos no comen pan de trigo; nueve millones no comen pescado, leche ni huevos; ocho millones usan sandalias; cinco millones andan descalzos; veintitrés millones viven en casas de adobe...”. Lo significativo es notar la ausencia de la palabra *maíz*, aunque aparece un primer plano de mazorcas rojas y amarillas colgando del techo de una vivienda. Incluso, un viejo campesino, dice: “Comer un poco de pozol”.<sup>41</sup> El discurso de la voz *en off* niega el valor alimentario del maíz.

La ausencia de la imagen del maíz también adquiere sentido cuando se aborda el despojo, por ejemplo, en *El despojo* (1960), una producción de Antonio Reynoso, Juan Rulfo y Rafael Corkidi, no existe una sola escena con maíz. Una pieza filmada en el árido paisaje del mezquital donde no abundan las milpas y más bien son los cactus y los magueyes lo que aparece. Se trata de una obra, como describen Israel Rodríguez y Javier Ramírez, “...esencial en la experiencia del cine experimental mexicano”. Esta surgió de un acercamiento entre Reynoso y Corkidi con Juan Rulfo para solicitarle permiso para realizar una película basada en alguno de sus cuentos: “El escritor se negó rotundamente, argumentando que sus textos no estaban hechos para el lenguaje cinematográfico. En lugar de eso, les propuso emprender un viaje, geográfico y creativo, a Cardonal, un pueblo

---

41 *México...*, dirigida por Raymundo Gleyzer.

fantasmagórico al norte del valle del Mezquital”.<sup>42</sup> La historia, señalan los autores, es “...la historia de un éxodo sin final, de un exilio inconcluso, fallido e irreal”,<sup>43</sup> y como tal, es un paisaje árido que acompaña ese éxodo, donde no existe imagen alguna del maíz.

Más aún, la ausencia de la imagen del maíz se vuelve significativa como metáfora del despojo en *La fórmula secreta* (1965)<sup>44</sup> del cineasta sonorenses Rubén Gámez, una pieza acompañada por un texto de Juan Rulfo y cuyo título inicial fue *Coca-Cola en la sangre*. Esta obra constituye una denuncia del avance de las transnacionales que inundan las calles con alimentos como *hot dogs* y Coca-Cola. En ella se muestran primeros planos de rostros campesinos en un paisaje árido, mientras la voz en *off* recita un texto de Rulfo: “Y aunque digan que el hambre / repartida entre muchos / toca a menos / lo único cierto es que aquí / todos / estamos a medio morir / y no tenemos ni siquiera / dónde caernos muertos”. Aun así, la evocación al maíz puede asociarse a los planos recurrentes de la iglesia barroca de Tonantzintla, si recordamos que, bajo esa iglesia barroca, existe una pirámide dedicada a la diosa madre, símbolo de la fertilidad y, por lo tanto, madre del maíz.<sup>45</sup>

---

42 Israel Rodríguez y Javier Ramírez, *Antonio Reynoso, cinefotógrafo* (Ciudad de México: Centro de la Imagen, 2019), 138.

43 Rodríguez y Ramírez, *Antonio Reynoso...*, 160.

44 No me voy a detener en las múltiples lecturas y la importancia de esta pieza, pero recomiendo el libro que editó Alias sobre la obra de Gámez: Rubén Gámez, *La fórmula secreta* (Ciudad de México: Alias, 2014).

45 Son varias las deidades relacionadas con el maíz en la cultura prehispánica. En la revista *Artes de México*, en el 2006 salió un número dedicado al maíz. En esta publicación una de las deidades relacionadas con el maíz es Tonantzin “Diosa madre asociada a la madre tierra, con el mantenimiento y cultivo del maíz. Según lo que comenta fray Bernardino de Sahagún en *Historia general*

En contrapunto, Gámez dirige *Los murmullos* (1974), donde el maíz pasa a ocupar un primer plano, se construye más allá de su dimensión decorativa y folclórica. En lugar de encarnar un símbolo estático de *lo indígena* o *lo rural*, como ocurre frecuentemente en el cine clásico, en este filme, el maíz aparece articulado a la experiencia viva y cotidiana de la familia campesina: es cultura, es alimento, es trabajo, es memoria y es resistencia. A través de una estructura poética y testimonial, el cortometraje de veintiún minutos, que proviene de la colección del Centro de Producción de Cortometraje (CPC) comienza con un barullo y, luego, aparece el amanecer en las faldas del volcán Popocatepetl en el pueblo de Juchitepec, Estado de México. Un maizal se ve tras la neblina, árboles frondosos entre los que camina una mujer y vemos un perro que ladra, aunque no lo escuchamos, esta es una evocación al relato “No oyes ladrar a los perros” (1953), cuando el padre de Ignacio, que lo lleva cargando, le dice: “—Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio. Tú que llevas las orejas de fuera, fíjate a ver si no oyes ladrar a los perros... Sí pero no veo rastro de nada” responde Ignacio moribundo.<sup>46</sup>

El primer testimonio se refiere al hambre: “Llegué aquí a la casa y no tenía de qué comer porque estaba esperanzado en que nosotros trajéramos algo para trabajar. Pero no trajimos nada, apenas nos alcanzó para el pasaje”.<sup>47</sup> Aparecen primeros planos de una familia comiendo tortilla y frijoles. Con voz bajita una mujer cuenta: “Cuando hay, comemos carnita, cuando no,

---

*de las cosas de la Nueva España*, Cihuacóatl también era conocida como Tonantzin, que significa ‘nuestra madre’. *Artes de México*, 79 (2006): 16-17.

46 Juan Rulfo, “No oyes ladrar a los perros,” en *El llano en llamas* (Ciudad de México: RM y Fundación Juan Rulfo, 2005), 130.

47 *Los murmullos*, dirigida por Rubén Gámez (1974; México: IMCINE).

tortilla y sal, cuando mejor comemos es cuando hay frijol. Nada más”. Colgados de un tronco vemos costales llenos de mazorcas de maíz y una campesina echando tortilla en el comal iluminada por los rayos de sol que se cuelan entre las rendijas de la pared de tablas. Gámez toma distancia de la imagen idílica y costumbrista de la tortillera para presentarla en su cotidianidad, preparando la comida como un oficio que alimenta a la familia.

El repertorio testimonial está sabiamente dispuesto y articulado a lo largo de la pieza, de manera que genera atmósferas que evocan aquellas descritas por Rulfo en la novela *Pedro Páramo* —cuyo título original, cabe recordar, era *Los murmullos*—: “Ahí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida”.<sup>48</sup> Con ese espíritu, Gámez, en *Los murmullos*, rememora la vida en torno a los maizales, la añoranza del pasado cuando el gobierno apoyaba con yuntas y la percepción de cómo la tierra se deteriora con el uso de agroquímicos y tractores. La disposición del archivo oral y visual no responde a una lógica de denuncia simplificada, sino que construye una poética vital del campo. El metraje contrapone la memoria de un pasado de apoyos estatales —como la provisión de yuntas— con un presente marcado por el llamado progreso, que se traduce en agroquímicos y tractores que erosionan la tierra y los lazos comunitarios. Más que exponer la miseria y el desarraigo provocados por la modernidad y el desarrollo capitalista, la obra se erige como un elogio sutil de la vida comunal y de la persistencia de la milpa como territorio simbólico y material. El diálogo implícito entre Rulfo y Gámez atraviesa toda

---

48 Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (Ciudad de México: RM y Fundación Juan Rulfo, 2005), 62.

la obra: un encuentro entre literatura y cine donde se configura un metarrelato en el que el maíz no solo es alimento, sino también lenguaje, raíz y horizonte. En esta pieza, el cine no mira la vida rural desde afuera, sino se sienta a escuchar y observa.

También de la colección del CPC, se encuentra *Teshuinada* (1979) de Nicolás Echevarría. En un ensayo que publiqué en 2021, dedicado a la representación del pueblo tarahumara, describí la primera escena de esta película como:

El sonido del tallo de piedra contra piedra, las manos de una mujer moliendo los granos fermentados de maíz para caer en el maíz molido que escurre por el gris sombrío de la piedra volcánica del metate, retratos de hombres, mujeres y niñas nos introducen, en *Teshuinada*, a un viaje ceremonial en tiempos que auguran “buen temporal”.<sup>49</sup>

En ese mismo ensayo anotaba que la palabra *tesgüino* era de “origen nahua que significa: ‘estar agitada’, ‘quemar’, ‘flamear’, ‘brillar el fuego’. *Tesgüino* se le llama comúnmente entre los pueblos indígenas del norte del país al fermento hecho a base de maíz”.<sup>50</sup> Y concluía que en *Teshuinada* vemos:

Una ceremonia con una mezcla de ritos pagano-cristianos en la que los símbolos parecen desacralizar, se destruyen mediante gesticulaciones, danzas, música y cantos para volver a nacer, llamar a buen temporal para comenzar el

---

49 Adriana Estrada Álvarez, “Imaginarios cinematográficos de los pueblos rarámuri en la segunda mitad del siglo XX” en *Redescubriendo el Archivo Etnográfico Audiovisual*, ed. por Antonio Zirión (Ciudad de México: UAM / Elefanta / Fonca, 2021), 54.

50 Siméon, *Diccionario de la lengua náhuatl...*, 454.

ciclo del maíz, dar buen augurio a la vida, el agua que “purifica las culpas”, en el orden cristiano, y la que limpia de las almas en el orden mítico-pagano, se podría pensar.<sup>51</sup>

Un acervo de metrajes donde se encuentran escenas ceremoniales de los pueblos relacionados con el maíz está en la colección del Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA-INI).<sup>52</sup> Una colección integrada por unas cincuenta y siete producciones, que se resguardan en el acervo Alfonso Muñoz de la Secretaría de Cultura. En este se ubican producciones dedicadas a documentar a los pueblos chinantecos, coras, huastecos, huaves, huicholes, kikapúes, lacandones, mayas, mayos, mixes, mixtecos, mazatecos, nahuas, otomíes, pames, popolucas, purépechas, tarahumaras, tepehuas, tepehuanos, tlapanecos, totonacos, triquis, tzeltales, tzotziles, zapotecos y zoques. Estas producciones fueron filmadas en los estados de Baja California, Chiapas, Chihuahua, Coahuila, Distrito Federal, Durango, Guerrero, Hidalgo, Jalisco, México, Michoacán, Morelos, Nayarit, Oaxaca, Puebla, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sonora, Tabasco y Veracruz,<sup>53</sup> entre 1977 y los primeros años del siglo XXI.

En esta colección de piezas, de una u otra manera, vemos la imagen del maíz. Por ejemplo, en *Mitote Tepehuan* (1980) de

---

51 Estrada Álvarez, “Imaginario cinematográfico...”, 58.

52 En 2021 se publicó el libro *Redescubriendo el Archivo Etnográfico Audiovisual*, donde se valora esta colección desde distintos horizontes, ed. por Antonio Zirión, *Redescubriendo el Archivo Etnográfico Audiovisual*, vol. 1 (Ciudad de México: UAM / Elefanta / FONCA, 2021).

53 Laura Ruíz Mondragón y Lorena Vargas Rivas, *Centro de investigación, información y documentación de los pueblos indígenas de México. Guía general* (Ciudad de México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2003), 55.

Rafael Montero, se registra el ritual de los pueblos tepehuanes en la sierra de Durango, donde la ofrenda está dedicada “a pedir favor para la vida, vivir el tiempo”. En esa ceremonia, las mazorcas de maíz que contienen la semilla destinada a la siembra se colocan en un altar para ser bendecidas y asegurar una buena cosecha. En *De bandas, vidas y otros sones* (1985) de Sonia Fritz —una pieza dedicada a valorar el conocimiento musical del pueblo mixe de Santa Catarina en la sierra de Juárez— mientras observamos a los integrantes de la banda comunitaria mostrar sus destrezas y saberes musicales, también los vemos trabajando en la milpa, a las mujeres torteando y moliendo el maíz en el metate.

Sin embargo, dentro de esta colección destaca una pieza dedicada exclusivamente al maíz: *Semilla del cuarto sol* (1983), dirigida por Federico Weingartshofer. Se trata de un documental de cincuenta minutos, filmado en la región purépecha de Michoacán, que inicia con la frase del *Popol Vuh*: “Y por último, una estrella de jade azul para darle el aliento de la eternidad”. Se trata de una pieza filmada en el altiplano purépecha que constituye un testimonio vital sobre la presencia y el significado multidimensional del maíz en la vida comunitaria de la región. Tras una evocación inicial del mundo prehispánico, el documental nos sumerge —a través de primeros planos íntimos— en una ceremonia en la que las mujeres jóvenes lavan y visten mazorcas con trajes blancos y listones rojos y amarillos. Las mazorcas así ataviadas son luego colocadas en la ofrenda de Día de Muertos, rodeadas de santos, flores amarillas y moradas, frutas, alimentos tradicionales, una botella de Coca-Cola y la luz parpadeante de las velas. El sincretismo material y simbólico que emana de este altar da cuenta de la persistencia y transformación de los ritos en torno al maíz.

El documental articula una serie de testimonios que destacan el maíz como origen, sustento y eje identitario de la vida comunitaria. Ancianos, mujeres y jóvenes explican su centralidad en la alimentación, la siembra y la organización cotidiana, y subrayan el papel fundamental de las mujeres en la preparación de los alimentos y en la transmisión generacional de saberes. Estas voces se acompañan de imágenes que registran, con cercanía, las prácticas domésticas de lavado del grano, molienda, elaboración de tortillas y cuidado del hogar. Tras esta inmersión en la intimidad de la vida cotidiana, la narración se desplaza hacia el conflicto agrario que atraviesa la región, de manera que vincula la dimensión cultural del maíz con las tensiones sociales y territoriales que la rodean. Ahí, emerge con fuerza el testimonio de un joven campesino que denuncia —ya desde entonces— el avance implacable de los huertos de aguacate, un cultivo “100% mercantil” que ya representa “el 60% de la producción en la región”. La sustitución del maíz por el monocultivo del aguacate no solo transforma las prácticas agrícolas tradicionales, sino que profundiza la dependencia de los mercados globales, erosiona los modos de vida comunitarios y el vínculo simbólico con la tierra. Además, se denuncia el robo por parte de los banqueros. A pesar de que los campesinos habían contratado seguros agrícolas, los bancos se negaron a indemnizar a quienes enfrentaron pérdidas. Esta doble precarización —productiva y económica— coloca a las comunidades frente a un horizonte de creciente vulnerabilidad estructural, donde el acceso a la tierra, la alimentación y la autonomía son sistemáticamente socavados. En este contexto, los testimonios de los miembros del Comité de Defensores Purépechas, registrados en la década de 1980, adquieren centralidad como fuentes primarias de un discurso de luchas de resistencia. Escuchamos:

Recuperar las formas de trabajo indígena, las formas de organización indígena también. Solo de esa manera podemos reparar estos problemas. Toma en cuenta que somos indígenas y tenemos una serie de características que nos diferencian de la sociedad en general: tenemos nuestros propios trabajos, nuestras formas de organización, de vivienda, de vestido, de alimentación y todo. Si no recuperamos eso, cada día estamos introduciendo más a nuestro pueblo en un proceso de exterminio; nos estamos exterminando nosotros mismos.<sup>54</sup>

La noción de *recuperar* se entrelaza con la de *restaurar*, ese futuro distópico al que hoy nos aproximamos ya era vislumbrado en 1982 por aquel campesino purépecha cuya propuesta apuntaba hacia el retorno del trabajo colectivo de la tierra. En la elaboración de este documental, Federico Weingartshofer se apoyó en las investigaciones de antropólogos y pensadores como Guillermo Bonfil Batalla, Arturo Warman y Victoria Novelo. Es importante señalar que, en ese periodo, comenzaban a consolidarse nuevas corrientes en las humanidades, influenciadas por los procesos de transformación cultural que detonó el periodo de la posguerra. Estas nuevas perspectivas abrieron horizontes conceptuales en torno a los derechos culturales y al reconocimiento de las epistemologías comunitarias, al mismo tiempo que impactaron en el quehacer cinematográfico. Además, muchos cineastas de esta generación habían participado, de una u otra forma, en los registros filmicos del movimiento estudiantil de 1968, como fue el caso del propio

---

54 *Semilla del cuarto sol*, dirigida por Federico Weingartshofer (1983; México: Instituto Nacional Indigenista).

Weingartshofer, quien formó parte del equipo de camarógrafos que documentaron dicho movimiento, lo que influyó profundamente en su mirada crítica y su compromiso con los procesos sociales. Desde esa experiencia, su práctica documental se articuló con una sensibilidad hacia las luchas campesinas e indígenas, así como con una visión anticipatoria de las crisis territoriales, ecológicas y culturales que se intensificaron hacia finales del siglo XX.<sup>55</sup>

### La resistencia y el habitar de la milpa en el siglo XXI

Con el levantamiento zapatista de 1994 en México, las demandas de los pueblos indígenas lograron posicionarse dentro de la agenda política del Estado mexicano gracias al alcance mediático que tuvo dicho movimiento. Aquello, que en la década de 1980 apenas se esbozaba como una exigencia de reconocimiento colectivo en torno al trabajo comunal con la tierra y el reconocimiento por las autonomías adquirió una nueva dimensión de lucha por los derechos a la autodeterminación territorial. La llegada de los reflectores mediáticos al sureste mexicano permitió abrir diversos procesos, uno es cuando los pueblos se apropian de las cámaras para contar sus propias historias.<sup>56</sup> Esto gracias a la masificación del uso de la tecnología,

---

55 Federico Weingartshofer era estudiante en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM cuando estalló el movimiento estudiantil en 1968. Fue parte de los estudiantes que contribuyeron con pietaje para la clásica película *El grito* (1968) de Leobardo López Aretche.

56 Desde la década de 1980, en México, se registran experiencias cinematográficas colectivas realizadas por comunidades campesinas e indígenas. Particularmente en Oaxaca con lo que se conoció como el 1er. Taller de Cine Indígena organizado por el INI. La primera película realizada por alguna comunidad indígena en México que se conoce se encuentra en San Mateo del

cuya evolución pasa por el cambio del video magnético al digital y, posteriormente, al cine digital. A partir de ese momento, la producción de videos sobre las luchas de los pueblos indígenas emerge desde múltiples miradas. En muchas de esas narraciones, el maíz aparece como elemento recurrente porque es parte de la vida de los pueblos. De un repertorio que pudiera ser muy amplio —por la cantidad de producciones que existen en relación con el tema del movimiento indígena y la vida campesina contemporánea en el campo—, me detengo solo en cuatro experiencias, cuyos títulos refieren explícitamente al maíz y fueron realizados entre 1996 y 2024: *Moojk* (Maíz) (1996) de Tito Antúnez Núñez, *Sunú* (2015) de Teresa Camuo, *El maíz en tiempos de guerra* (2017) de Alberto Cortés y *Tzofó* (2024) de Salvador Martínez.

La primera pieza se desarrolla en el contexto de una experiencia colectiva en la sierra mixe oaxaqueña. *Moojk* fue uno de los programas que se hicieron para TV-Tamix, una televisora que funcionó gracias al asalto que un grupo de jóvenes cometió; tomaron la antena y las instalaciones de una estación de un canal de televisión del Estado mexicano (el Canal 13) que había quedado abandonada cuando dicho canal fue privatizado.<sup>57</sup> *Moojk* podría describirse como un cortometraje etnográfico y documental, pero también como una pieza de

---

Mar, Oaxaca, una pieza realizada por mujeres de la comunidad ikoots. Véase: Lilia García Torres y Lourdes Roca Ortiz, “Mirar en clave Ikoots. Lecturas etnográficas del primer taller de cine indígena” en *Redescubriendo el Archivo Etnográfico Audiovisual*, coord. por Antonio Zirión (Ciudad de México: UAM / Elefanta / Fonca, 2021), 333-364.

57 Estas son experiencias pioneras de cine colectivo, las cuales se multiplicaron con el tiempo, a la par de un resurgimiento de películas documentales que retratan el campo mexicano, sus despojos y sus luchas, y en las que el maíz aparece de una u otra manera.

video experimental. Es el retrato que un nieto hace de sus abuelos sobre el trabajo del maíz, desde la intimidad de su propio mundo campesino.

La pieza comienza con una trompeta y un primer plano de una planta de maíz y mazorcas llenas de granos rojos, azules y amarillos. A continuación, en primer plano, se ve una señora mayor golpeando con un palo costales llenos de mazorcas para desgranarlas. Esa señora, mientras toma las semillas con sus manos y las suelta, cuenta sobre cómo: “Antes, los granos del maíz se plagaban por el mes de marzo. No lográbamos guardarlo para la siembra. Estas semillas se han conservado hasta ahora”, cuando están aplicando una nueva técnica “de quemar el maíz en agua caliente”.<sup>58</sup> Así, la obra nos mete en la vida ceremonial alrededor del maíz, de las semillas que recibirán ofrenda durante la pascua para augurar buena cosecha. Un ritual filmado de manera muy íntima, donde aparece el sacrificio del animal a favor del fruto de la semilla o las ofrendas que se le ponen a la planta del maíz mientras crece. Escuchamos la pieza en mixe y con una muy sabia disposición de la música, en la que dominan los instrumentos de viento y percusión. Existe una formación cinematográfica detrás de la pieza que se teje en el montaje que realizó Hermenegildo Rojas, quien es muy cercano a la escuela cinematográfica que se abrió en Oaxaca con la experiencia del archivo etnográfico audiovisual, donde, particularmente, el cineasta Guillermo Monteforte participa de manera muy comprometida.<sup>59</sup>

---

58 *Moojk*, dirigido por Tito Antúnez Núñez (1996; México: TV-Tamix).

59 Alberto Cuevas Martínez, “30 anos de TV Tamix: Entrevista a Genaro Rojas Ramírez, videasta ayuujk de Tamazulápam del Espíritu Santo, Oaxaca, fundador da televisão comunitária TV Tamix,” *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 9, núm. 1 (2022), <https://doi.org/10.14591/aniki.v9n1.860>. Sobre

Otro caso es el de *Sunú*, un ensayo documental producido en la segunda década del siglo XXI. Fue filmado a lo largo de cinco años, durante los cuales Camou recorrió ocho estados y veintidós comunidades del país para construir este ensayo sobre la diversidad, la desigualdad y la complejidad de las condiciones en que se produce el maíz en el siglo XXI. La película se articula como un contrapunto entre la riqueza cultural que sostiene la vida en torno a la milpa y las nuevas prácticas impuestas por la agroindustria transnacional que introduce la biotecnología en la producción de semillas transgénicas. Este modelo subordina a los productores agrícolas a los procesos de valorización dictados por el capital financiero, en el que el control de la semilla constituye el último eslabón por conquistar.<sup>60</sup> Desde esta perspectiva, el filme denuncia la invasión de semillas transgénicas que amenazan la base alimentaria del país: si el campesinado pierde la capacidad de reproducir sus propias semillas, se pierde también la soberanía alimentaria y el universo simbólico de la milpa. La pieza se inscribe en la tradición ensayística del nuevo cine latinoamericano: cámara en mano, montaje estructurado en contrapuntos y un entramado de lugares y testimonios que giran en torno a la vida con el maíz. Camou contrapone, por ejemplo, la voz de un funcionario de Sagarpa que considera el cultivo de semillas criollas una pérdida de rendimiento con los testimonios de campesinos que defienden la diversidad de maíces de múltiples colores. El documental se enriquece con planos vívidos cercanos y lejanos que

---

Guillermo Monteforte véase: Guillermo Monteforte, Ficha de realizador, 24° Festival Internacional de Cine de Morelia, consultada el 17 de enero de 2026, <https://moreliafilmfest.com/realizadores/monteforte-guillermo/>

60 Elsa Guzmán Gómez, *De maíces a maíces* (Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos y Pablos Editores, 2018), 111.

muestran las distintas formas en que el maíz sigue siendo parte fundamental de la vida en comunidades que van del norte al sur y del este al oeste del país.

En ese mismo horizonte se inscribe *El maíz en tiempos de guerra* (2017) de Alberto Cortés, un documental que reivindica las resistencias de los pueblos tseltales, wixáricas y mixes a partir del seguimiento del ciclo del cultivo del maíz. El filme entretiene los testimonios de integrantes de familias campesinas en torno a sus actividades cotidianas en la milpa, recupera la memoria de la insurgencia indígena contemporánea, cuyo punto de inflexión fue el levantamiento zapatista de 1994 en Chiapas, cuando los pueblos se sublevaron contra ganaderos, finqueros y hacendados y recuperaron tierras para devolverlas a la siembra del maíz.

A través de las voces wixáricas se reconstruye el origen mítico del grano y el cuidado milenario de la semilla. La cámara acompaña la imagen de los cinco colores del maíz extendidos en los patios de la serranía del Gran Nayar, con lo que articula la historia, cosmovisión y práctica agrícola para subrayar que la defensa del maíz es, al mismo tiempo, una defensa del territorio, de la cultura y de la vida misma: “Hemos cuidado de Niwetsika, nuestra semilla de maíz, durante miles de años [...] Todos los pueblos nativos sembramos maíz y lo cuidamos. Se nos ha dicho que son cinco semillas madres del maíz que provienen del inframundo. Siempre hemos vivido aquí estando al cuidado de esa semilla”. Varias secuencias están dedicadas a la preparación de los alimentos: manos de mujeres que colocan la leña para cocer el grano con cal, que limpian el metate con agua y acomodan con precisión la piedra para comenzar a moler. Hay un arte en la manera de transformar el grano en tortilla, tamal o atole. El fogón se presenta como un espacio de

convivencia y disfrute, donde el maíz se convierte en manjar y el oficio de preparar el alimento adquiere su sentido pleno. Como expresa uno de los campesinos: “Da gusto laborar y arar la tierra, que el maíz y el campo nos den quehaceres”. También emerge la denuncia frente a la llamada revolución biogenética de las semillas transgénicas, donde se hace explícita la conciencia de que “defender la semilla es defender el territorio”.<sup>61</sup> A lo largo del largometraje, la cámara observa a niños caminando libremente entre los surcos, a jóvenes trabajando la milpa y haciéndola florecer, a jovencitas cosechando el fruto, desgranando y moliendo el maíz en el metate, poniendo la leña en el fogón, amasando la masa, preparando el pozol y echando la tortilla. *El maíz en tiempos de guerra* se configura, así, como una poderosa metáfora: mientras el país se resquebraja en una guerra contra el narcotráfico, los pueblos resisten haciendo florecer la vida en la milpa y en los múltiples colores del maíz.

En *Tzofo* (2022)<sup>62</sup> de Salvador Martínez Chacrana, en cambio, vemos una historia que habita en la milpa. *Tzofo*, que significa ‘siembra’, es el testimonio de vida de Juliana Martínez Gómez, una mujer otomí que vive en la comunidad de San Diego de los Padres Cuexcón, en el Estado de México. Desde su inicio, la pieza se construye en una atmósfera contemplativa: un rezo enuncia el umbral del relato mientras el rostro de Juliana, absorto en una meditación profunda, aparece en medio del bosque. El murmullo leve del viento se cuele en la banda sonora, la voz de su hijo, que formula preguntas en *off*, nos guía

---

61 *El maíz en tiempos de guerra*, dirigida por Alberto Cortés (2017; México: Bataclán Cine, Foprocine, IMCINE, TV UNAM, Bambú Audiovisual, Steven Brown).

62 El análisis de la película se basa en una versión que vi en 2022. Sin embargo, *Tzofo* se estrenó en 2024 en el Festival Internacional de Morelia.

suavemente hacia las primeras luces del alba. La cámara se desliza entre la neblina, en ese paisaje húmedo y sagrado, se revela una silla solitaria colocada entre mazorcas, como si esperara a alguien que aún no llega, o como si guardara la memoria de quienes han estado ahí.

—Mami, ¿desde cuándo te conozco? [Se escucha una voz de niño.]

—Desde antes de llegar a esta tierra, de una vida que viene de muy atrás...

—¿De dónde vengo, mami?

—De una vida muy vieja, de otro mundo, de otra tierra...

—Mamita, ¿por qué hablamos otomí?

—Porque mi convivencia y mi mente son iguales a las tuyas, por eso me entiendes...

—Mamita, ¿por qué sentiste miedo?, ¿por qué llorabas?

—Porque era muy pequeña, muy ignorante, débil. Los caminos tan largos que tomé me enseñaron cosas amargas y horribles, cosas que me dieron fuerza para seguir caminando...

—Mami, ¿cómo podemos curar?

—Una vida sincera es la que está con la verdad...

—Mami, ¿por qué estaba enojado?

—Estabas enojado porque la vida que teníamos no te gustaba, no aceptaste que había otra mujer, que tu padre te decía que tenías dos mamás.<sup>63</sup>

Con el drama en primera persona de una historia atravesada por el incesto comienza a revelarse el sentido profundo del

---

63 *Tzofó*, dirigida por Salvador Martínez Chacrana (2022; México: IMCINE).

vínculo con la tierra. Juliana no solo cultiva maíz: cultiva vida, resiste frente a la tragedia. Afirmo con voz templada mientras, a través de una ventana, la vemos limpiar su parcela: “Trabajar la tierra no es cualquier labor, ¡es un trabajo duro! Es una responsabilidad, porque quienes trabajamos con la tierra trabajamos con la vida. Cultivar y alimentar a las personas es un trabajo sin fin”. La cámara la acompaña en las distintas faenas cotidianas: barbecha, abre surcos, siembra, desgrana mazorcas, muele en el metate. A través de su testimonio de denuncia, descubrimos la vitalidad de habitar en la milpa: “Mi mamá nos mandaba a cortar quelites a la milpa, crecimos con semillas, quelites y tortillas”. La evocación la lleva de vuelta a su infancia, a la figura materna que tejía la subsistencia con sus propias manos: “Mi madre era una mujer muy hermosa, una madre ejemplar, porque crío a muchos hijos y a todos nos hacía nuestras tortillas...”. El recuerdo se condensa en una imagen pequeña y rasgada, una fotografía en blanco y negro en la que Juliana aparece en medio de la milpa con su familia: “En esa foto me siento feliz porque estoy con mi padre, con mis hermanos, en la milpa de mis padres y con mucho maíz, sentados sobre la cosecha. ¡Me pone muy contenta! ¡Me hace feliz ver a mi madre!”.<sup>64</sup>

Después de ese momento de idilio con la madre, comienza su desgracia: la embriaguez de la madre y su muerte. La borrachera y la violencia del padre. Juliana se va a vivir con su hermana y su esposo (de la hermana), quien la viola y la deja embarazada. La hermana la corre de su casa. A continuación, vemos su peregrinar por la ciudad de Toluca en busca de trabajo como sirvienta, el regreso al pueblo y el matrimonio con el padre de su segundo hijo: un hombre que viola a la hija de

---

64 *Tzofa*, dirigida por Salvador Martínez.

Juliana y, de esa violación, nace el niño que le pregunta a Juliana: “¿Por qué tengo dos mamás?”. En *Tzofo*, la tragedia transcurre en el habitar de la milpa, una búsqueda de una posible reconciliación con esa memoria de un territorio de resistencia íntima y colectiva, donde la tragedia y la virtud existen, entre el viento, la neblina, la tierra y las mazorcas.

### **Cómo la materialidad de la hoja de maíz produce proyecciones y ficciones cibernéticas en el siglo XXI**

Una de las vertientes más sugerentes del *avant-garde cinema* se manifiesta en el trabajo con la materialidad del soporte cinematográfico, una línea que retoma la experimentación óptico-mecánica de la *cronofotografía* del siglo XIX y la proyecta hacia territorios estéticos no lineales, no narrativos y radicalmente sensoriales. Esta corriente busca subvertir las convenciones representacionales del cine clásico para abrir paso a una forma más táctil, visual y performativa del medio. Se trata de un cine que no *representa*, sino que *presenta* la imagen y cuya estética se desplaza del contenido narrativo hacia la exploración de las propiedades físicas del soporte filmico y sus resultados; donde lo que se privilegia es la textura, el ritmo visual y la percepción sensorial.

Hacia comienzos del siglo XXI, el maíz —más allá de su centralidad simbólica, social, económica, política y cultural del imaginario mesoamericano, como hemos observado en las piezas analizadas— se convierte en materia filmica en sí misma cuando el artista visual e ingeniero geoespacial en software, Eric Theise, realizó la pieza *Hojas de maíz* (2002) por encargo del compositor y constructor de instrumentos Anthony Luensman. Theise establece que:

La película fue concebida originalmente como parte de la instalación de Tony, *Irato*, en la que cada una de sus más de veinte piezas, expuestas en un centro cívico de arte, respondía a la presión de un botón por parte del público. Una exposición de timbres, definida con imaginación. Uno de los recursos característicos de Tony es el uso de interiores de pianos verticales desechados, convertidos en arpas electrificadas; mi aporte filmico debía proyectarse en medio de filas de cuerdas de piano vibrantes, mientras los visitantes del centro de arte ascendían en un elevador desde la planta baja hasta la sala de artes escénicas. Aunque finalmente esto resultó inviable debido a las condiciones de luz ambiental del edificio, sí inspiró el aspecto y el vocabulario básico de la película.<sup>65</sup>

La película fue creada como una obra multisensorial, proyectada entre cuerdas de piano vibrantes activadas por espectadores. Aunque el diseño original fue modificado por las condiciones técnicas del espacio expositivo, esta intención de generar una experiencia audiovisual inmersiva se mantuvo como núcleo creativo del proyecto.<sup>66</sup> Theise grabó sobre cobre las huellas físicas de hojas de maíz con la técnica de aguafuerte. Estas matrices —impresas en papel de seda japonés translúcido y posteriormente transformadas en franjas— fueron colocadas en una caja de luz de ocho pies, atravesadas por gelatinas de color, copiadas en película de 16 mm mediante un proceso artesanal de exposición y revelado en cuarto oscuro. El resultado fue una escritura

---

65 Eric Theise, “Hojas de maíz”, *EricTheise.com*, consultado el 18 de enero de 2026, <https://erictheise.com/films/hojas-de-maiz/>

66 Theise, “Hojas de maíz”.

visual frenética y densa, guiada por lo que el autor llama “la progresión del color”, donde cada secuencia era construida a partir de la longitud misma del grabado, no por cortes internos. El artista destaca cómo esta materialidad viva —las redes de las hojas, las fibras del papel, las imperfecciones del proceso— genera una micro rítmica que le confiere profundidad y textura a la imagen. La obra, de poco más de nueve minutos, puede proyectarse en silencio o con acompañamiento sonoro en vivo, a dieciocho fotogramas por segundo, lo que Theise llama la “velocidad sagrada”, en alusión a Nathaniel Dorsky.

Esta pieza encarna una poética de la materia, donde el maíz no es ya representación de una cultura, sino que se integra como parte del soporte filmico, como textura, pigmento y ritmo. Un gesto que conecta con lo que Donna Haraway propone en “Seguir con el problema” (2016) cuando habla de la SF (ciencia ficción, fabulación especulativa, figuras de cuerda, feminismo especulativo) como un método para rastrear horizontes de convivencia multiespecie. Así como Haraway insiste en el cultivo de una justicia que no se limite a lo humano, *Hojas de maíz* se inscribe en una sensibilidad estética que entreteje lo vegetal y lo técnico, lo artesanal y lo digital, en una propuesta que desborda los marcos tradicionales del cine documental o narrativo. La película no solo documenta o representa una planta sagrada, sino que la incorpora en su gramática visual y sonora, traza un camino que puede leerse en sintonía con otras propuestas de cine ecológico y cine expandido. En este sentido, *Hojas de maíz* se presenta como un ejemplo radical de cómo el cine puede pensarse desde y con la materia, desestabilizando la frontera entre tecnología y naturaleza, entre imagen y cuerpo.

En México, también en el horizonte del *avant-garde cinema*, encontramos la experiencia filmica del artista experimen-

tal contemporáneo Bruno Varela (1971). Byron Davies, filósofo, curador y artista visual estadounidense naturalizado en México ubica el trabajo de Varela como aquel que ofrece “...una visión del carácter específico del material de archivo al trazar un camino hacia una película trascendental, que se *proyecta* fuera del tiempo, y donde el cine se convierte en nuestra forma natural de captar necesidades y gestos repetitivos y no dialécticos”.<sup>67</sup> Con esto, Byron, a través de algunas sugerencias, establece cómo en la película *El prototipo* (2021) prevalecen ecos de la novela *Valis* (1981) de Philip K. Dick, en el sentido de pensar la noción trascendental como ir detrás de un “molde trascendental en sí”. Davies lo define de la siguiente manera:

Al retomar las posibles conexiones entre material de archivo y ciencia ficción descubiertas por una de sus influencias —el cineasta experimental estadounidense Craig Baldwin— Varela va más allá en su conciencia de las cuestiones metafísicas en juego, preguntándose en efecto: ¿Qué pasaría si proyectamos el molde trascendental en sí?<sup>68</sup>

El prototipo, escribe Davies, “es un tipo a partir del cual se pueden producir muchos *tokens* diferentes, como un demiurgo, en cierto sentido está menos *en el tiempo* que proviene de él”.<sup>69</sup> El montaje de Varela, en términos de imagen, opera con *loops* sobre un despliegue de materialidades que provienen de archivo, un conjunto de bucles que se integran y desintegran unos

---

67 Brandon Davies, “Cámara lúcida 2022: El prototipo de Bruno Varela,” *Desistfilm*, 14 de noviembre de 2022, <https://desistfilm.com/camara-lucida-2022-el-prototipo-de-bruno-varela-del-metraje-de-archivo-a-la-cosmovision>

68 Davies, “Cámara lúcida...”.

69 Davies, “Cámara lúcida...”.

con otros, se acompañan de una manera no lineal. Aquí, la libre asociación de la composición sonora —en la que participan Steven Brown, Ángel García, Julio García y Vargas, con clarinetes, saxofón, piano, jarana, trombón y percusiones, así como el bajo, el marimbol, shamisen, teclados y percusiones del propio Varela— juega para crear atmósferas sensoriales que te alejan de la realidad. Al respecto, Davies se pregunta:

Así, en lo concerniente a la música, surge una cuestión paralela a la del título del film: ¿se aplica a la película que estamos viendo o a algo irreal, trascendental, que aún está por verse? Lo mismo sucede con las exploraciones de sus distintas formas de tacto: *El Prototipo* está constantemente a caballo entre lo material y lo espiritual, con los archivos como mediadores.<sup>70</sup>

El hallazgo de Varela, en términos de forma, analizado por Davies, traza también otro horizonte cuando se propone la noción de ralentización. La ralentización es aquello que busca jugar con el tiempo para detenerlo o volverlo más lento, para regresar en este o en el espacio, para elucubrar sobre una noción futurista de la construcción de una película de fragmentos en un *loop* de una construcción-deconstrucción de materialidades audiovisuales constante. Davies cierra su reflexión sobre *El prototipo* con una mención a Walter Benjamin y abre una pregunta:

Walter Benjamin escribió la famosa frase: “El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un

---

70 Davies, “Cámara lúcida...”.

presente que no es transición, sino que ha llegado a detenerse en el tiempo”. ¿Qué puede significar que Varela vincule la ralentización de la historia con la ciencia ficción? Podría significar que, si queremos que ambos los mejores y los peores futuros nos sean inteligibles, debemos hacer una pausa para verlos como proyectados desde el mismo molde. El mismo molde —a caballo entre lo material y lo trascendental— que gracias a *El Prototipo* ahora tenemos a la vista.<sup>71</sup>

El propio Bruno Varela, por su parte, apela a la concepción de Paul Adams Sitney sobre cine estructural, comprendido como aquel cine que se determina “por exploraciones materiales en lugares de contenido específico”. En ese tono, Varela define el cine *estruct-rural*: “Como un juego de sentidos y de palabras para posicionar desde la retaguardia, prácticas de investigación audiovisual en presente, interesadas en el trabajo con material fotoquímico, muy poca película pero trenzada como un sombrero”.<sup>72</sup> Para Varela el cine, en su concepción de materialidad, se vuelve un “resanador del tiempo materia” al recuperar la noción de distancia (por el pietaje que significa la materialidad del celuloide) con el tiempo, pero también con su proceso de mediación en la digitalización, donde: “los eventos que registra los disuelve y los restituye en nuevas estructuras, nuevas unidades provisionales de espacio-tiempo, la cerámica cósmica que contiene al universo se solidifica y se quiebra para

---

71 Davies, “Cámara lúcida...”.

72 Bruno Varela, “Cine estruct-rural”, *Los Experimentos*, 21 de agosto de 2025, <https://www.losexperimentoscine.blog/2025/08/cine-estruct-rural.html>

volverse a recomponer de inmediato, en movimiento perpetuo”,<sup>73</sup> de ahí, la idea de ralentización que menciona Davies.

En las películas de Varela o los fragmentos de una película-manifiesto que está en construcción-deconstrucción, Varela reescribe su teoría sobre el cine y las resignificaciones que adquiere. Esta aproximación hace eco, también, en el “Manifiesto cibernético” (escrito originalmente en 1985) de Donna J. Haraway,<sup>74</sup> cuando este propone disolver las oposiciones y las fronteras. Dicha idea de reconocernos como impuros y reconocer las construcciones históricas y tecno políticas, de usar la tecnología como medio de resistencia y reconfiguración identitaria se sostiene en dicho “Manifiesto cibernético” y, particularmente, en *Neón Cortex* de Varela, una pieza que transmigra de un tiempo a otro, en la cual el maíz se disuelve en una imagen futurista.

Hay dos versiones de *Neón Cortex*, una producida en 2020, que se perdió tras un fallo tecnológico de un disco duro, y una segunda, producida en 2023, que es otra, que es la misma, pero se reinventa porque Varela, cuando volvió a tener un poco de dinero para digitalizar su película vencida, en 8mm y 16mm, la reescribió. *Neón Cortex* es un metarrelato que comienza con la imagen de una olla de metal puesta en la leña donde se cuece el maíz. Se nos cuenta en mixe y leemos en español sobre un experimento que se desarrolla en un laboratorio llamado Momoxtle que está en el desierto de Oaxaca de la zona mixe. Es una pieza de trece minutos cuyo “sentido era probar el tiempo de sobrevivencia en el universo simulado de la zona

---

73 Varela, “Cine estruct-rural...”.

74 Donna J. Haraway, “Manifiesto cibernético: ciencia, tecnología y feminismo socialista a fines del siglo XX”, en *Simios, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza* (Nueva York: Routledge, 1991) 149-181.

libramiento norte. Anticipando los inminentes envíos de los colonos a la próxima momoxtle”.<sup>75</sup>

Momoxtle es: “...una excavación inconclusa / una horadación, una anomalía electromagnética / un cuerpo de meteoros / todo el espacio es una proyección de estímulos sensoriales / hologramas, imágenes creando un mundo controlado, artificial y programado”. Son los humanos que forman parte del experimento —leemos—: “súbitamente los sujetos del experimento / comenzaron a desaparecer del espectro sensible / se convirtieron en plantas”, escriben quienes atestiguan el desvanecimiento paulatino del grupo humano. Después, no quedó nadie que contara la narrativa vegetal. El montaje visual de la pieza configura un universo de plantas: espinosas, luminosas, semillas acuosas de calabaza y hojas de maíz retratadas con cámara en mano en picada, en contrapicada, de frente, de cerca y de lejos, con texturas granuladas, en color, en blanco y negro, provocadas por la textura de la película en 8mm o 16mm que se filtra por la digitalización.

Por otro lado, en la pieza se escucha una aguda composición sonora, futurista, diría el cineasta y crítico musical Juan Arturo Brennan, quien describe la música de *Blade Runner* como “música sintetizada propia del cine futurista”.<sup>76</sup> En *Neón Cortex*, en cambio, escuchamos una atmósfera sintética que transita hacia los tonos agudos del violín de la música tradicional de los mixes, para decantar en un ritmo monótono sobre el cual escuchamos la voz distorsionada del subcomandante Marcos (ahora Galeano) pronunciar: “...tal vez ignoran, que

---

75 *Neón Cortex*, dirigida por Bruno Varela (2023; México).

76 James A. Brennan, “Blade Runner: sus soundtracks,” *La Jornada*, 4 de noviembre de 2017, <https://www.jornada.com.mx/2017/11/04/opinion/a04a1cul>

antes de su larga guerra en contra nuestra, y aún en ella, hemos hecho cosas que ellos ni siquiera imaginaban, tan grandes son y crean nuestras obras”.<sup>77</sup> Esta frase se acompaña de imágenes de campesinos encapuchados con antorchas y máscaras danzantes para cerrar con la imagen del monolito.

El experimento Momoxtle utiliza la *naturaleza no indiferente* del maíz para elaborar una película futurista sobre un mito donde los humanos se desintegraron en plantas. La imagen cíborg del maíz en el cine ha sido creada para alimentar el horizonte vital de la especulación vegetal.

---

<sup>77</sup> *Neón Cortex*, dirigida por Bruno Varela.



## EL CORAZÓN DE LA NATURALEZA EN LOS ECOS DE TATIANA HUEZO

Serguéi Eisenstein sostiene que una pieza cinematográfica:

...logrará la más alta unidad orgánica —en la esfera del pathos tal como la entendemos— sólo cuando el tema de la obra, su contenido y sus ideas se conviertan en un todo orgánicamente inseparable de los pensamientos, sentimientos, el propio ser y la existencia del autor. Sólo entonces aparecerá la unidad orgánica en las formas más estrictas de la estructura de la obra, sólo entonces queda para un maestro, hábil en su oficio, llevarla al brillo final de la perfección formal. Y entonces, y sólo entonces, ocurrirá una verdadera unidad orgánica de la obra, entrando en el círculo de los fenómenos naturales y sociales como un miembro igual, como un fenómeno independiente.<sup>1</sup>

Este ensayo está dedicado a estudiar formalmente dos piezas de la obra de la cineasta Tatiana Huezo y el cinefotógrafo Ernesto Pardo: *El lugar más pequeño* (2011) y *El Eco* (2023). La primera de ellas, *El lugar más pequeño*, es la ópera prima de la cineasta salvadoreña-mexicana; es un largometraje dedicado a la memoria de los fallecidos en la guerra civil en El Salvador durante la década de 1980. La película comienza cuando su abuela paterna la llevó a su pueblo natal, La Cinquera. Un pueblo en medio de la selva centroamericana, a dos horas de San

---

1 Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 36-37.

Salvador, cuenta la cineasta, en varias entrevistas que le han realizado, cuando platica la historia de esta pieza. La Cinquera, a comienzos del siglo XXI, contaba con una población de poco más de setecientos habitantes. Fue un pueblo castigado por la revolución encabezada por el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional en la década de 1980 en ese pequeño país centroamericano.<sup>2</sup> El segundo largometraje es *El Eco*, una película cuyo camino fue salir a “atrapar la vida” a un pueblo campesino ubicado en las montañas de una región de México. Una búsqueda que comenzó con la inquietud de acercarse a las infancias rurales a través de un programa educativo basado en el aprendizaje entre infantes: “...un estudiante aprende un tema, lo investiga en los libros que hay en el salón, en su casa, con sus abuelos y luego se lo transmite a otro niño. Me emocionó ver que esto estaba pasando en las escuelas rurales y ahí empezó la búsqueda”. Huevo visitó y jugó con las niñas y niños de varias escuelas en las montañas del estado de Puebla, hasta que encontró la pequeña comunidad de El Eco. “Por intuición, la palabra me cautivó”, menciona Huevo en una entrevista.<sup>3</sup>

La exploración del uso de una *naturaleza no indiferente* está centrada en la conciencia del ciclo de la vida, en esos pequeños momentos vitales en el cotidiano. Cada pieza tiene su temporalidad dramática; mientras que en *El lugar más pequeño* se cuenta una historia que transcurre en tres días en la densa selva, en

---

2 Sobre la revolución social en el Salvador se recomienda ver el siguiente artículo para tener una noción general: Carlos E. Villacorta Zuluaga, “Insurgencia y pacificación en El Salvador”, *Revista de la Red Intercatedras de Historia de América Latina 2* (2015): 159-172.

3 Sin Embargo Al Aire. “Tatiana Huevo atrapa la vida entre la realidad y la ficción en el filme ‘El Eco’”, video de YouTube, publicado el 30 de agosto de 2024. 10:00. <https://www.youtube.com/watch?v=gVuaYIaMTH8>

*El Eco* pasa un año, un ciclo estacional de la vida en el campo del altiplano. En la obra de Tatiana Huevo vemos un meticuloso trabajo dramático que se construye a partir de la experiencia testimonial presente en ambas piezas. El testimonio se convierte en una experiencia orgánica.

En una entrevista realizada por David Varela a Tatiana Huevo el 13 de junio de 2022 en Casa de América, la escuchamos hablar sobre cómo decidió hacer la película *El lugar más pequeño*:

Mi abuela me llevó al pueblo donde nació. Fue un viaje mágico. Uno llega por un túnel de árboles. Salí a la calle a caminar y una señora mayor se me acercó y me dijo: “Rina, qué bueno que regresaste. Estás igualita, no has cambiado nada”. Yo le respondí: “No, disculpe, señora, está usted cometiendo un error. Yo no soy Rina, me llamo Tatiana”. “No lo puedo creer, no has cambiado nada, Rina”, insistió. Me sentí muy rara. Me zafé [...] caminé y llegué a la iglesia. Me sorprendió que en la entrada de la iglesia había una bomba que no estalló y que usaban para llamar a misa. Cuando entré, fue una imagen y una sensación que se quedó guardada dentro de mí y que detonó esta película...<sup>4</sup>

Es interesante notar en el relato de Tatiana cómo la mujer que la interpela, llamándola Rina, la pone en una situación de estar *fuera de sí*: “Me zafé casi de esa señora, caminé y llegué a la

---

4 Casa de América, “Una conversación con Tatiana Huevo: Desde ‘El lugar más pequeño’ a ‘Noche de fuego’”, video de Youtube, 1:17:47, publicado el 26 de mayo de 2022, [https://uc3m.libguides.com/guias\\_tematicas/citas\\_bibliograficas/chicago#s-lg-box-wrapper-13338369](https://uc3m.libguides.com/guias_tematicas/citas_bibliograficas/chicago#s-lg-box-wrapper-13338369)

iglesia...”. En otras entrevistas, omite el encuentro con la señora y solo menciona su experiencia al entrar a la iglesia y ver los retratos de los jóvenes asesinados en la guerra. Sin embargo, es precisamente la confusión de la señora lo que sitúa a Tatiana en ese *estar fuera de sí*, diría Eisenstein. Desde ese momento hasta que rodó la película, pasaron cinco años. Durante ese tiempo, Tatiana vivió dos meses en el pueblo, caminó la montaña con un comandante del Frente Farabundo Martí, conoció a los amigos de su abuela, decidió quiénes serían los protagonistas y trabajó meticulosamente en el argumento de la película. Esto la llevó a tomar varias decisiones importantes —como la de no filmar las entrevistas— que, una vez que consiguió los recursos para la filmación, fueron claves en la composición del largometraje.

Trabajó con tres elementos: el sonido de la naturaleza y los testimonios que marcaron el ritmo de la película; la plasticidad de la imagen y la representación de una *naturaleza no indiferente* elaborada por la plasticidad audiovisual de la vida cotidiana del pueblo y de los protagonistas. En cuanto al sonido de la naturaleza y los testimonios, Tatiana decidió grabar solo el audio de estos últimos, lo que condicionó el montaje a no incluir cabezas parlantes. La grabación de las voces de los seis personajes con los que trabajó fue particularmente compleja. Tatiana recuerda el proceso de realización de las entrevistas en *El lugar más pequeño* y destaca la selección y la confianza adquirida con los protagonistas, el lugar donde se llevaron a cabo y el tiempo dedicado a ellas.

La exploración de los personajes comenzó con un *casting* de personas de su edad a quienes les preguntó: “¿Cuál fue su primer recuerdo de la guerra?”. Sin embargo, el proceso evolucionó hacia la elección de historias de personas mayores que pudieran dar cuenta de las causas y, de manera más intensa, de

la dimensión de la tragedia de la guerra civil que vivió un pueblo que desapareció durante ese periodo. El lugar que escogió para las entrevistas fue particularmente importante: un bosque de bambú que ella llama *el lugar de confesión*. Cada entrevista duraba alrededor de cuatro horas y, según su testimonio, fue la intuición la que la llevó a desarrollar entrevistas cronológicas. Solo tenía la conciencia de necesitar una escucha muy presente que le permitiera empatizar con cada personaje. Recuerda:

...la primera media hora era como quitarse la máscara, como la pose del entrevistador, donde no eres tú realmente. Y después de la hora... ese tono de voz empieza a cambiar. A las dos horas hay una especie de trance, no sé cómo llamarle, algo terapéutico. Eran entrevistas de casi cuatro horas. Pero ya desde la segunda hora la voz cambiaba. Yo dije: ‘Esta voz es la voz que imagino, que quiero, que necesito’, porque era como si ellos hablaran consigo mismos. Había un punto donde esta voz ya no estaba platicando conmigo, sino que ellos mismos estaban habitando la memoria de lo que había sucedido, de lo que había pasado. Para mí fue un hallazgo.<sup>5</sup>

En ese proceso, aprendió la importancia de escoger personas con facilidad de palabra, “que sean cuentacuentos por naturaleza”, de cuidar los timbres de voz: “las voces más agudas son más difíciles de escuchar...”.<sup>6</sup> La plasticidad cinematográfica

---

5 Casa de América, “Una conversación con Tatiana Huevo: Desde ‘El lugar más pequeño’ a ‘Noche de fuego’”, video de Youtube, 1:17:47, publicado el 26 de mayo de 2022, [https://uc3m.libguides.com/guias\\_tematicas/citas\\_bibliograficas/chicago#s-lg-box-wrapper-13338369](https://uc3m.libguides.com/guias_tematicas/citas_bibliograficas/chicago#s-lg-box-wrapper-13338369)

6 Casa de América, “Una conversación...”.

y la representación de la naturaleza se trabaja sobre un *paisaje emocional* cuyo propósito fue explorar la naturaleza habitada por el fantasma de los ausentes, buscando que la imagen de la abundante selva de Cinquera *flotara*. Para ello, el cinefotógrafo Ernesto Pardo consiguió un *steadycam* con el cual practicó durante dos meses y, después de varios intentos, logró dominar el aparato en el terreno accidentado de la montaña. Finalmente, capturó el pulso de la imagen flotante que buscaba: una atmósfera de magia y misterio que respondiera a lo que los habitantes del pueblo le decían: “La gente siempre me dijo que ese era su bosque, su lugar sagrado, que estaba sembrado de muertos”. Así, Huezo concibió la representación de la selva salvadoreña como “el vestido” de la película,<sup>7</sup> lo que está íntimamente relacionado con la experiencia de la guerra, según se escucha en uno de los testimonios de la película: “El bosque fue como un aliado para nosotros. La cobija que nos cubrió”.<sup>8</sup>

Por último, el tercer elemento fue salir en busca de capturar la imagen de la vida cotidiana del pueblo y, particularmente, de los protagonistas de la película. Esta fue la sustancia para ilustrar los seis testimonios con los que trabajó. Con estos elementos logrados en un rodaje de nueve semanas, se construyó la historia del pueblo de Cinquera. Así, podemos observar cómo el andamio de *El lugar más pequeño* se conforma con tres grandes secuencias. Cada una se despliega con una meticulosa selección de los recursos que la componen: la imagen, el sonido

---

7 Fernández, I. y Blanco, C. “Entrevista con Tatiana Huezo, directora de ‘El lugar más pequeño’”, *Colectivo Cinema Errante*, 24 de febrero de 2012. <https://cinemaerrante.wordpress.com/2012/02/24/entrevista-con-tatiana-huezo-directora-de-el-lugar-mas-pequeno/>

8 *El lugar más pequeño*, dirigida por Tatiana Huezo (2011; México: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Foprocine.

directo, la voz testimonial y la música. Según sabemos, primero se editaron los testimonios que marcaron el ritmo de la película y, sobre ellos, se trabajaron las imágenes en movimiento.

Inspirada en el cine silente, Tatiana comienza con un retrato en silencio de cada uno de los protagonistas, para contrastar con un *travelling* que recorre el suelo y los árboles que marcan la entrada al pueblo, acompañado de la sonoridad del bosque, las luciérnagas y el viento, con lo que crea la sensación de ser transportado a otra realidad, a otra existencia. Una atmósfera que nos introduce en la memoria del regreso de la gente a su pueblo tras la guerra. A doña Elba Escalante se le escucha decir: “Ay, yo me sentía feliz, sentía alegría y tristeza, tristeza y alegría. Porque íbamos a llegar a nuestro pueblo de vuelta [...] Éramos cinco familias”. A lo largo de treinta minutos se presenta a los personajes de la película. Don Pablo, un campesino cuyo “amor más grande son los libros”, explica con voz pausada cómo el pueblo comenzó a dividirse entre “los que tomábamos conciencia y los dormidos...”. Narra la llegada de un párroco que les decía: “No confundas humildad con ser pendejos”.<sup>9</sup> También se encuentra el testimonio conmovedor de Armando sobre cómo se volvió loco:

Sonaba despierto. Yo siempre miraba al ejército: hombres feos, con anteojos, dientes de oro [...] Unos diablos, diría yo. Cuando miraba las tropas, salía corriendo [...] Yo en la pesadilla miro que me agarraban [...] Un machete bien, y miraba que les volaba la cabeza. Mis hijos me decían: ‘Papá, déjanos dormir, déjanos dormir...’<sup>10</sup>

---

9 *El lugar más pequeño*, dirigida por Tatiana Huezo.

10 *El lugar más pequeño*, dirigida por Tatiana Huezo.

Al contar sus pesadillas, lo vemos cuidando a sus vacas con especial esmero. Así, alternar el testimonio con la íntima relación de las personas con la naturaleza es un recurso esencial que utiliza Huezo a lo largo del largometraje. Las transiciones entre una secuencia y otra adoptan características contemplativas de la noche: Armando acostado en su hamaca en una noche de luna llena; el sonido de los grillos; la luna entre nubes y su reflejo dan paso a los amaneceres de Cinquera; el canto de los pájaros interrumpido por el sonido del vuelo de aviones que anuncian la guerra.

El recuerdo de las atrocidades y mutilaciones de la guerra constituye el desarrollo de la segunda secuencia. A lo largo de cincuenta minutos sentimos la tragedia de la experiencia bélica: la participación del pueblo en la guerrilla, el recuerdo de cómo llegó la guerra a Cinquera, la violencia, la búsqueda de refugio en una cueva y sus muertos. Una secuencia que comienza con el testimonio de Orlando: “Aníbal Ávalos era mi padre. Fue asesinado por elementos de la Guardia Nacional [...] Llegó una confusión bien extraña al verlo como estaba muerto. Los impactos que tenía [...] Tenía un disparo en la boca, le pusieron un cañón en la boca”. Se narra cómo los hijos e hijas se unieron a la guerrilla, “que se hicieron de un carácter seco y poco se despidieron”; cómo la hija de don Pablo, Rosi, no sabía cómo se llamaba su padre, porque “...se cambiaban de nombre como de calzoncillos...”, o cómo servía de mensajera cuando le colgaban papelitos entre el pelo. Se recuerda la invasión de catorce aviones a Cinquera el 7 y 8 de mayo de 1987: “Los de Cinquera tenían fama de ser subversivos, comunistas. Por eso soltaron la flotilla de aviones, los batallones y mataron a la mayoría [...] Violaron a las muchachas, no respetaban a mujeres, niños y viejitos. Venían a matar”. El pueblo huyó. Las mujeres

y los niños caminaron de un lugar a otro, saliendo a las seis de la tarde para llegar a las seis de la mañana a algún punto del bosque donde refugiarse.

El corazón de la película —dice Tatiana Huevo— se encuentra en la cueva del Duende. El nudo dramático o el clímax combina el recorrido por la selva hacia la cueva con el tortuoso recuerdo de las atrocidades: “Hace veinte años que no venía por acá. Me acuerdo que era un poco más amplia [...] Quizá porque yo era pequeñito...”<sup>11</sup> La esposa de don Pablo soñó con su hija Gladys diciéndole: “Recéme, mami. Un disparo de un avión le cayó y ella se ahogó con su misma sangre”. A Pablo y a su esposa les mataron cinco hijos: La Nena, Víctor, Pablo, Gladys y Toño. El desgarrador relato de doña Elba narra cómo se llevaron a su hija Aída, de apenas quince años, y cómo la devolvieron desmembrada. ¿Cómo se vive con esa ausencia? Es una pregunta que se deja al espectador. De la oscuridad de la cueva aparece la mirada vacía de los vivos. La armonía seca de un chelo arropa la imagen y el nombre de los ausentes: “Rutilio, Eduardo, Abraham, Humberto, Porfirio, Yolanda, Mario, Eva, Tito, Trino, Lilly, Ermita, Germán, Soy las flores, Yolanda Ávalos, Ema, Aníbal...”. Una cuidadosa elipsis, donde las luces de Cinquera comienzan a apagarse con el amanecer da pie a la última secuencia que comienza con el canto de la abuela de Rosi:

Hermoso pialolito, alegre canto.  
En la mañana me dices qué pensar.  
Siento dejar a mi patria tan querida,  
a otras tierras pienso ir a respirar.

---

11 *El lugar más pequeño*, dirigida por Tatiana Huevo.

Siento dejar a mi patria tan querida,  
a otras tierras pienso ir a respirar...<sup>12</sup>

Los últimos veinte minutos de la película se resuelven con el aprecio al bosque, porque ahí se encuentra “la tumba de los ausentes”; el aprender a vivir con “el delirio” de las atrocidades y las ausencias que dejó la guerra; lo que significó entregar las armas cuando se firmaron los Acuerdos de Paz en 1992 y adaptarse a la vida civil. La vida después de la guerra, donde la colectividad es lo que permite comenzar a sanar. El largometraje cierra el círculo con el testimonio con el cual comenzó, el de doña Elba cuando regresó a Cinquera:

Quando nosotros venimos ya viviendo la noche, sólo las lucernas se miraban por todo el camino [...] Se sentía precioso. Alma de niños tiende [...] Sí, como unos niños, ¿verdad?, que nos iban dando la luz para llegar hasta aquí. La felicidad para mí fue hallar al ser querido que había dejado ahí, ¿verdad? Y él se sintió contento conmigo [...] Aunque fue el espíritu, aunque yo y ella ya nos sentimos felices. Sí, mi hija puede ser una lucerna, porque ella era una luz.<sup>13</sup>

Mientras *El lugar más pequeño* nació de una experiencia con la abuela —quien la lleva a su pueblo natal para encontrarse en un *estar fuera de sí*—, la estructura se construyó a lo largo de tres días, con tres grandes secuencias delimitadas por las elipsis de anocheceres y amaneceres, en *El Eco*, la experiencia es distinta. Nace:

---

12 *El lugar más pequeño*, dirigida por Tatiana Huevo.

13 *El lugar más pequeño*, dirigida por Tatiana Huevo.

De la idea muy subjetiva y abstracta —dice la directora salvadoreña— del deseo de atrapar como un pedazo de la energía vital que hay en este momento de la vida de esta infancia. Era una necesidad porque [...] en ese momento estoy criando a una niña de la misma edad que los personajes de *El Eco*.<sup>14</sup>

Se acercó al Sistema Nacional de Educación Campesina del Consejo Nacional de Fomento Educativo (Conafe) y comenzó una búsqueda para encontrar un pueblo donde comenzar a trabajar la idea. Cuando llegó a la rancharía El Eco, se encontró “...con un paisaje lunar, solitario que me empezaba a decir: aquí hay algo”.<sup>15</sup> Transcurrieron cuatro años antes de comenzar el rodaje. En esos cuatro años, Huezo y Ernesto Pardo (el cinefotógrafo de ambas películas) trabajaron para ganarse la confianza de la comunidad, estudiar visual y sonoramente el espacio donde habitan, y rodaron en solo dieciocho meses. A diferencia de *El lugar más pequeño*, para la que Tatiana se impuso el rigor de no filmar las cabezas parlantes y solo grabar el sonido de los testimonios, en *El Eco* decidió no contar con testimonios que hablarán sobre la memoria, sino con un relato cinematográfico sobre momentos vitales de lo que sucede en la vida y cómo se vive cerca de la infancia. Tatiana lo nombra como “...atrapar la vida, donde los momentos significativos son fugaces” y agrega que la formalidad en el montaje se construye como una ficción,

---

14 Filmin, “Entrevista a Tatiana Huezo (El Eco)”, video de YouTube, 6:56, publicado el 11 de septiembre de 2024. [https://www.youtube.com/watch?v=cENRD\\_9WOGk](https://www.youtube.com/watch?v=cENRD_9WOGk)

15 “El Eco, de Tatiana Huezo: crecer y morir en el inicio del mundo”, IMCINE. 2024, <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/el-eco-de-tatiana-huezo-crecer-y-morir-en-el-inicio-del-mundo>

un artificio y que, en este caso en particular, las acciones tienen que suceder solo una vez en la vida.<sup>16</sup>

En *El Eco*, las historias giran alrededor de tres jovencitas y sus familias: la de Luz María, su hermano Toño y sus padres; la de Monserrat (Monse), la de Sarahí y su abuelita, en su último año, mes, semana o día. *El Eco* es la historia de Toño, un niño de cinco años cuya mirada, limpia y maravillada, se abre al misterio de la naturaleza. Es la historia de Monse, cuyo mayor deseo es cabalgar en una competencia y su madre se lo impide. Es la historia de Berenice, amiga de Monse, que atiende una tienda de ropa de paca, a quien Monse le confiesa sus deseos y frustraciones. Es la historia de las tensiones entre los padres de Luz María porque él sale a trabajar a la ciudad, se encuentra ausente y poco valora el trabajo de la madre, pero también es el padre que, cuando está presente, tiene su lado cariñoso y sus costumbres machistas. Es la historia de un rebaño y de una borreguita que da nacimiento a un nuevo borreguito. Es la historia del transcurrir de un ciclo en la milpa que comienza en la época de lluvia.

El largometraje, de más ciento cuarenta minutos, empieza con los sonidos: el ladrido de un perro, el rebuznar de los burros, el relinchar del caballo o de las yeguas, el mugir de las vacas, el gruñir de los marranos y el caer de la lluvia; dos mujeres corren para buscar a una borrega que se había caído en el humedal. La ternura se ilumina con el cariño de la nieta bañando a su abuelita. Sarahí juega a ser la maestra frente a sus muñecas en un pequeño cuarto iluminado por la luz que pasa a través una pequeña ventana. El pequeño Toño está cargando, con una sonrisa, a su ganso. Una madre trasquila una oveja mientras sus hijos le

---

16 Alejandro Díaz de la Vega, “Las películas no sirven si la vida no te arrastra un poco: Tatiana Huezo”, *Gatopardo*, 29 de agosto de 2024. <https://www.gatopardo.com/articulos/tatiana-huezo-entrevista-sobre-pelicula-el-eco>

preguntan, la miran, encuentran una garrapata y ella cuenta la historia de cuando le quitó una garrapata de la oreja a su hijo más pequeño. Los momentos de tensión y conflicto se expresan, por ejemplo, cuando en el desayuno, el padre de Luz María le ordena a Toño que no se levante a recoger y lavar sus platos porque es trabajo de mujeres y le toca a su hermana. La sonrisa del rostro de la hija desaparece frente al comentario del padre.

Aunque la motivación principal de la cineasta fue representar la vida a través de la mirada de la infancia, se recurre —en términos de Eisenstein— a una *naturaleza no indiferente*: la lluvia, el viento, la loma, el arroyo que fluye, el bosque, el verdor, la milpa, las borregas y los perros forman parte de una relación vital con el mundo que habitan. Hay una mirada estudiada sobre la luz que recae cuando, en los actos cotidianos, Tatiana trabaja meticulosamente para elaborar una luminosidad paisajística que eleva a expresiones sensoriales en el montaje. Tatiana cuida mucho los momentos de ternura, como sucede en la cosecha del maíz cuando Luz María acerca su oreja a la mazorca y le dice a su mamá: “¡Cruje!”. Su mamá le responde: “Sí, tiene que sonar el maíz, eso significa que ya está lleno”; cuando un ciempiés que camina sobre la rama de una hoja ilumina la mirada inocente del pequeño Toño.

En cada uno de los personajes existe un *pequeño* arco dramático: la abuela, que tiernamente le responde a su nietecita cuando le pregunta: “¿De qué color tengo los ojos?”, la abuelita que yace en la cama le responde: “Los tienes como para que se los regales a un muchacho”. Y la nieta le responde: “...si no después, con qué ojos veo...”.<sup>17</sup> Los pequeños conflictos, los

---

17 *El Eco*, dirigida por Tatiana Huezo (2023; México-Alemania: Chulada Films, Radiola Films)

pequeños dramas, con principios y finales que van tejiendo las historias —pensaría el cineasta chileno Patricio Guzmán—<sup>18</sup> van hilando y, desde ahí, se construye el andamiaje de la película. Se exploran la inocencia, la ternura y la belleza de la vida, seguidas por la espera de la muerte de la abuela, cuando se cae y ya no se levanta. Ese momento se anuncia con el viento invernal que sacude las ramas de los árboles. El árbol de la casa de Monse es un faro en la película, siempre se vuelve a él; es la llegada, la salida y el espacio de pensamiento. El sentimiento de tristeza inunda el velorio y la procesión que es acompañada por un suave canto:

Eres mi radiante día,  
eres mi radiante día,  
mi felicidad segura.  
Adiós mi madre amorosa.  
[...]  
Mi voluntad, mi albedrío,  
mi delicado desvelo.<sup>19</sup>

El bosque y los árboles son personajes que recorren la película; entablan un diálogo conforme la infancia plantea sus

---

18 El cineasta chileno Patricio Guzmán, en lo que se denominan “Notas libres, resumidas y ajustadas de Alejandro Ángel” del Seminario de Cine Documental con Patricio Guzmán que se desarrolló en Bogotá, Colombia del 12 al 15 de diciembre de 2011, menciona algunos principios que lo guían en su trabajo documental, donde sostiene que, en cada acto cotidiano, existe un pequeño drama. Otra idea que permea en la propuesta de Patricio Guzmán es que la entrevista sea el lugar de la confesión. Véase: Alejandro Ángel, “Seminario de cine documental con Patricio Guzmán: Notas completas”, *SlideShare*, 2011. <https://es.slideshare.net/slideshow/seminario-de-cine-documental-patricio-guzman-notas-completas/10949286>.

19 *El Eco*, dirigida por Tatiana Huezo.

preguntas. Por ejemplo, cuando a Sarahí se le habla sobre el periodo menstrual mientras su madre pasa entre sus manos semillas —posiblemente de cebada— y le dice: “...una vez que la sangre sale de tu parte íntima, a partir de eso tienes que cuidarte mucho...”. Sarahí pregunta: “¿Por qué?”, un silencio recorre sus miradas, aparece una imponente contrapicada de los árboles moviéndose con el viento, que da paso al retrato de Sarahí cargando leña y contemplando esa inmensidad.

Tatiana no se casa con un estilo en particular, pero a través de estas piezas vemos una herencia de la tradición del cine directo, del cine documental latinoamericano y también de algunas corrientes del cine documental, experimental y etnográfico mexicano. Por ejemplo, utiliza lo que en el cine directo se llama la estrategia de provocación, provocar cierta situación para que algo suceda delante de la cámara; así, en *El Eco* vemos el uso de algunas estrategias de educación campesina popular para desarrollar escenarios en los que la niñez juega un papel protagónico. La escuela habitada se vuelve un espacio de exploración sonora y visual donde transitan las emociones. Es también en esta segunda parte que el agua comienza a escasear y del frondoso verdor se llega al dorado de las hojas y después al ocre; es cuando el agua hay que traerla en cubetas desde lugares más lejanos porque es el tiempo de estiaje; es cuando hay que abrir la tierra para preparar la siembra. La última toma es un plano abierto de la tierra preparada para la siembra, bajo un cielo oscurecido que anuncia la llegada de la lluvia.

Si escuchamos las películas como si fueran cuerpos, podríamos decir que en ellas late un corazón vegetal hecho de luz, de agua, de hojas, de viento y de memorias. Tanto en *El Eco* como en *El lugar más pequeño*, la naturaleza no aparece como un simple decorado, sino como una presencia no indiferente,

como lo propuso Serguéi Eisenstein: una fuerza orgánica que participa activamente en la estructuración del mundo filmico. En estas obras, la tierra, el cielo, la milpa o los árboles no son escenario, sino personajes. La naturaleza es compañera del duelo, interlocutora de la infancia, guardiana del tiempo. La construcción estética no es inocente ni intuitiva: es una mirada estudiada, precisa, que trabaja con los elementos del mundo sensible como si fueran acordes musicales: planos fijos que invitan a la contemplación, movimientos de cámara que solo se activan para acompañar un gesto significativo, contrastes de luz que revelan una interioridad silenciosa. La luz del temporal, tan presente en *El Eco*, no es solo una condición atmosférica: es un lenguaje. Las gotas de lluvia, los grillos nocturnos, el crujir del maíz o el eco de una campana —bomba—son formas de memoria. Además, la luz y la composición en algunos de los retratos adquieren características de las grandes pinturas del barroco; en particular, un retrato de Rosi, en *El lugar más pequeño*, se asemeja a *La joven de la perla* de Johannes Vermeer. Las secuencias revelan un cuidado extremo por la composición: la cámara que observa desde abajo de una ceiba mientras una voz quebrada narra una pérdida; el ciempiés que avanza lentamente sobre una hoja mientras un niño escucha cómo *cruje* la mazorca. Esos momentos mínimos resplandecen en la pantalla como testimonio de una sensibilidad que no busca lo espectacular, sino lo vital.

Estas películas, más allá de su contenido histórico o testimonial, construyen una poética de la resistencia desde la vida cotidiana, desde el gesto simple y desde la escucha. La música, tanto diegética como extradiegética, nunca subraya de forma impuesta la emoción: la acompaña, la envuelve, la abre. Como en una espiral de Fibonacci —esa imagen que se propuso para

pensar *El lugar más pequeño*—, el recorrido del recuerdo y del dolor retorna al lugar de origen, pero no igual, sino transformado, más consciente del vacío, más capaz de nombrar lo innombrable. En *El Eco*, esa espiral de Fibonacci regresa a la primera lluvia del nuevo ciclo. Y así, cuando Toño corre hacia la cámara en el último plano, bajo un cielo que anuncia tormenta, no solo vemos a un niño. Vemos un mundo que sigue latiendo. Un mundo que aún contiene la posibilidad de la belleza, del cuidado, del asombro. Porque el cine, cuando escucha a la naturaleza, cuando la vuelve materia sonora, imagen plástica, espacio afectivo, no representa el mundo: lo compone.



## EPÍLOGO

Regresemos al libro *Naturaleza no indiferente*, a las últimas palabras que se imprimen en este ensayo tan valioso del maestro Serguéi Eisenstein —lo cito textual—:

La naturaleza no indiferente está, ante todo, dentro de nosotros mismos: no es la naturaleza que nos rodea la que resulta particularmente no indiferente, sino nuestra propia naturaleza humana, la del hombre que se acerca al mundo que recrea no con indiferencia, sino con pasión, con un temperamento activo y creativamente revolucionario, propio de nuestro país y de nuestra época.

Y la no indiferencia de nuestra propia naturaleza humana, al participar en el gran acto histórico de la mejor parte de la humanidad, es la garantía invencible de la esencia imperecedera de las grandes artes, que glorifican, con todos los medios a su alcance, la grandeza del Hombre: hacedor y creador.<sup>1</sup>

La idea de *naturaleza no indiferente*, tal como la formula Serguéi Eisenstein, permite comprender el cine no solo como un dispositivo de representación, sino como una práctica histórica atravesada por la implicación ética, política y afectiva del ser humano. Cuando Eisenstein sostiene que la no indiferencia reside, ante todo, en la naturaleza humana, sitúa al sujeto creador

---

<sup>1</sup> Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, 396.

como parte activa del devenir histórico: el arte no emerge de una contemplación distante del mundo, sino de una participación apasionada en su transformación. Este horizonte resulta especialmente fértil para pensar las imágenes cinematográficas de la conquista, donde el paisaje —el mar, la selva, el volcán, el árbol, el oro— deja de funcionar como mero telón de fondo para convertirse en un agente simbólico que condensa tensiones, violencias y proyectos civilizatorios.

En este sentido, resulta revelador leer los testimonios del siglo XV y XVI sobre las conquistas que se dieron en el sur, porque uno se sorprende de la aguerrida resistencia que emprendieron los pueblos contra la conquista y la colonización occidental. Asimismo, podemos observar la manera en que el cine hegemónico construyó melodramas que escinden esas historias originales. Sin embargo, con el tiempo, dichas historias se han diversificado. Desde una lectura más crítica, puede advertirse que *Aguirre, la ira de Dios* constituye un parteaguas en las representaciones cinematográficas de la conquista de América, al atreverse a colocar en primer plano la naturaleza como fuerza activa. Esta anotación naturalista y estética tuvo resonancia en obras posteriores de cineastas como Jorge Sanjinés, Diego Rísquez, Luís Alberto Lamata, Luis Alberto Pereira, Nicolás Echevarría, Yulene Olaizola y Rubén Imaz, entre otros.

Resulta igualmente significativo constatar que, en un horizonte más amplio, la producción hegemónica sobre la conquista de América se ha articulado de manera insistente en torno a la figura de Cristóbal Colón. Se invirtieron, a lo largo del siglo XX, grandes recursos económicos y simbólicos en la promoción de este imaginario, pese a que se trata de un personaje del cual ignoramos incluso la certeza de su rostro, lo que evidencia hasta qué punto la conquista ha sido menos un hecho

cerrado del pasado que un campo de disputa permanente en el imaginario visual y político de Occidente. Pero Colón, hoy, en el cine, aparece como tema del siglo XX. Haber cruzado la lectura del imaginario literario, de primera mano, de algunas historias de conquistas del nuevo mundo con escenas específicas de las películas con las que trabajé un desafío que me permitió observar cómo opera una *naturaleza no indiferente* en ambos universos. Particularmente en el cinematográfico, visualicé cómo se construyen significaciones simbólicas, históricas y políticas en escenas y representaciones específicas que hacen visible algunos de los pliegues que se construyen.

La modernidad latinoamericana se construye sobre pliegues históricos en los que el testimonio es progresivamente borrado para dar paso al melodrama y a la espectacularidad técnica. Estas operaciones no son neutras: expresan —de manera consciente o crítica— una forma específica de relacionarse del ser humano con ese *gran acontecimiento histórico* que es la conquista, es decir, cualquier acercamiento está mediado y representa un universo. Es a través de esa relación y mediación que se articula la narración misma. Como señala Edward W. Said, ningún acontecimiento histórico conserva un significado fijo a lo largo del tiempo; sus lecturas se transforman según los marcos culturales, políticos y estéticos desde los cuales se lo vuelve a narrar. En este sentido, la pregunta no es solo qué se dice sobre el pasado, sino qué nos dice el tiempo cuando regresamos a estas obras: qué revela la revisión de las imágenes, cómo se modifican los discursos y de qué manera las formas cinematográficas —sus estéticas, sus tecnologías, sus géneros— van reconfigurando el sentido histórico de la conquista a lo largo de distintas épocas. Pensado de esa manera, la naturaleza filmada no es neutral: participa del conflicto, juzga, resiste

o legítima, al mismo tiempo que expone la grandeza y la contradicción humana de hacer y crear historia.

Así, las preguntas por una *naturaleza no indiferente* se vuelven un eje metodológico: ¿cómo filma el cine mexicano el maíz, qué tipo de relación tiene con la naturaleza y cómo construye su imagen? Siguiendo el pensamiento de Eisenstein, la no indiferencia no reside en un *paisaje* neutral, sino en las relaciones humanas —históricas, afectivas y políticas— con el mundo que recrea. En el caso del maíz, esto significa que su presencia en pantalla puede operar como ornamento o como fuerza viva: a veces, aparece reducido a un símbolo folclórico, racial o costumbrista; otras, emerge como sujeto que organiza la vida comunitaria, revela el despojo y activa la memoria. Se traza una evolución del imaginario filmico: desde los registros tempranos donde el maíz aparece como “comida del salvaje” (la mirada imperial de Veyre/Lumière), pasando por el cine nacionalista y el melodrama indigenista donde la tortillera se estiliza y se vuelve emblema (de *Tepeyac* a *María Candelaria*), hasta relatos en los que el maíz adquiere connotaciones políticas y sociales (maicear, hambre, acaparamiento, mercado alimentario). El ensayo se desplaza hacia el cine documental y experimental de la segunda mitad del siglo XX: la modernización, la revolución verde, las presas y el despojo reconfiguran el campo, el maíz se vuelve índice de desigualdad, migración y pérdida territorial, incluso cuando su ausencia en pantalla funciona como metáfora del hambre o del éxodo.

También, es lo paradójico, el maíz es lo que permite resistir. Fue interesante descubrir, conforme trabajé la representación del maíz en el cine de la década de 1970, que el discurso militante comunista no nombra la palabra maíz, aunque aparece en el paisaje discursivo de la pobreza y la explotación. Pero

encontrar en *Los murmullos*, *Teshuinada*, *Semilla del cuarto sol* y algunas más, historias que ponen en primer plano el maíz y la vida alrededor de la milpa fue realmente enriquecedor porque existe un patrimonio cultural audiovisual que retrata, de manera muy cercana, a los pueblos campesinos e indígenas del país. Esto se multiplica con el devenir del siglo XXI, el cual comenzó, en México, con el levantamiento zapatista, cuando los indios no solo tomaron las armas, sino también los medios para difundir sus demandas. Fue el momento en el que la cámara cambió de manos, la mirada cambió de ojos: las comunidades se apropiaron del video y del cine digital para narrar desde adentro. Tal es el caso de *Moojk*, una joya sobre cine del maíz en Oaxaca, que se desarrolló con el espíritu de autonomía propagado por el movimiento indígena, cuya tradición vemos hoy en piezas como la de *Tzofo*, donde el maíz no *acompaña* la historia, sino que la hace posible y la disputa.

Ya en el siglo XXI, tenemos documentales ensayísticos que sitúan el maíz en un horizonte desolador frente a los precios de mercado y el asedio de la introducción del maíz transgénico, como se trabaja en *Sunú*, mientras en *El maíz en tiempos de guerra* se expresa una necesidad de retratar el vínculo entre la semilla y el territorio como defensa de la vida de algunos pueblos indígenas. En la experiencia del cine experimental y expandido: el maíz deja de ser únicamente tema y se vuelve materia filmica, textura, soporte, ritmo (como en *Hojas de maíz*) o, incluso, vector especulativo en imaginarios cibernético y futuristas (*Neón Cortex*). Si el capitalismo proyecta su supervivencia fuera de la Tierra mediante simulaciones, redes y colonizaciones, el cine puede responder reactivando otra alianza entre la tecnología y la vida. En esa tensión, el maíz opera como prueba: una *naturaleza no indiferente* que, al ser filmada, expone la disputa

contemporánea entre el exterminio y la restauración, entre el monocultivo y el hacer milpa, entre la simulación de futuro y la persistencia material de la semilla. Qué interesante forma de poner en práctica el pensamiento de la *naturaleza no indiferente* del maestro soviético.

Con la obra de Tatiana Huezo trabajé con mucho más rigor estético el pensamiento de Eisenstein y cómo opera una noción de *naturaleza no indiferente* en dos obras desde la experiencia de una directora latinoamericana que se reconoce internacionalmente. Fue interesante dar cuenta de cómo se utilizan las mismas reglas clásicas que Eisenstein describe y explica; aquellas en las que el tema, la forma y la experiencia vital del autor se funden hasta volverse inseparables, como lo vemos en los largometrajes *El lugar más pequeño* y *El Eco*. En estos, la construcción cinematográfica no parte de una lógica ilustrativa ni de un registro distanciado de la realidad, sino de una relación de profundo respeto en la que se respira vitalidad sobre el mundo que filma, donde la naturaleza —selva, bosque, lluvia, viento, tierra y milpa— actúa como una fuerza activa que organiza el relato, acompaña la memoria y estructura el tiempo. Las obras son potentes no por la acumulación de recursos formales, sino por la coherencia entre pensamiento, emoción y materia filmica, lo que logra que el cine ingrese en el *círculo de los fenómenos naturales y sociales* como un organismo vivo. Así, la experiencia testimonial, la mirada de la infancia y los ciclos vitales se articulan en una poética que transforma el paisaje en memoria sensible y al cine en un acto de composición del mundo, donde la historia, el duelo y la vida cotidiana encuentran una forma orgánica de ser compartidas.

## PELÍCULAS REVISADAS SOBRE CONQUISTAS OCCIDENTALES EN AMÉRICA\*

1. Andrade, Joaquim Pedro de, dir. *Macunaíma*. 1969; Brasil: Films do Serro, Condor Films y Grupo Filmes.
2. Antin, Juan, dir. *Pachamama*. 2018; Francia-Luxemburgo-Canadá: Blue Spirit, Doghouse Films, Folivari, Haut et Court Distribution, Kaibou Productions, O2B Films.
3. Arnaud, Étienne, dir. *Christophe Colomb*. 1910; Francia: Gaumont.
4. Arraes, Guel, dir. *Caramuru. A invenção do Brasil*. 2001; Brasil: Globo Filmes.
5. Arriaga-Jordán, P., Revilla, M., *Malinche*. 2018; México: Bravo Films.
6. Athié, Francisco, dir. *El baile de San Juan*. 2010; México-España-Francia-Alemania: Arroba Films S. A. de C. V., IMCINE, Foprocine, Eficine 226, Iroko Films S. L., Die Versilberte Eitelkeit.
7. Avilés, José María, dir. *Al oriente*. 2021; Ecuador-Argentina: Angamarca.
8. Beresford, Bruce, dir. *El manto negro*. 1991; Canadá-Australia-Estados Unidos: Téléfilm Canada, Alliance Communications Corporation, Goldwyn Pictures, Australian Film Finance Corporation (AFFC), Rogers Telefund, Samson Productions.

---

\* La lista de películas sobre la conquista de América que se presenta no es concluyente, es una lista que se fue trabajando a lo largo de la investigación, sin embargo, seguramente hay más películas sobre el tema en Brasil, particularmente, que no ubiqué.

9. Bergeron, B., Paul, D., Katzarberg, J., dir. *The Road to El Dorado*. 2000; Estados Unidos: DreamWorks Animation, DreamWorks SKG, Stardust Pictures.
10. Bollaín, Iciar, dir. *También la lluvia*. 2010; España-Francia-México: Morena Films.
11. Bourgeois, Gérard, dir. *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*. 1916; España-Francia: Argos P.C., Films Cinematographiques.
12. Bracho, Julio, dir. *La virgen que forjó la patria*. 1942; México: Clasa Films Mundiales.
13. Campbell, Colin, dir. *The Coming of Columbus*. 1912; Estados Unidos: Selig Polyscope Company.
14. Carrasco, Salvador, dir. *La otra conquistista*. 1998; México: Carrasco & Domingo Films, Conaculta.
15. Cazals, Felipe, dir. *El jardín de la tía Isabel*. 1972; México: Producciones Alpha Centauri.
16. Cazals, Felipe, dir. *Kino: la leyenda del padre negro*. 1992; México: Cine Eclipse, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Gobierno del Estado de Sonora, IMCINE, Una Productora Más S. A. de C. V.
17. Coll, Julio, dir. *La Araucana (La conquista de Chile)*. 1971; Chile-Italia-España-Perú: Lautaro Films, MGB Cinematográfica, Paraguas Films S. A.
18. Contreras Torres, Miguel, dir. *Tribu*. 1935; México: Producción independiente.
19. De Martino, Íñigo, dir. *Chilam Balam*. 1955; México: Clasa Films Mundiales.
20. De Oruña, Juan, dir. *Alba de América*. 1951; España: CIFESA.
21. Del Santo, Israel, dir. *Adventum*. 2017; España: Movistar Plus+, Global Set.

22. Demare, Lucas, dir. *La guerra gaucha*. 1942; Argentina: A.A.A. (Artistas Argentinos Asociados).
23. DeMille, Cecil B., dir. *The Woman God Forgot*. 1917; Estados Unidos: Artcraft Pictures Corporation.
24. Díaz Morales, José, dir. *Cristóbal Colón, la grandeza de América*. 1943; México: Columbus Films.
25. Díaz Yáñez, Agustín, dir. *Oro*. 2017; España: Atresmedia, Sony Pictures España y Apaches Entertainment.
26. Duncan, William; Smith, Clifford, dir. *The Man of Might*. 1918; Estados Unidos: Vitagraph Company of America.
27. Echevarría, Nicolás, dir. *Cabeza de Vaca*. 1991; México-España: IMCINE, RTVE.
28. Elorrieta, José María, dir. *Los conquistadores del Pacífico*. 1963; España: Capitol Films, Cooperativa Cinematográfica Unión.
29. Gabriel, Mike; Goldberg, Eric, dir. *Pocahontas*. 1995; Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
30. Garas, Martin, dir. *Christopher Columbus*. 1923; Alemania: Film-Handel.
31. Gibson, Mel, dir. *Apocalypto*. 2006; Estados Unidos: Touchstone Pictures, Icon Productions, Mayan Ruins.
32. Glenn, John, dir. *Christopher Columbus. El descubrimiento*. 1992; Estados Unidos: Christopher Columbus Productions, Quinto Centenario.
33. González, Carlos E.; Ramos, José Manuel; Sáyago, Fernando, dir. *Tepeyac*. 1917; México: Films Colonial.
34. Gutiérrez Alea, Tomás, dir. *La última cena*. 1976; Cuba: ICAIC.
35. Herzog, Werner, dir. *Aguirre, la ira de dios*. 1972; Alemania del Oeste: Werner Herzog Filmproduktion.

36. Hollywood, Edwin L., dir. *Columbus*. 1923; Estados Unidos: Chronicles of America Pictures.
37. Hopper, Jerry, dir. *El secreto de los incas*. 1954; Estados Unidos: Paramount Pictures.
38. Horne, James W., dir. *The Girl from Frisco*. 1915; Estados Unidos: Orplid-Film.
39. Hoy, Harry O., dir. *The Lost World*. 1925; Estados Unidos: First National Pictures.
40. Imaz Castro, R.; Olaizola, Y., dir. *Epitafio*. 2015; México: Malacosa Cine, Pimienta Films, Una Comuni3n, Varios Lobos, Zamora Films, Zoología Fantástica.
41. Joffé, Roland, dir. *La misi3n*. 1986; Reino Unido: Warner Bros.
42. King, Henry, dir. *El capitán de Castilla*. 1947; Estados Unidos: 20th Century Fox.
43. Lamata, Luis Alberto, dir. *Jeric3*. 1990; Venezuela: Foncine, Thalía Producciones.
44. Leduc, Paul, dir. *Barroco*. 1989; México-Cuba-España: Ópalo Films, RTVE, ICAIC, Sociedad Estatal Quinto Centenario.
45. Lerner, Irving, dir. *La caza real del sol*. 1969; Reino Unido-Estados Unidos: The Rank Organisation, Cinema Center Films.
46. Lipkies, Iván, dir. *La hija de Moctezuma*. 2013; México: Vlady Realizadores.
47. López, Rigoberto, dir. *Roble de olor*. 2003; Cuba-Francia-España: ICAIC.
48. López, N.; De Tavira, J.; Ron, A., dir. *Hernán*. 2021; España-México: Dopamine, Onza Entertainment.
49. Lorant-Heilbronn, Vicent, dir. *Christophe Colomb*. 1904; Francia: Pathé Frères.

50. Lucas, Wilfred, dir. *Hands Up*. 1917; Estados Unidos: Astra Film.
51. Macdonald, David, dir. *Christopher Columbus*. 1949; Reino Unido: Gainsborough Pictures, Sydney Box.
52. Malick, Terrence, dir. *El nuevo mundo*. 2005; Estados Unidos: New Line Cinema.
53. Mauro, Humberto, dir. *O Descobrimento do Brasil*. 1937; Brasil: Brazilia Filme, Instituto do Cacau da Bahia.
54. Mora Calet, Juan, dir. *Retorno Aztlán*. 1990; México: Mundo Prehispánico, UNAM, IMCINE, Cooperativa José Revueltas, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Producciones Volcán S. A. de C. V.
55. Mora Calet, Juan, dir. *Eréndira la indomable*. 2006; México: Eréndira Producciones, CUEC, Foprocine, IMCINE.
56. Mújica, Martín, dir. *Columbus*. 2004; Argentina: INCAA.
57. Ozores, Mariano, dir. *Cristóbal Colón de oficio... descubridor*. 1982; España: Constan Films.
58. Pereira, Luiz Alberto, dir. *Hans Staden*. 1999; Brasil: IPACA, Jorge Neves Produção Audiovisual, Lapfilme.
59. Pereira dos Santos, Nelson, dir. *Como era gostoso o meu francês*. 1971; Brasil: Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto Ltda., Regina Filmes, Condor Filmes.
60. Pontecorvo, Gillo, dir. *Queimada*. 1969; Italia-Francia: Produzioni Europee Associati (PEA), Les Productions Artistes Associés.
61. Rennó, Rosângela, dir. *Vera Cruz*. 2000; Brasil: Producción independiente.
62. Retes, Gabriel, dir. *Nuevo mundo*. 1976; México: Conacine.
63. Ripstein, Arturo, dir. *El Santo Oficio*. 1973; México: Conacine, Cinematográfica Marco Polo.

64. Ríos, Teodoro; Ríos, Santiago, dir. *Mambí*. 1998; España-Cuba: Ríos TV.
65. Rísquez, Diego, dir. *Orinoko, nuevo mundo*. 1984; Venezuela: Producciones Guakamaya.
66. Roche, Luis Armando, dir. *Aire libre*. 1996; Venezuela: Arsiete C. A., Producciones 800 S. C., Productions Bleu Blanc Rouge.
67. Saura, Carlos, dir. *El Dorado*. 1988; España-Francia-Italia: Canal+, Chrysalide Film, Compañía Iberoamericana de TV, France 3 Cinéma, Rai, SACIS, RTVE, UGC Images.
68. Sáinz Pardo, Iván, dir. *El último viaje del almirante*. 2006; España: Cesna Producciones.
69. Sanginés, Jorge, dir. *Para recibir el canto de los pájaros*. 1995; Bolivia: Ukamau Ltda.
70. Scott, Ridley, dir. *1492: la conquista del paraíso*. 1992; Reino Unido-España-Francia: Cyrk, Légende Films, Due West, France 3 Cinéma, Gaumont.
71. Soler, Julián, dir. *Las rosas del milagro*. 1960; México: Productora Fílmica México.
72. Swickard, Charles, dir. *The Captive God*. 1916; Estados Unidos: New York Motion Picture Kay-Bee Pictures.
73. Urueta, Chano, dir. *La noche de los mayas*. 1939; México: Fama Films.

## REFERENCIAS

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2011.
- Alexandrov, Ivan, Vsevolod I. Pudovkin y Serguéi M. Eisenstein. “Manifiesto del sonido (1928)”. *Universitas Miguel Hernández*, 4 de diciembre de 2018. <https://umh3593.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/manifiesto-del-sonido-1928/>
- Álvares Cabral, Pero Vaz de. “A carta de Pero Vaz de Caminha. 1500”. *Internet Archive*, 4 de diciembre de 2018. <https://archive.org/details/ACARTAPEROVAZDECAMINHA>
- Ángel, Alejandro. “Seminario de cine documental con Patricio Guzmán: notas completas.” *SlideShare*, 2011. <https://es.slideshare.net/slideshow/seminario-de-cine-documental-patricio-guzman-notas-completas/10949286>
- Antúnez Núñez, Tito, dir. *Moojk*. 1996; México: TV-Tamix.
- Arenas, José, dir. *Todos somos mexicanos*. 1958; México: Instituto Nacional Indigenista.
- Arriaga-Jordán, P., Revilla, M. *Malinche*. 2018; México: Bravo Films.
- Ayala Blanco, Jorge. *La fugacidad del cine mexicano*. Ciudad de México: Océano, 2001.
- Banco Mundial. “Situaciones de fragilidad y conflicto: crisis entrelazadas y múltiples vulnerabilidades. Comunicado de prensa, 27 de junio de 2025”. *Grupo Banco Mundial*, 27 de junio de 2025. <https://www.bancomundial.org/es/news/press-release/2025/06/27/fragile-and-conflict-affected-situations-intertwined-crises-multiple-vulnerabilities>
- Bartra, Armando. “Hacer milpa.” *Ciencias*, 93 (2009): 42-45. <https://www.journals.unam.mx/index.php/cns/article/view/14828>

- . *Los herederos de Zapata: movimientos campesinos pos-revolucionarios en México, 1920–1980*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1985.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Vol. I. Buenos Aires: Penguin Random House, 2023.
- Brennan, James A. “Blade Runner: sus soundtracks”. *La Jornada*, 4 de noviembre de 2017. <https://www.jornada.com.mx/2017/11/04/opinion/a04a1cul>.
- Buñuel, Luis, dir. *La ilusión viaja en tranvía*. 1954; México: Clasa Films Mundiales.
- Camou, Teresa, dir. *Sunú*. 2015; México: IMCINE.
- Carpenter Slavens, John y Guadalupe Sánchez. “Los cambios ambientales del Holoceno medio/Holoceno tardío en el desierto de Sonora y sus implicaciones en la diversificación del yuto-azteca y la difusión del maíz.” *Diálogo Andino*, 41 (2013): 199-210.
- Casa de América. “Una conversación con Tatiana Huezco: Desde ‘El lugar más pequeño’ a ‘Noche de fuego’”. Video de Youtube, 1:17:47. Publicado el 26 de mayo de 2022. [https://uc3m.libguides.com/guias\\_tematicas/citas\\_bibliograficas/chicago#s-lg-box-wrapper-13338369](https://uc3m.libguides.com/guias_tematicas/citas_bibliograficas/chicago#s-lg-box-wrapper-13338369)
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. 2.ª ed. Barcelona: Acracia, 2003.
- Castro Brunetto, Carlos. “La imagen de Cristóbal Colón en el arte.” *Revista de Ciencia y Humanidades del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias* (2006).
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1969.
- Colón, Cristóbal. *Diario de a bordo*. Editado por Christian Duverger. Vol. I. Ciudad de México: Taurus / Penguin Random House, 2016.

- Conrad, Joseph. *Narrativa breve completa*. Hueders / Sexto Piso, 2015.
- Cortés, Alberto, dir. *El maíz en tiempos de guerra*. 2017; México: Bataclán Cine, Foprocine, IMCINE, TV UNAM, Bambú Audiovisual, Steven Brown.
- Cousins, Mark. *The Story of Film*. Londres: Pavilion Books, 2020.
- Cuevas Martínez, Alberto. “30 años de TV Tamix: entrevista a Genaro Rojas Ramírez, videasta ayuujk de Tamazulápam del Espíritu Santo, Oaxaca, fundador da televisão comunitária TV Tamix.” *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 9, 1 (2022). <https://doi.org/10.14591/aniki.v9n1.860>
- Davies, Brandon. “Cámara lúcida 2022: El prototipo de Bruno Varela”. *Desistfilm*, 14 de noviembre de 2022. <https://desistfilm.com/camara-lucida-2022-el-prototipo-de-bruno-varela-del-metraje-de-archivo-a-la-cosmovision>
- De las Casas, Bartolomé. “Historia de las Indias”. Tomo I. *Project Gutenberg*, 24 de julio de 2022. <https://archive.org/details/las-casas-bartolome-de-historia-de-las-indias-vol.-1-de-5-1875>
- Deleuze, Gilles. *Leibniz y el barroco*. 14.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Paidós, 2024.
- Demille, Cecil B., dir. *The Woman God Forgot*. 1917; Estados Unidos: Artcraft Pictures Corporation.
- Díaz de la Vega, Alejandro. “Las películas no sirven si la vida no te arrastra un poco: Tatiana Huezo.” *Gatopardo*, 2024. <https://www.gatopardo.com/articulos/tatiana-huezo-entrevista-sobre-pelicula-el-eco>.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ciudad de México: Trillas, 2017.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. 2.<sup>a</sup> ed. Ciudad de México: Era, 2000.
- Echevarría, Nicolás, dir., *Cabeza de Vaca*. 1991; México-España: IMCINE, RTVE.

- Eisenstein, Serguéi. *Nonindifferent Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- “El Eco, de Tatiana Huevo: crecer y morir en el inicio del mundo”, IMCINE. 2024, <https://www.imcine.gob.mx/Pagina/Noticia/el-eco-de-tatiana-huevo-crecer-y-morir-en-el-inicio-del-mundo>
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 2011.
- Estrada Álvarez, Adriana. “Imaginario cinematográfico de los pueblos rarámuri en la segunda mitad del siglo XX”. En *Redescubriendo el Archivo Etnográfico Audiovisual*, editado por Antonio Ziri6n. Ciudad de México: UAM / Elefanta / Fonca, 2021.
- Estrada Álvarez, Adriana, Nicolás Défossé y Diego Zavala Scherer. *Cine político en México, 1968–2017*. Nueva York: Peter Lang, 2019.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Ciudad de México: Tinta Limón, Colección Nociones Comunes, 2018.
- Fernández, Iván y Carolina Blanco. “Entrevista con Tatiana Huevo, directora de ‘El lugar más pequeño’”. *Colectivo Cinema Errante*, 24 de febrero de 2012. <https://cinemaerrante.wordpress.com/2012/02/24/entrevista-con-tatiana-huevo-directora-de-el-lugar-mas-pequeno/>
- Fideicomisos Instituidos en Relación con la Agricultura (FIRA). *Panorama Agroalimentario 2024: Maíz*. Ciudad de México: SIAP-Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural, 2024.
- Filmin. “Entrevista a Tatiana Huevo (El Eco)”. Video de YouTube, 6:56. Publicado el 11 de septiembre de 2024. [https://www.youtube.com/watch?v=cENRD\\_9Wogk](https://www.youtube.com/watch?v=cENRD_9Wogk)
- “Filmoteca presentará la película silente Tepeyac restaurada en digital y con música integrada”. *UNAM Global*, 20 de febrero de 2018. [https://unamglobal.unam.mx/global\\_revista/filmo](https://unamglobal.unam.mx/global_revista/filmo)

- teca-presentara-la-pelicula-silente-tepeyac-restaurada-en-digital-y-con-musica-integrada/
- Gámez, Rubén, dir. *La fórmula secreta*. 1965; México: Producción independiente.
- , dir. *Los murmullos*. 1974; México: IMCINE.
- García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero*. Vols. 1-3. Ciudad de México: Era, 1987-1988.
- García Torres, Lilia y Lourdes Roca Ortiz. “Mirar en clave Ikoots. Lecturas etnográficas del primer taller de cine indígena”. En *Redescubriendo el Archivo Etnográfico Audiovisual*, coordinado por Antonio Zirión. Ciudad de México: UAM / Elefanta / Fonca, 2021.
- Gleyzer, Raymundo, dir. *México, la revolución congelada*. 1971; México: Cine de la Base.
- Gombrich, Ernst H. *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon, 2010.
- González, Carlos E., Ramos, José Manuel, Sáyago, Fernando, dir. *Tepeyac*. 1917; México: Films Colonial Films Colonial.
- Grunberg, Bernard. “El universo de los conquistadores.” *Signos Históricos*, 12 (2004): 94-118.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Guzmán Gómez, Elsa. *De maíces a maíces*. Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos / Pablos Editores, 2018.
- Haraway, Donna J. “Manifiesto cibernético.” En *Simios, cyborgs y mujeres*. Londres: Routledge, 1991.
- “Henry King.” *IMDb*. Consultado el 11 de enero de 2026. <https://www.imdb.com/es/name/nm0454771/>
- Herrera, Javier. *Luis Buñuel en su archivo. De Los olvidados a Viridiana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

- Herzog, Werner. *Herzog por Herzog. Entrevistas y edición de Paul Cronin*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2016.
- , dir. *Lo and Behold: Reveries of the Connected World*. 2016; Estados Unidos: Tree Falls Post, Saville Productions.
- Huezo, Tatiana, dir. *El Eco*. 2023; México-Alemania: Chulada Films, Radiola Films.
- , dir. *El lugar más pequeño*. 2011; México: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Foprocine.
- Jay and Si-Lan Chen Leyda Papers (TAM.083). *Tamiment Library/ Robert F. Wagner Labor Archives*, Nueva York University, guía de colección. Consultado el 28 de enero de 2026. [https://findingaids.library.nyu.edu/tamwag/tam\\_083/](https://findingaids.library.nyu.edu/tamwag/tam_083/)
- Kazan, Elia, dir. *¡Viva Zapata! 1952*; Estados Unidos: 20th Century Fox.
- , dir. *Wild River*. 1960; Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Kennedy, John F. “Discurso en la Universidad Rice (sobre ir a la Luna)”. *Discurso pronunciado en la Universidad Rice*, Houston, Texas, 12 de septiembre de 1962. Libertad.org. <https://libertad.org/discursos/john-f-kennedy-discurso-sobre-ir-a-la-luna>
- León-Portilla, Miguel. “XV. Cantos tristes de la conquista.” En *Obras de Miguel León-Portilla, tomo XIII: Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la conquista / El reverso de la conquista: relaciones mexicas, mayas e incas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- López Austin, Alfredo. *Los mitos y sus tiempos*. Ciudad de México: Era, 2015.
- “Luis Alberto Pereira”. *Grokopedia*. [https://grokopedia.com/page/luis\\_alberto\\_pereira](https://grokopedia.com/page/luis_alberto_pereira)
- Magaloni Kerpel, Diana. “El Códice Florentino.” *Arqueología Mexicana*, 90 (2020): 82-84.

- Martínez Baracs, Rodrigo. “Doña Isabel Moctezuma, Tecuichpotzin (1509–1551).” *Universidad de México*, 522 (1994): 40-43.
- Martínez, José Luis. *Hernán Cortés*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Martínez Chacrana, Salvador, dir. *Tzofó*. 2022; México: IMCINE.
- Matos Moctezuma, Eduardo y Luis Millones Santa Gadea. *Moctezuma y Atahualpa*. Barcelona: Tusquets, 2024.
- Miquel, Ángel. *Cabeza de Vaca. Estudio crítico de la película de Nicolás Echevarría*. Valencia: Ediciones Contrabando, 2025.
- Mira Caballos, Esteban. “Hernán Cortés y la construcción de su propio mito.” *Boletín de la Real Academia de Extremadura* 27 (2019): 352-402.
- Nácar Fuster, Eloíno, y Alberto Colunga Cueto, O. P., trads. *Sagrada Biblia*. 13.<sup>a</sup> ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1972. Primera edición, 1961.
- NASA. *Mars 2020: Perseverance Rover*. <https://science.nasa.gov/mission/mars-2020-perseverance/>
- “Nicolás Echevarría”. *IMDb*. Consultado el 17 de enero de 2026. <https://www.imdb.com/name/nm0248420/>
- Núñez Cabeza de Vaca, Álvar. *Naufragios*. Madrid: Cátedra, 2013.
- Pacheco de Oliveira, João. “El nacimiento del Brasil: revisión de un paradigma historiográfico.” *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana* 3, 1 (2013). <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.192>
- Paré, Luisa. “El debate sobre el problema agrario en los setenta y ochenta.” *Nueva Antropología*, 39 (1991): 9-26.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 19.<sup>a</sup> ed. Madrid: Cátedra, 2013.
- Real Academia de la Lengua Española. “Maicear.” *Diccionario de la lengua española*, 2020. <https://dle.rae.es/maicear>
- . “Naturaleza.” *Diccionario de la lengua española*, 2020. <https://dle.rae.es/naturaleza>

- . “Paisaje.” *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/paisaje>
- Rivera, Alex., dir. *Sleep Dealer*. 2008; Estados Unidos: Likely Story, This is that, Maya Entertainment.
- Rodríguez Rodríguez, Israel. *El nuevo cine y la revolución congelada*. Ciudad de México: UNAM, 2023.
- Rodríguez, Israel y Javier Ramírez. *Antonio Reynoso, cinefotógrafo*. Ciudad de México: Centro de la Imagen, 2019.
- Rulfo, Juan. “No oyes ladrar a los perros.” En *El llano en llamas*. Ciudad de México: RM / Fundación Juan Rulfo, 2005.
- . *Pedro Páramo*. Ciudad de México: RM / Fundación Juan Rulfo, 2005.
- Said, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Saramago, José. “Banquet speech”. *The Nobel Prize*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1998/saramago/speech/>
- Schlickers, Sabine. *La conquista imaginaria de América*. Berlín: Peter Lang, 2015.
- Seton, Marie. Serguéi M. *Eisenstein: una biografía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Shastri, N., Braverman, A., Zeldes, J., Neville, M., Marsh, N., dir. *What’s Next? The Future with Bill Gates*. 2024; Estados Unidos: Netflix.
- Sheridan, Guillermo. *Cabeza de Vaca*. Ciudad de México: Ediciones El Milagro, 1994.
- Siméon, Rémi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2014.
- Simón, Pedro. *Noticias históricas de las conquistas de Tierra Firme*. Vol. I. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1882.
- Sin Embargo Al Aire. “Tatiana Huevo atrapa la vida entre la realidad y la ficción en el filme ‘El Eco’”. Video de YouTube.

- Publicado el 30 de agosto de 2024, 10:00. <https://www.youtube.com/watch?v=gVuaYIaMTH8>
- Souriau, Étienne. *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal, 1998.
- Staden, Hans. *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y antropófagos, situado en el Nuevo Mundo*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1945.
- The European Space Agency. *Report on the Space Economy 2024*. ESA, 2024. <https://space-economy.esa.int/documents/b61b-tvmeaf6Tz2osXPu7I2bLodwO3uqdOrFAwNTQ.pdf>
- Theise, Eric. “Hojas de maíz”. *erictheise.com*. 2004. <https://erictheise.com/films/hojas-de-maiz/>
- . *Hojas de maíz*. 2004. Estados Unidos: Producción Independiente.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1997.
- Toledo, Víctor M. y Benjamín Ortiz Espejel. *México, regiones que caminan hacia la sustentabilidad*. Puebla: Universidad Iberoamericana, 2016.
- Varela, Bruno. “Cine estruct-rural.” *Los Experimentos*, 21 de agosto de 2025. <https://www.losexperimentoscine.blog/2025/08/cine-estruct-rural.html>
- , dir. *Neón Cortex*. 2023; México: Producción independiente.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. “La conquista en el cine mexicano.” *Noticonquista*. 2019. <https://www.noticonquista.unam.mx/autor/2530>
- Veyre, Gabriel. *Cartas a su madre*. Traducido por Aurelio de los Reyes. Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía; Filmoteca de la UNAM; Cineteca Nacional; Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, 1996.

- , dir. *Desayuno de indios*. 1896; México: Cinématographe Lumière.
- Vial, Jessica, et al. *Informe AR6 del IPCC-Resumen para docentes*. Office for Climate Education, 2024. <https://crea-portalde-medios.siemens-stiftung.org/informe-ar6-del-ipcc-resumen-para-docentes-103958>
- Villacorta Zuluaga, Carlos E. “Insurgencia y pacificación en El Salvador.” *Revista de la Red Intercátedras de Historia de América Latina* 2 (2015): 159-172.
- Weingartshofer, Federico, dir. *Semilla del cuarto sol*. 1983; México: Instituto Nacional Indigenista.
- Wood, David M. J. *El espectador pensante: el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas / La Carreta Editores, 2010.
- Wolf, Aaron, dir. *King Corn*. 2007; Estados Unidos: Independent Television Service, Mosaic Films.
- Zirión, Antonio, ed. *Redescubriendo el Archivo Etnográfico Audiovisual*. Vol. 1. Ciudad de México: UAM / Elefanta / Fonca, 2021.

Naturalezas no indiferentes *en cines*  
*latinoamericanos*, de Adriana  
Estrada Álvarez, se terminó  
en marzo de 2026.

La noción de *naturaleza no indiferente*, formulada por el cineasta soviético Serguéi Eisenstein como la disposición orgánica de los elementos del lenguaje cinematográfico orientada a suscitar una emoción intensa —orgiástica—, constituye el fundamento teórico estético que atraviesa los tres ensayos reunidos en este libro. El primero se dedica a examinar el imaginario cinematográfico construido en torno a las conquistas de los siglos XV al XVII en Latinoamérica, acontecimiento fundacional de la modernidad latinoamericana. El segundo reflexiona sobre la planta del maíz en el cine mexicano donde se describe cómo a finales del siglo XIX toma una connotación de “alimento de salvajes” y en el siglo XXI nutre imaginarios futuristas de especulación vegetal. El último ensayo está dedicado a dos piezas de la cineasta Tatiana Huezo —*El lugar más pequeño* (2011) y *El Eco* (2023)— y propone que, al apelar a un uso riguroso de las formas narrativas clásicas, emergen verdaderos cantos a la naturaleza.

**Adriana Estrada Álvarez** (Ciudad de México, 1973). Se desempeña como profesora e investigadora en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Estudió un doctorado en Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad Nacional Autónoma de México. Se ha especializado en temas sobre cine, cultura y política; destaca su participación en el libro *Cine político en México, 1968–2017* (2019). Paralelamente, desarrolla una sostenida trayectoria audiovisual; entre sus trabajos más recientes se encuentran *A través de mi ventana* (2025) y *Magali Lara en su taller* (2021).

