

FACULTAD DE
DISEÑO



F FACULTAD
D E **A·R·T·E·S**

TRANSFORMACIONES EN EL USO DE LAS LENGUAS INDÍGENAS EN EL CINE MEXICANO

Tesis para obtener el grado de
Maestro en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Presenta

ING. ALDO JIMÉNEZ TABONE

Director de tesis
DR. JUAN CARLOS BERMÚDEZ

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, **30 de octubre de 2018. México**

La Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad (IMACS) está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de Conacyt.

Agradezco a Conacyt como patrocinador del proyecto realizado como tesis de maestría durante el programa de estudio de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

CONTENIDO

PROTOCOLO	6
CAPÍTULO 1	14
1.1 Nombrar al mundo	14
1.2 Las lenguas indígenas en México	20
1.3 De la institución a la resistencia: La lengua oficial y las lenguas minorizadas (políticas educativas y de difusión de las lenguas)	27
1.3.1 Ecología de las lenguas	32
1.4 Recuento histórico de la minorización de las lenguas indígenas en México.....	34
1.4.1 Tiempos precolombinos y Conquista	34
1.4.2 Periodo Colonial	36
1.4.3 Siglo XIX	38
1.4.4 Siglo XX	41
1.4.5 Los últimos 30 años	45
1.5 El mundo representado. El papel de la lengua en la construcción de una representación cinematográfica.....	49
1.5.1 La barrera del lenguaje como recurso narrativo	55
1.5.2 Presencia de las lenguas indígenas en el cine estadounidense y latinoamericano	57
1.6 Conclusión	61
CAPÍTULO 2	64
2.1 La presencia indígena en el cine mexicano	64
2.2 El Uso de las lenguas indígenas en el cine mexicano	74
2.2.1 El caso del náhuatl y el cine guadalupano	82
2.3 La construcción del estereotipo indígena en el cine mexicano.....	94
2.4 El cine mexicano y la minorización de las lenguas indígenas.....	95
2.5 Conclusión.....	97
CAPÍTULO 3	100
3.2 ÉPOCA DE ORO 1938 -1954.....	105

3.2.1 La noche de los mayas.....	105
3.2.1.1 Argumento.....	105
3.2.1.2 Contexto histórico.....	107
3.2.1.3 Mundo Representado.....	110
3.2.1.4 Uso de la lengua indígena.....	114
3.2.2 MARÍA CANDELARIA (XOCHIMILCO)	120
3.2.2.1 Argumento	120
3.2.2.2 Contexto histórico	122
3.2.2.3 Mundo representado	124
3.2.2.4 Uso de la lengua	127
3.3 SURGIMIENTO DEL CINE DE AUTOR 1960-1976.....	130
3.3.1 YANCO	130
3.3.1.1 Argumento	130
3.3.1.2 Contexto histórico	131
3.3.1.3 Mundo representado	134
3.3.1.4 Uso de la lengua indígena.....	136
3.3.2 AUNANDAR ANAPU	139
3.3.2.1 Argumento	140
3.3.2.2 Contexto histórico	141
3.3.2.3 Mundo representado	142
3.3.2.4 Uso de la lengua	144
3.4 NUEVO CINE MEXICANO 1987 -2000.....	146
3.4.1 CABEZA DE VACA.....	146
3.4.1.1 Argumento	147
3.4.1.2 Contexto histórico.....	145
3.4.1.3 Mundo representado.....	150
3.4.1.4 Uso de la lengua	153
3.4.2 <i>IN NECUEPALIZTLI AZTLAN</i> (RETORNO A AZTLÁN).....	156
3.4.2.1 Argumento	156
3.4.2.2 Contexto histórico	158
3.4.2.3 Mundo representado.....	158

3.4.2.4	Uso de la lengua	161
3.5	COMIENZOS DEL SIGLO XXI (2000-2017)	164
3.5.1	COCHOCHI	164
3.5.1.1	Argumento	164
3.5.1.2	Contexto histórico	166
3.5.1.3	Mundo representado	167
3.5.1.4	Uso de la lengua	168
3.5.2	CORAZÓN DEL TIEMPO.....	170
3.5.2.1	Argumento	170
3.5.2.2	Contexto histórico	172
3.5.2.3	Mundo Representado.....	174
3.5.2.4	Uso de la lengua	176
3.6	Conclusiones	178
	CONCLUSIONES	186
	BIBLIOGRAFÍA	190

PROTOCOLO

PROBLEMÁTICA

Las lenguas indígenas han sido minorizadas o tratadas como lenguas de segundo orden por los estados oficiales y medios de comunicación en México y en América Latina (Castells, 2003). El cine, generalmente ha estado en manos de élites hegemónicas que crean y perpetúan estereotipos que dan una imagen negativa o folklorizante de lo indígena.

Al omitir las lenguas originarias de las representaciones cinematográficas de lo indígena, se proyecta una imagen incompleta de la realidad latinoamericana en la que no tiene cabida el concepto de multiculturalidad.

El poder del cine de llegar a un gran número de personas gracias a su exhibición en salas cinematográficas, televisión, medios caseros de reproducción (dvd y blue ray actualmente) e Internet, lo convierten en un agente social capaz de formar conciencias y establecer criterios generalizados acerca de temas específicos, tal es el caso del cine nacionalista y de aventuras que generan opiniones acerca de lo que “debe ser” un país, o cómo debe actuar un héroe. Sin embargo, existen algunos temas que han quedado al margen de la actividad cinematográfica y que son precisamente su omisión o su limitada exposición las que ayudan a crear una opinión generalizada; tal es el caso de las lenguas indígenas en el cine mexicano, cuyo uso ha sido limitado a pesar de que las temáticas indígenas son recurrentes en el continente. En el caso de México, es notable el empeño de la industria cinematográfica en hacer películas solamente en un idioma (castellano) en un país en el que se hablan más de 60 (Catálogo de lenguas indígenas nacionales 2008). Sin embargo, la escasa presencia de las lenguas indígenas en el cine mexicano

no debe ser soslayada. A partir de la generalización del cine sonoro en México (1932), el cine ha usado a las lenguas indígenas para distintas funciones: Crear una atmósfera exótica, establecer barreras de lenguaje entre personajes, buscar una visión más realista de la historia entre otras. Del mismo modo, es importante mencionar que en a partir de 1994 ha habido un incremento en el uso de las lenguas indígenas como recurso cinematográfico. Para poner un ejemplo, los dramas desarrollados en comunidades indígenas están entre las temáticas más usadas en la filmografía de la llamada Época de Oro del Cine Mexicano, películas como *La Noche de los Mayas* (1938) de Chano Urueta y *María Candelaria* (1943) de Emilio Fernández tienen protagonistas que pertenecen claramente a algún grupo indígena, sin embargo, la presencia de las lenguas vernáculos en estos filmes es limitada. Por otro lado, películas más recientes como *Retorno a Aztlán* (1991) de Juan Mora Catlet y *Cochochi* (2007) de Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán hacen una apuesta por guiones completamente hablados en lenguas indígenas (náhuatl el primero y rarámuri el segundo). Entender estos contextos y analizar su desarrollo nos permite aportar elementos a la discusión de la multiculturalidad en México.

JUSTIFICACIÓN

El cine aborda todas las facetas de la vida humana (Ramírez Caro, 2015), por lo que es una valiosa herramienta para aproximarse al conocimiento de los fenómenos sociales. Es de esta forma que el estudio de la presencia de las lenguas indígenas en el cine mexicano puede aportar elementos que nos ayuden a entender cuáles han sido las dinámicas de exclusión o integración de las lenguas indígenas en el pasado, cómo son en la actualidad y cuál es la perspectiva al futuro. Abrir la discusión hacia los temas de multiculturalidad y diversidad lingüística se vuelve esencial en nuestros tiempos, como lo demuestra la existencia de un sustento legal internacional (UNESCO) y nacional (Ley Gral. de Derechos Lingüísticos de los pueblos indígenas) que

garantizan el derecho a la expresión en lenguas maternas, así como la difusión del plurilingüismo. La Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural (2001) dicta la necesidad de “salvaguardar el patrimonio lingüístico de la humanidad y apoyar la expresión, la creación y la difusión en el mayor número posible de lenguas”.

Por su parte, la Ley General de los Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas promulgada en México en 2003 establece que:

ARTÍCULO 6. El Estado adoptará e instrumentará las medidas necesarias para asegurar que los medios de comunicación masiva difundan la realidad y la diversidad lingüística y cultural de la Nación Mexicana. Además, destinará un porcentaje del tiempo que dispone en los medios de comunicación masiva concesionados, de acuerdo a la legislación aplicable, para la emisión de programas en las diversas lenguas nacionales habladas en sus áreas de cobertura, y de programas culturales en los que se promueva la literatura, tradiciones orales y el uso de las lenguas indígenas nacionales de las diversas regiones del país.

ART. 13 VII. Impulsar políticas de investigación, difusión, estudios y documentación sobre las lenguas indígenas nacionales y sus expresiones literarias.

Este marco legal garantiza la presencia de las lenguas indígenas en los medios de comunicación, sin embargo esto no ha sucedido. Entender las causas de esto nos proporcionará herramientas que nos lleven a construir una sociedad verdaderamente multicultural y multilingüe.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo se ha modificado el uso de las lenguas indígenas en el cine mexicano desde el surgimiento del cine sonoro hasta nuestros días?

HIPÓTESIS

La presencia de las lenguas indígenas se minimiza en el cine mexicano a lo largo de su historia, a pesar de la recurrencia de las temáticas indígenas. Sin embargo, a través de los filmes que han hecho uso de ellas, se puede discernir un cambio en la representación mediática de "lo indígena".

OBJETIVO GENERAL

Entender las transformaciones en el uso de las lenguas indígenas en el cine mexicano y su relación con la representación mediática con la idea de "lo indígena".

OBJETIVOS PARTICULARES

- Describir el abordaje de las lenguas indígenas en el cine mexicano
- Indagar las causas para la exclusión o el uso de la lengua indígena en determinados filmes.
- Explorar la presencia de lo indígena en el cine.
- Descubrir las articulaciones socio históricas de lo indígena en el cine.
- Analizar el papel del cine como instrumento de difusión de la multiculturalidad.

METODOLOGÍA

Partiremos del concepto de dispositivo propuesto por Foucault, como una herramienta que funciona a manera de "red" que permite agrupar los distintos elementos que constituyen un fenómeno (Foucault, 1977). Dichos elementos pueden ser de un origen muy heterogéneo, tales como discursos, historias, leyes, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, entre otras. El primero en considerar al cine como dispositivo fue Jean Louis Baudry (1975), al agrupar las características tecnológicas del cine (captura de imágenes, montaje y proyección), con el impacto

psicológico y filosófico que éste causa en el espectador, marcando así su naturaleza doble: tanto como artefacto, como experiencia subjetiva (Dittus, 2013). Siguiendo a estos autores, Rubén Dittus propone una definición del cine como dispositivo que logra englobarlo de manera eficiente: “Un mecanismo de construcción de sentido que selecciona, ordena y jerarquiza los elementos de la realidad referenciada en la pantalla, con diversos criterios de valoración.” (Dittus, 2013, p. 77). Es a partir de esta definición del cine como dispositivo cultural y social que explicaré las transformaciones que ha sufrido el uso de las lenguas indígenas en el cine mexicano a lo largo de distintas épocas. La variable dependiente sería el cine mexicano, ya que éste se va a ver modificado por la presencia o ausencia de lenguas indígenas, el uso de dichas lenguas en el cine será la variable independiente.

Para los alcances de este estudio se considerarán únicamente los largometrajes de ficción realizados a partir del surgimiento del cine sonoro hasta la época actual. Quedan descartados documentales y cortometrajes, por contar con una historia y características distintas a nuestro objeto de estudio.

Se realizará una muestra de ocho filmes correspondientes a tres momentos clave de la historia del cine mexicano, los cuales serán analizados mediante un instrumento que considere los siguientes componentes:

- Argumento
- Contexto histórico
- Mundo representado
- Uso de la lengua Indígena.

El estudio del argumento permitirá conocer los detalles del relato contado; el contexto histórico se encargará de dar a conocer las condiciones socio históricas prevalecientes durante la realización del filme; el mundo representado (Ramírez Caro, 2013), explicará cómo es que el

filme construye una representación del tiempo y el espacio así como de los personajes que toman parte en él. Por último, se analizará el uso que hace el filme de la lengua indígena y su incidencia en el relato. Al entrecruzar estos componentes tendremos una aproximación a la presencia de las lenguas indígenas en el filme. Es importante mencionar, que el objeto de este estudio es conocer el uso de las lenguas indígenas en el cine mexicano, por lo que sólo se considerarán aquellos componentes del análisis fílmico que inciden sobre el tema, otros recursos formales de análisis, como el lenguaje cinematográfico y la estructura dramática, no serán considerados, ya que el objetivo es el estudio de un fenómeno (las lenguas indígenas en el cine) y no el análisis amplio de un filme determinado. Las películas constituirán Unidades de análisis que servirán para interpretar la realidad de las lenguas indígenas en el cine, por lo que es necesario tomar una muestra amplia que permita tener una mejor perspectiva. Los ocho filmes estudiados se dividirán de acuerdo a un criterio cronológico dividido en cuatro periodos.

Se considerarán dos filmes característicos de cada período con el objetivo de desarrollar una línea de tiempo discursiva que permita entender los cambios suscitados en el tema de estudio.

Los períodos de tiempo que se estudiarán son:

- Época de oro (1938 -1956)
- Surgimiento del cine de autor (1960 -1976)
- Nuevo Cine Mexicano (1988-2000)
- comienzos del siglo XXI (2000-2017)

El primer periodo aportará una visión inicial a partir del surgimiento de la industria fílmica nacional y su auge inicial. El segundo periodo, sugiere una contracción de la actividad cinematográfica en términos generales pero una diversificación de los discursos. Los últimos dos periodos, nos proporcionarán elementos para comprender el uso de las lenguas indígenas en el cine contemporáneo.

Los filmes con los que se trabajará son:

Época de oro

- *La noche de los mayas* (Chano Urueta 1938)
- *María Candalaria* (Emilio Fernández 1943)

Surgimiento del cine de autor

- *Yanco* (Servando González 1961)
- *Auandar Anapu* (Rafael Corkidi 1974)

Nuevo Cine Mexicano

- *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría 1991)
- *In Necaupaliztli Aztlán* (retorno a Aztlán) (Juan Mora Catlett (1991)

Comienzos del siglo XXI

- *Cochochi* (Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán 2007)
- *Corazón del Tiempo* (Alberto Cortés 2009)

MARCO TEÓRICO

Para entender la presencia de las lenguas indígenas en el cine mexicano es preciso recurrir a varias disciplinas: La historia, y en particular la historia del cine permitirán conocer los cambios por los que ha pasado la cinematografía mexicana desde el cine sonoro hasta nuestros días; la sociolingüística resulta muy importante para comprender la situación de las lenguas indígenas en México, y ver la manera en que éstas se han relacionado con el cine. La antropología permitirá entender el cine como un fenómeno humano, y cómo este ha hecho una representación de los pueblos indígenas. El trabajo interconectado de estas disciplinas puede ser entendido desde el marco que proporciona la transdisciplinariedad (Nicolescu, 1996).

En la primera parte del trabajo, trataremos la situación de las lenguas indígenas mexicanas y su relación con el cine. Partiremos del concepto de minorización de las lenguas propuesto por Lluís Vicent Aracil (1983), en este mismo sentido, Calaforra (2003) aportará elementos para

comprender las relaciones entre una lengua dominante y una minorizada, lo cual será aplicado al caso del cine. A lo largo de esta investigación, el pensamiento de Guillermo Bonfil Batalla (1988) aportará elementos para comprender la omisión de las lenguas indígenas como parte de un proceso de exclusión civilizatoria. García Riera (1998) proporcionará un marco histórico para conocer las películas que a través de los años han abordado temas indígenas. Un modelo basado en los postulados de Alicia Poloniato (1985) ayudará a conocer los planos de oralidad usados por el cine a la hora de abordar las lenguas indígenas. El trabajo del antropólogo Francisco de la Peña (2014) será de gran utilidad a la hora de analizar la manera en que el cine mexicano ha representado a los indígenas y el papel que juegan sus lenguas en estas representaciones.

CAPÍTULO 1

LA LENGUA COMO ÍNDICE SOCIAL

1.1.Nombrar al mundo

El cine forma parte de la realidad del lenguaje, es un medio que propaga modismos, que acerca a la gente a otros lenguajes, e inventa nuevos. Este primer capítulo tendrá la función de acotar la relación entre la lengua y el cine, la cual definiremos como la decisión que se hace en un filme de expresarse de manera oral y escrita en determinada lengua. Esta relación no debe confundirse con el “lenguaje cinematográfico”, el cual se refiere a una serie de signos visuales y sonoros que se usan en el cine para transmitir un mensaje.

Existe una relación entre el cine, la temporalidad y el relato, en la que la lengua cumple una función de vehículo transmisor de información y de emociones. La capacidad del cine de llegar a un gran número de personas lo convierte en un medio en el que se propagan palabras, expresiones y acentos a través de la voz humana, lo que establece un vínculo entre el cine y la oralidad, entendida esta como la expresión verbal de la cultura humana. Walter Ong (2007) habla de dos oralidades: la oralidad primaria se refiere al uso de la lengua oral en una sociedad sin escritura¹. La secundaria se refiere a la lengua hablada dentro de una sociedad que posea la escritura, lo que releva (parcialmente) a la oralidad de su función de soporte de memoria colectiva. Para autores como Jesús Martín Barbero y María Cristina Mata una de las características de las culturas urbanas latinoamericanas contemporáneas es la presencia de una oralidad secundaria cuyo

¹ Un ejemplo serían los mitos, los cuentos, refranes y adivinanzas en culturas caracterizadas por la ausencia de algún sistema alfabético de escritura.

soporte no es ya la sintaxis de la escritura sino la sintaxis audiovisual generada primariamente por el cine, continuado por la televisión y recientemente exponenciado por las tecnologías digitales (Barbero y Mata citado en Boito, 2000). La exclusión de las lenguas indígenas de esta oralidad audiovisual ha ayudado a crear la falsa idea del monolingüismo en México.

Antes de continuar hablando sobre el papel de la lengua en la cultura y su relación con el cine, es preciso definir los términos de “lengua” y “lenguaje” que habrán de dar cuerpo a este capítulo y marcar sus diferencias. Por “lengua”, haremos propia la siguiente definición: “Sistema de comunicación verbal y casi siempre escrito, propio de una comunidad humana”. Con el afán de profundizar, añadiremos la definición propuesta por Montes (1983)

Lengua es la convención interindividual que hace que un determinado producto fónico (o gráfico) sirva como símbolo o representante de una realidad dada para varios individuos. Que la convención se dé entre dos individuos o entre 200 millones de ellos no afecta a la esencia misma de la lengua como convención interindividual. (p.327)

En el caso de lenguaje, entenderemos como tal “un sistema de comunicación biológico especializado en la transmisión de información significativa e intraindividualmente, a través de signos lingüísticos” (Pavio y Begg, 1981 en Hernández). En términos prácticos, bastará citar al español, al francés, al náhuatl y al guaraní como ejemplos de lenguas, mientras que el lenguaje es el sistema que usan los hablantes de las lenguas para hacer posible la comunicación. Ya Saussure (1945) explicaba la diferencia:

Pero ¿qué es la lengua? Para nosotros, la lengua no se confunde con el lenguaje: la lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial. Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos. Tomado en su conjunto, el lenguaje es multiforme y heteróclito; a caballo en diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al dominio individual y al dominio social; no se deja clasificar en ninguna de las categorías de los hechos

humanos, porque no se sabe cómo desembrollar su unidad. La lengua, por el contrario, es una totalidad en sí y un principio de clasificación. En cuanto le damos el primer lugar entre los hechos del lenguaje, introducimos un orden natural en un conjunto que no se presta a ninguna otra clasificación. (p.37)

El lenguaje es una de las características que nos definen como especie. Aristóteles lo pone de manifiesto en su *Política* (1910) cuando asevera que

Por esto consta ser el hombre animal político o civil muy más deveras que las abejas, ni que ningún otro animal que va junto en manadas; porque, como ya está dicho, la Naturaleza ninguna cosa hace innecesaria, y, entre todos los animales, sólo el hombre tiene uso de razón y de lenguaje. (p.16)

A partir de estas aseveraciones, es posible discernir que aunque la lengua es un universo en sí misma, cuando hablamos de lenguaje, estamos englobando todo lo relacionado con la lengua.

La vida humana se encuentra inexorablemente ligada a la interacción social. Las relaciones entre individuos se hicieron requisito indispensable para la evolución de nuestra especie, y ha sido gracias a la cooperación que fue posible la supervivencia en ambientes hostiles. El elemento cohesionador que dio pie a la interacción social es el lenguaje; es gracias a éste, primero en su formato oral y después escrito, que las experiencias individuales se pudieron transmitir y replicar, no solo entre pares y contemporáneos, sino inter generacionalmente. La lengua hace posible la existencia de una memoria colectiva (López Austin, 2016), estableciendo conexiones entre individuos. Cuando un interlocutor asume, basado en su campo de experiencia, que el otro corresponde a su emisión gracias a un bagaje cultural similar al suyo, se establece lo que López Austin llama intersubjetividad. Es esta intersubjetividad la que permite establecer un territorio común a partir del cual se hace posible la comunicación. A manera de ejemplo, digamos que si un sujeto menciona la palabra “mesa”, aunque el receptor del mensaje se cree una imagen mental de una mesa distinta de la que el emisor tiene en mente, ambos podrán entablar una conversación e

intercambiar conceptos. La intersubjetividad constituye ese terreno intermedio que hace posible la comunicación, y propicia que la memoria colectiva se enriquezca a partir de las experiencias particulares. Toda esta memoria colectiva queda registrada en la lengua, que se alimenta de las interrelaciones humanas, lo que le permite producir, conservar y ampliar una gran diversidad semántica. Son las relaciones humanas, montadas sobre el vehículo de la lengua, las que hacen posible el desarrollo de las distintas culturas que pueblan al mundo. Es gracias a las palabras que la lengua da nombre a los objetos y a los seres transformando al mundo en un lugar más familiar, y conteniendo en sí misma, los saberes, ideas y creencias acerca de la realidad que comparte una comunidad (Conesa y Nubiola, 1999).

Para Chomsky (2006), el uso del lenguaje, aún en su forma más simple, es una actividad creativa fundamental de la mente, la cual nos es tan cercana, que resulta muy difícil lograr descifrar algunos de sus mecanismos:

Seguimos siendo tan incapaces como siempre de entender el problema fundamental del lenguaje, el cual yo considero que es este: Una vez que se domina un lenguaje, uno es capaz de entender un número indefinido de expresiones que resultan nuevas para la experiencia propia, que no guardan la menor semejanza física y no resultan de manera alguna análogas a las expresiones que constituyen la experiencia lingüística propia; No obstante, uno tiene la capacidad, en mayor o menor medida, de producir esas expresiones cuando la ocasión lo amerita, a pesar de su novedad [...] y ser entendido por otros, quienes a su vez, poseen habilidades semejantes. (p.88)

Esta propiedad de la mente de ser capaz de incorporar conceptos nuevos a través del lenguaje nos habla de una relación muy sutil entre mente y lenguaje. Intentar comprender esta relación es importante para observar el vínculo lengua - cultura - cine. Al respecto existen varias posturas científicas. En primer término podemos citar la postura que establece que el lenguaje es una entidad separada del pensamiento; esto es, que el cerebro genera el pensamiento de forma primigenia y que posteriormente la necesidad de comunicación traduce esto a algún lenguaje

determinado. Esta postura es característica de la filosofía de la conciencia y propone que el lenguaje es una traducción del pensamiento. Sin embargo, esta visión se enfrenta a varios cuestionamientos: Wittgenstein menciona que, de ser cierta, esta teoría implicaría que el proceso mental primigenio estaría ordenado de cierta manera, lo que supone la existencia de un lenguaje psíquico, lo que en esencia, nos vuelve a dejar varados ante la necesidad de explicar el origen del lenguaje (Wittgenstein citado en Conesa y Nubiola 1999).

La segunda postura propone que es el lenguaje el que determina y da forma al pensamiento. Esto se basa en los estudios realizados por Benjamin Whorf (1897-1941) quien proponía que la mentalidad y la conducta de una comunidad está determinada por la lengua que habla. Esto significa que una persona solo puede describir el mundo de acuerdo a la estructura de su propia lengua. Para Whorf, las palabras son la clave para comprender la manera en la que el lenguaje genera pensamiento y cita el ejemplo del pueblo hopi del suroeste de Estados Unidos. Para esta etnia, los conceptos de “insecto”, “avión” y “aviador” abarcan una misma palabra. Es de este modo que el autor pretende evidenciar cómo la estructura interna del lenguaje sirve para dar nombre al entorno, y esta concepción del mundo cambia de acuerdo a la lengua. Esta hipótesis ha sido muy discutida a lo largo de los años y ha generado dos vertientes: Una formulación fuerte que expresa que la lengua determina completamente la manera en la que un individuo conceptualiza la realidad; y una formulación débil que expresa que la lengua tiene “cierta influencia” en la manera en la que el individuo conceptualiza la realidad. La llamada formulación fuerte ha sido generalmente rechazada por los lingüistas, pero la formulación débil en que se estipula el grado de influencia que la lengua genera en el pensamiento, ha dado pie a una serie de investigaciones sobre los distintos matices de influencia posibles, como el emprendido por John Lucy, en el que se le pedía a un grupo de hablantes de inglés y de maya

yucateco que seleccionaran de una serie de objetos, el que fuera más parecido a una caja de cartón; mientras que los hablantes de inglés escogieron objetos parecidos a una caja, aunque estuviera hecho de otro material, los hablantes de maya yucateco escogieron elementos fabricados con cartón, aunque no tuvieran forma de caja.

Una corriente que surge en oposición directa a la hipótesis que se ha conocido como de Sapir - Whorf, es la de los universalistas; esta corriente ha sido liderada por Noam Chomsky, quien propone la existencia de una “gramática universal”. Para Chomsky, las estructuras del lenguaje son parte de la información genética con la que nacemos, esto es, existe una especie de andamiaje lingüístico que es compartido por todas las lenguas.

Para concluir este apartado sobre el lenguaje y el pensamiento podemos distinguir tres posturas básicas:

1. El lenguaje es un proceso que ocurre después del pensamiento, esto es; el lenguaje es una traducción del pensamiento (filosofía de la conciencia).
2. Cada cultura define su pensamiento de un modo distinto, gracias a una estructura particular presente en el lenguaje (Whorf).
3. Existe una forma de estructurar el lenguaje que es común a todos los seres humanos de todas las culturas, ya que forma parte de nuestra información genética. (Chomsky).

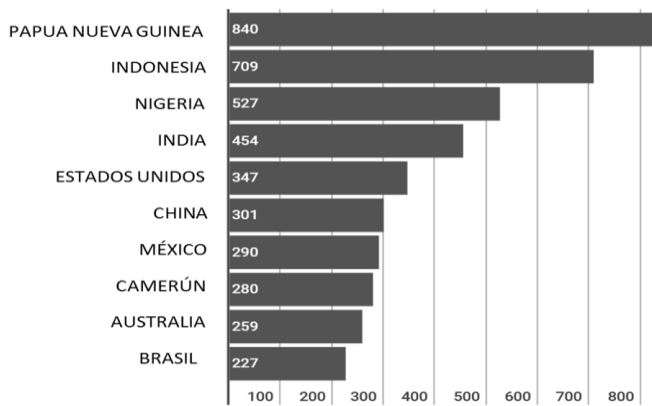
Otro punto a considerar, es la relación que existe entre el lenguaje y la cultura. Cuando un proceso mental se expresa a otro ser humano mediante el lenguaje, se convierte en sí mismo en un hecho cultural. Esto genera una doble naturaleza: Por un lado el lenguaje (y con él las lenguas), es un hecho cultural, y por el otro lado es precursor de la cultura misma. El cine, al hacer uso de la lengua como vehículo para expresar ideas y emociones, se inserta dentro de esta

estructura, ya que el cine forma parte de la cultura, y a su vez se sirve de la lengua; También, el cine sirve como vehículo a ésta, y gracias a su gran alcance, propaga ideas (consciente o inconscientemente) acerca de las lenguas que utiliza; por ejemplo, relacionamos al inglés con las películas de Hollywood y al francés con el cine de autor; pero también, la ausencia de determinadas lenguas en el cine emite mensajes sobre la forma en que la cultura (o culturas) se relaciona con dichas lenguas.

1.2 Las lenguas indígenas en México

La gran variedad de lenguas refleja un sinnúmero de formas de pensar y de aproximarse a la realidad. Cuando nos percatamos de la diversidad lingüística se nos presenta un amplísimo horizonte que refleja la complejidad del fenómeno humano. El cine, al ser un producto cultural visual y sonoro debe reflejar esta diversidad de lenguas, sin embargo, la presencia de muchas lenguas en la actividad cinematográfica es nula o es marginalizada por factores económicos y sociales. En el caso del territorio mexicano, la diversidad lingüística se manifiesta de forma profusa al grado de ser el séptimo país con mayor número de lenguas habladas (Simons et al. 2017) con 290 lenguas.

Tabla 1
Países con mayor diversidad lingüística



Simons, Gary F. and Charles D. Fennig (eds.) (2017). *Ethnologue: Languages of the World, Twentieth edition*. Dallas, Texas: SIL International. Recuperado de <http://www.ethnologue.com>.

Cabe hacer la aclaración de que en términos prácticos y para fines de divulgación se ha manejado la cifra de 68 lenguas indígenas habladas en México (INEGI 2015), sin embargo, en años recientes, muchas instituciones e investigadores han optado por seguir la clasificación propuesta por Campbell (1997) que considerara a las variantes lingüísticas como unidades independientes, lo que eleva la cifra a 290 (Simons et al 2017). Esta clasificación propone los términos familia lingüística, agrupación lingüística, lengua y variante lingüística. El Catálogo de lenguas Indígenas Nacionales publicado en 2008 en el Diario Oficial de la Federación utiliza la clasificación de Campbell para enumerar las lenguas habladas en territorio mexicano y se basa en este autor para definir familia lingüística como “un conjunto de lenguas cuyas semejanzas en sus estructuras lingüísticas y léxicas se deben a un origen histórico común” (Catálogo de lenguas indígenas nacionales 2008). Como ejemplos baste citar la familia yuto-azteca, que incluye a agrupaciones lingüísticas como el náhuatl, el huichol y el rarámuri, o la familia Oto-mangue que abarca lenguas como el mixteco o el zapoteco. Del mismo modo, define agrupación lingüística “como el conjunto de variantes lingüísticas comprendidas bajo el nombre dado tradicionalmente a un pueblo indígena” (Catálogo de lenguas indígenas nacionales, 2008). Ejemplos de agrupaciones son el náhuatl, el mixteco y el zapoteco, cada uno con sus propias variantes. El catálogo aclara que agrupación lingüística y lengua no son sinónimos, encontrándose la segunda en un lugar intermedio entre la agrupación y la variante. Finalmente define variante lingüística como “una forma de habla que: a) presenta diferencias estructurales y léxicas en comparación con otras variantes de la misma agrupación lingüística; y b) implica para sus usuarios una identidad sociolingüística que contrasta con la identidad sociolingüística de los usuarios de otras variantes” (Catálogo de lenguas indígenas nacionales, 2008). Esta es la clasificación que implica

más detalle de catalogación, como ejemplos citaremos el tenek de occidente y el tenek del centro como variantes dialectales de la agrupación lingüística huasteca.

En total, se considera que son 11 las familias lingüísticas presentes en el territorio mexicano actualmente (Tabla 2), algunas de ellas están compuestas por numerosas agrupaciones y variantes, y otras, en cambio apenas con un solo componente:

Tabla 2 <i>Familias lingüísticas de México</i>	
I. Álgica	VI. Maya
II. Yuto Nahua	VII. Totonaco-tepehua
III. Cochimí-yumana	VIII. Tarasca
IV. Seri.	IX. Mixe-zoque
V. Oto-mangue	X. Chontal de Oaxaca
	XI. Huave

Diario Oficial de la Federación (14 de enero 2008) *Catálogo de lenguas Indígenas Nacionales* , p.39

En cuanto al número de agrupaciones lingüísticas se cuentan 68 y son las siguientes:

Tabla 3 <i>Agrupaciones lingüísticas</i>			
1. Akateko	VI Familia maya	39. Oluteco	IX Familia mixe-zoque
2. Amuzgo	V Familia oto-mangue	40. Otomí	V Familia oto-mangue
3. Awakateko	VI Familia maya	41. Paipai	III Familia cochimí-yumana
4. Ayapaneco	IX Familia mixe-zoque	42. Pame	V Familia oto-mangue
5. Cora	II Familia yuto-nahua	43. Pápago	II Familia yuto-nahua
6. Cucapá	III Familia cochimí-yumana	44. Pima	II Familia yuto-nahua
7. Cuicateco	V Familia oto-mangue	45. Popoloca	V Familia oto-mangue
8. Chatino	V Familia oto-mangue	46. Popoloca de la Sierra	IX Familia mixe-zoque
9. Chichimeco jonaz	V Familia oto-mangue	47. Qato'k	VI Familia maya
10. Chinanteco	V Familia oto-mangue	48. Q'anjob'al	VI Familia maya
11. Chocholteco	V Familia oto-mangue	49. Q'eqchí'	VI Familia maya
12. Chontal de Oaxaca	X Familia chontal de Oaxaca	50. Sayulteco	IX Familia mixe-zoque
13. Chontal de Tabasco	VI Familia maya	51. Seri	IV Familia seri
14. Chuj	VI Familia maya	52. Tarahumara	II Familia yuto-nahua
15. Ch'ol	VI Familia maya	53. Tarasco	VIII Familia tarasca
16. Guarijío	II Familia yuto-nahua	54. Teko	VI Familia maya
17. Huasteco	VI Familia maya	55. Tepehua	VII Familia totonaco-tepehua

18. Huave	XI Familia huave	56. Tepehuano del norte	II Familia yuto-nahua
19. Huichol	II Familia yuto-nahua	57. Tepehuano del sur	II Familia yuto-nahua
20. Ixcateco	V Familia oto-mangue	58. Texistepequeño	IX Familia mixe-zoque
21. Ixil	VI Familia maya	59. Tojolabal	VI Familia maya
22. Jakalteko	VI Familia maya	60. Totonaco	VII Familia totonaco-tepehua
23. Kaqchikel	VI Familia maya	61. Triqui	VI Familia oto-mangue
24. Kickapoo	I Familia álgica	62. Tlahuica	V Familia oto-mangue
25. Kiliwa	III Familia cochimí-yumana	63. Tlapaneco	V Familia oto-mangue
26. Kumiai	III Familia cochimí-yumana	64. Tseltal	VI Familia maya
27. Ku'ahl	III Familia cochimí-yumana	65. Tsotsil	VI Familia maya
28. K'iche'	VI Familia maya	66. Yaqui	II Familia yuto-nahua
29. Lacandón	VI Familia maya	67. Zapoteco	V Familia oto-mangue
30. Mam	VI Familia maya	68. Zoque	IX Familia mixe-zoque
31. Matlatzinca	V Familia oto-mangue		
32. Maya	VI Familia maya		
33. Mayo	II Familia yuto-nahua		
34. Mazahua	V Familia oto-mangue		
35. Mazateco	V Familia oto-mangue		
36. Mixe	IX Familia mixe-zoque		
37. Mixteco	V Familia oto-mangue		
38. Náhuatl	II Familia yuto-nahua		

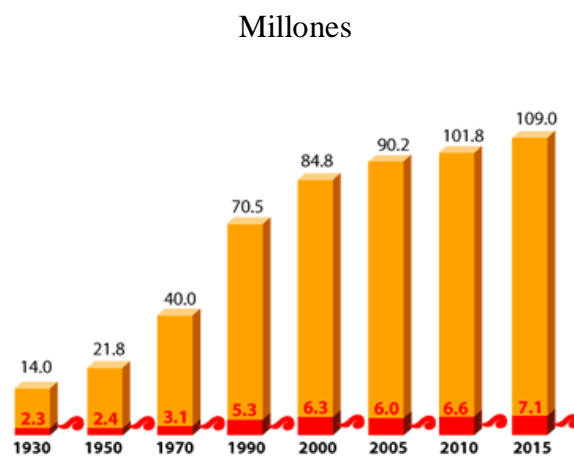
Diario Oficial de la Federación (14 de enero 2008) *Catálogo de lenguas Indígenas Nacionales*, pp.41-42.

Como podemos apreciar la diversidad etno-lingüística en el territorio mexicano es patente, pero ¿qué hay del número de hablantes? de acuerdo al Instituto Nacional de Información y Estadística, existen 6, 695 228 de personas que hablan alguna lengua indígena en nuestro país, siendo la lengua náhuatl la más hablada con 1, 544 968 de hablante; le siguen el maya con 786, 113 y el mixteco con 471,710. Esto significa que 6 de cada 100 mexicanos hablan alguna lengua indígena. La relación en el número de hablantes bastante desigual, ya que hay lenguas con un número considerable de hablantes, mientras que otras solo cuentan con unos cuantos. Las tres lenguas con el mayor número de hablantes engloban la mitad del total del número de hablantes de lenguas indígenas en el país, mientras que las treinta lenguas de la lista con menor número de hablantes, a duras penas constituye la décima parte (Demonte y Garza Ed, 1990).Un punto que es

importante a tomar en cuenta, es que el número de personas que hablan alguna lengua indígena ha aumentado en los últimos años (gracias al crecimiento poblacional), sin embargo, el resto de la población que sólo habla español ha crecido en un porcentaje mucho mayor, por lo que el porcentaje de hablantes de lengua indígena, frente al total de la población disminuye.

Tabla 4

*Evolución de la población de habla indígena respecto a la población total en México**



*Únicamente se considera a la población de 5 años y más

Año	Población total (Únicamente de 5 años o más)	Población hablante de lengua indígena (millones)	Porcentaje de la población que habla una lengua indígena respecto a la población total
1930	14 028 575	2.3	16.0
1950	21 821 032	2.4	11.2
1970	40 057 728	3.1	7.8
1990	70 562 202	5.3	7.5
2000	84 794 454	6.3	7.1
2005	90 266 425	6.0	6.6

INEGI (2015), *Hablantes de lengua indígena en México*, Recuperado de <http://cuentame.inegi.org.mx/>

En cuanto a la manera de recabar información acerca del número de hablantes de lenguas indígenas en México es conveniente tomar en cuenta una serie de consideraciones: En primer lugar, es importante mencionar que el único organismo que tiene la capacidad de recoger información sobre el número total de hablantes de lenguas indígenas es el Gobierno federal, y esto se hace a través de un gran censo general que se realiza cada 10 años, sin embargo, la naturaleza y la magnitud de esta empresa hace que exista un margen de error en las cifras censales, esto se debe a que el encuestador se limita a registrar la respuesta del entrevistado, lo que nos deja con una cifra incierta de personas que hablan una lengua indígena pero que por diversos motivos declaran lo contrario en la encuesta; asimismo, el caso contrario: personas que dicen hablar alguna lengua indígena, pero que en realidad no lo hacen². De modo parecido, también hay personas que declaran hablar alguna lengua, pero no se especifica cuál. Otro aspecto a considerar, es la posible confusión por parte del encuestador al momento de registrar el nombre de la lengua del entrevistado, esto se debe a la similitud de los nombres de algunas lenguas indígenas, como el maya y el mayo, el mixe y el mixteco o el tseltal y el tsotsil (Manrique,1990). Finalmente, también vale la pena mencionar que los censos sólo registran a los hablantes mayores de 5 años, ya que se argumenta que antes de esa edad todavía no existe un desarrollo completo del lenguaje en el individuo. Estas consideraciones no tienen el objeto de minimizar la utilidad de los censos, (que sin duda son una herramienta muy útil), sin embargo, es necesario comprender lo esquivo que puede ser conocer el número total de hablantes de alguna lengua indígena.

² La historia de marginación y la discriminación hacia los hablantes de lenguas indígenas hacen que sea probable que el número de personas que hablan alguna lengua indígena pero no lo declaran sea mayor que el número de personas que no hablan alguna lengua indígena pero aseguran hacerlo.

1.3 De la institución a la resistencia: La lengua oficial y las lenguas minorizadas (políticas educativas y de difusión de las lenguas)

El concepto de lengua minorizada fue acuñado por el sociolingüista catalán Lluís Vicent Aracil en 1983 para referirse a la situación de algunas lenguas europeas como el lapón (sami), el sardo, el gallego, el frisón, el gaélico, el vasco y el catalán (Aracil, 1981). En su libro *Dir la realitat* (1983), Aracil habla de bilingüismo, la manifestación mínima de una realidad multilingüe en donde dos lenguas conviven. Sin embargo, las relaciones entre dos lenguas es rara vez equitativa, ya que una se impone sobre otra por ejercicio de una hegemonía política, económica o demográfica. Esto propicia un bilingüismo unilateral, en el que los hablantes de una lengua, definen los espacios a los que la segunda lengua se debe limitar. Por ejemplo, la lengua minorizada solo se limita al ámbito familiar, mientras que la lengua dominante es la que se usa para cuestiones burocráticas, en el sistema educativo y en los medios de comunicación.

No hay que confundir el concepto de lengua minorizada con el de lengua minoritaria. Una lengua minoritaria es aquella que cuenta con un número reducido de hablantes y no necesariamente está sujeta a un proceso de exclusión social. Por ejemplo: el inglés era una lengua minoritaria en la India colonial del siglo XIX, solamente hablado por los oficiales británicos. Sin embargo, esta lengua se encontraba en una situación de poder frente a las lenguas nativas. Un extremo de la minorización de una lengua es su prohibición, como el proceso de aniquilación de la lengua kurda en Turquía, el cual empezó después de la proclamación de la República Turca en 1923, que exigía la homogeneización étnica de la nueva nación. Los kurdos, hablantes de una lengua indo-europea distinta del turco (ural- altaica), son la minoría más abundante en ese país. La minorización llegó al grado de que una idea comúnmente difundida hasta nuestros días entre la población turca, es que la lengua kurda es una deformación de la turca propiciada por el aislamiento en las montañas de ese grupo étnico, al grado de negar su identidad llamándolos

“turcos de montaña”. La lengua kurda fue prohibida en su totalidad a partir del golpe de estado de 1980 hasta 1991; actualmente se encuentra en un lentísimo proceso de normalización (Zeydanlıoğlu, 2012).

Existen dos posibles escenarios para el bilingüismo, uno horizontal y el otro vertical (Barreto citado en Bastardas, 2011): El horizontal se da cuando un grupo lingüístico, total o parcialmente, se ve forzado a emigrar de su lugar de origen para establecerse en otro en donde deberá convivir con una nueva lengua; la relación entre los hablantes de ambas lenguas será determinante para la supervivencia de la lengua migrante, en muchos casos es el mismo grupo migrante el que decide abandonar su lengua de origen con el fin de tratar de integrarse totalmente a la sociedad receptora; En otros, el grupo migrante verá como necesario mantener una identidad diferente a la del nuevo país, siendo la lengua madre la clave para lograrlo, conservando de paso variantes dialectales que han sido olvidadas en su país de origen, tal es el caso del español del siglo XVI hablado todavía por los judíos sefarditas en Estambul, o el *platdeutsch* hablado por la comunidad menonita en México. El grado de preservación de la lengua de un grupo migrante está en función de la presión social que ejerza la nación receptora y del interés del grupo por mantener lazos con su comunidad de origen. El escenario vertical sucede cuando un grupo lingüístico, dentro de su propio territorio, se ve cooptado por una estructura política superior, la cual decide que en su concepción de Estado solo tiene cabida una sola lengua hegemónica que forzosamente debe satisfacer las necesidades de toda la población, la cual deberá ser homogénea. Este proceso se da cuando se pretende que a cada nación corresponde una sola lengua, la cual se cree que es garantía de la unidad nacional y cualquier otra lengua que conviva en el mismo territorio será considerada como una amenaza o un atavismo que hay que superar.

Podemos considerar tres características fundamentales de las relaciones entre una lengua dominante y otra minorizada (Calaforra, 2003)

1. **La restricción del uso de la lengua minorizada a determinados espacios dictados por las normas sociales imperantes y la creciente expansión del uso de la lengua dominante.** Un ejemplo de esto estaría ligado a la imagen profesional: Si un hablante de alguna lengua indígena va a una consulta médica en un hospital, éste no espera que el médico le atienda en su propia lengua, porque la norma social indica que la lengua de los médicos (y en general de los profesionistas) debe ser el español. Por otro lado, si el hablante de alguna lengua indígena decide estudiar medicina o cualquier otra carrera, de antemano sabe que toda su formación profesional será en español. El reconocimiento social otorgado a una lengua sobre otra, influye en la percepción que de ésta tengan sus propios hablantes, tal y como lo menciona Bastardas Boada (2011):

En los contextos, por ejemplo, en que se da contacto entre una variedad oral grupal sin reconocimiento oficial y otra variedad correspondiente a una lengua oficialmente instaurada y usada en la gran mayoría de las funciones públicas, es muy habitual que los hablantes de la primera consideren negativamente sus formas lingüísticas y tengan a la otra como variedad prestigiosa y llena de sociosignificados positivos. En la mayoría de estos casos se dan fenómenos de sustitución lingüística intergeneracional, es decir, de abandono de su variedad por parte de los padres y de adopción de la variedad oficial y/o prestigiosa para dirigirse a sus hijos. Es en este momento crucial, en la interrupción de la transmisión intergeneracional, donde se juega la suerte de la continuidad o desaparición de la diversidad lingüística humana (p.13).

2. **Bilingüización unilateral.** Esto significa que los miembros de una comunidad lingüística minorizada sienten la presión social y económica de hablar la lengua dominante con la finalidad de “integrarse”, mientras que los hablantes de la lengua dominante no tienen ninguna necesidad de aprender alguna lengua minorizada y en muchos casos hasta ignoran su existencia.
3. **Identidad hacia el exterior diluida.** Una consecuencia de la condición de lengua minorizada es el hecho de que la identidad lingüística de dicha comunidad es avasallada por una comunidad dominante y mayor. Por ejemplo: La comunidad nahuahablante de Cuentepec se encuentra en el municipio de Temixco en el Estado de Morelos, que a su vez es parte de los Estados Unidos Mexicanos. En Temixco, como en Morelos y en México, la lengua oficial es el español, por lo que se confiere que los habitantes de Cuentepec son mexicanos, y como tales, deben hablar español.

En otro orden de ideas, el hecho de que un estado nacional reconozca la existencia de las lenguas minorizadas no garantiza *de facto* su supervivencia. La vigencia de una lengua tiene lugar cuando ésta cumple con su función social de manera activa, si no, queda reducida a ser solamente un *derecho* de sus hablantes (Calaforra, 2003).

El proceso político mediante el cual un Estado reconoce la minorización de una de las lenguas habladas en su territorio y las acciones que lleva a cabo para revertirla se conoce como “normalización”. Existen varias aproximaciones sobre la forma en que un Estado puede fomentar el rescate de una lengua. En primer lugar habrá de definir si esta lengua se hará oficial y si su uso oficial se efectuará uniformemente en todo el territorio; otra opción es la de delimitar su uso a la región de origen de la lengua, en donde será la única lengua oficial y se emplearán medidas para

su protección y fomento; una tercera opción es el establecimiento de una *lingua franca*, que servirá para comunicar a los distintos grupos lingüísticos (Bastardas, 2011).

Tanto la minorización de una lengua, como el deseo de normalizarla se verán influidas por las “ideologías del lenguaje”, que son una serie de criterios éticos que una sociedad determinada asume en torno de la lengua y su relación con otras. Juan Cobarrubias (1983) destaca cuatro tipos básicos de ideología del lenguaje:

1. **Asimilación lingüística:** Es la concepción de que todos los habitantes de una región o país determinado deben hablar la lengua dominante. Como ejemplo citaré el movimiento *English Only*, en Estados Unidos, que propugna la erradicación de las lenguas de los migrantes (ej. español, mandarín) e ignora la existencia de las lenguas nativas (ej. navajo, lakota).
2. **Pluralismo lingüístico:** Es el reconocimiento de la coexistencia de dos o más lenguas en un territorio, en el que los hablantes de dichas lenguas gozan de los mismos derechos. Ejemplo de esto es Suiza en donde conviven el francés, el suizo alemán, el italiano y el romanche.
3. **Vernacularización lingüística:** Consiste en los esfuerzos por restaurar una lengua nativa y devolverle su estatus de oficial. Por ejemplo el hebreo en Israel y el quechua en Perú.
4. **Internacionalización lingüística:** Consiste en la adopción de una lengua no nativa (exoglosia) con el propósito de ampliar el espectro de la comunicación, por ejemplo, el uso del inglés en la India o en las Filipinas.

1.3.1 Ecología de las lenguas

Un enfoque interesante es la “ecología de las lenguas”, propuesto por Einer Haugen en 1972, y desarrollado en tiempos recientes por el catalán Albert Bastardas Boadas. Este concepto se inserta dentro de la sociolingüística como un marco de pensamiento que toma prestado de la biología el concepto de ecología y lo aplica para explicar la dinámica de las lenguas, ya que hace una aportación sistémica para comprender las interrelaciones que se dan en un conjunto determinado (Bastardas, 2011). Esta aproximación teórica hace una analogía entre la forma como la ecología estudia las interrelaciones de los seres vivos entre ellos y su entorno, y lo aplica a las lenguas, partiendo de la idea de que las lenguas nunca son entes aislados; sino que siempre van a ser influenciadas por el entorno en el que se encuentran. Esta aproximación de las lenguas como fenómenos interdependientes de su medioambiente se inserta en la línea del pensamiento complejo propuesto por Edgar Morin (1997), También abreva del pensamiento de Gregory Bateson (Véase *Steps to an ecology of the mind*, 1972).

La ecología de las lenguas propone un modelo en el que se analizan cinco estratos de realidad. El primero es la mente individual, como elemento con el que la lengua tiene contacto; el segundo estrato estudia la relación de la lengua con toda la cultura previa de la que abreva, así como los códigos comunicacionales establecidos (recuérdese la intersubjetividad de la que habla López Austin, 2011); El tercer estrato son las relaciones que los humanos establecen entre sí, la *grupalidad*, la forma en que distintas formas de pensar se relacionan unas con otras a través de las lenguas y cómo este hecho va modificando a la lengua. Los seres humanos no se relacionan solamente de uno a uno, sino que se establecen redes de comunicación, a este ámbito también pertenece la identificación de un individuo con un grupo; El cuarto estrato es de origen más reciente, ya que se refiere a la comunicación de masas y la manera en la que éstas afectan la forma en la que hablamos y las relaciones que establecemos con otras lenguas, es este ámbito el

que nos concierne al momento de estudiar la relación de las lenguas indígenas con el cine. Finalmente, el último peldaño en la propuesta de Bastardas Boada es el del poder político, como un elemento que influencia las dinámicas humanas y con ellas, las lenguas.

Para entender la minorización de las lenguas indígenas en México es necesario poner en perspectiva las formas de pensar que propician este fenómeno. Para Fernando Garcés (2007) es necesario estudiar la situación actual de las lenguas indígenas desde la decolonización, es decir, entender la manera en que el pensamiento eurocentrista ha propiciado la marginación de las lenguas indígenas. Según Garcés (siguiendo a Dussel, 1991), es en el siglo XVI que Europa empieza a crear un sistema-mundo el cual será el eje rector de las decisiones en todos los ámbitos de la vida. El llamado “Descubrimiento de América” fue el hecho histórico que permitió al continente europeo, acrecentar su poderío económico de manera hasta entonces insospechada, lo que propició no solamente propagar su pensamiento, sino establecerlo como canon universal. Este “proyecto universal” se convertirá en la medida aplicable para todos los pueblos del mundo. A las culturas no europeas se les someterá a una escala de valores, de acuerdo a la cual tendrán un puntaje más alto según se asemejen al canon europeo, y las culturas más distintas serán obligadas a transformarse o a sufrir el aniquilamiento. Este moldeamiento del mundo a imagen y semejanza del “hombre de Europa”, habrá de dictar un paradigma político: la democracia republicana; un paradigma religioso: el cristianismo y sus denominaciones; Un paradigma epistémico: el pensamiento moderno racional; y finalmente un paradigma lingüístico que determina que solamente las lenguas europeas son capaces de expresar conocimiento.

Según este pensamiento rector, un factor clave para la clasificación y jerarquización de las comunidades humanas se da sobre la base de la posesión o no de una escritura alfabética. La escritura pictográfica mesoamericana orbitaba muy lejos de la matriz colonial. Otra valoración de

la lengua se da en su relación con su capacidad de generar conocimiento, es decir, el conocimiento científico europeo sistematizado a partir del siglo XVI. Para el pensamiento colonial, este conocimiento sólo puede ser expresado de manera correcta en lenguas como el inglés, alemán o el francés y en última instancia el castellano. Las lenguas indígenas, y en general las no europeas, sirven, en el mejor de los casos, para expresar algo de cultura y literatura³ (Garcés, 2007).

1.4 Recuento histórico de la minorización de las lenguas indígenas en México

1.4.1 Tiempos precolombinos y Conquista

La historia de los grupos humanos en el territorio mexicano ha sido testigo de muchos cambios en la forma en que las lenguas se relacionan. La irrupción europea en el territorio mesoamericano habría de transformar para siempre las dinámicas entre las lenguas. Anterior a ese suceso contamos con relativamente poca información sobre cómo eran las relaciones lingüísticas entre los pueblos mesoamericanos, entre más retrocedemos en el tiempo, más difícil resulta conocer detalles lingüísticos de los habitantes de este territorio, por ejemplo, todavía no se llega a un consenso acerca de la lengua que se hablaba en Teotihuacan.

A la llegada de los españoles, una porción considerable de Mesoamérica se hallaba bajo el control militar de los mexicas (de lengua nahua) y la Triple Alianza. Sin embargo, la naturaleza de este control era tributario y no territorial (López Austin, 2001), por lo que no se considera prudente hablar de una dominación lingüística, sin embargo, el náhuatl gozaba de prestigio y funcionaba como *lingua franca*, y los topónimos de muchos lugares (pueblos, ciudades, montañas, parajes), todavía son conocidos en nuestros días con nombres nahuas que los mexicas les dieron (Bonfil, 1994). La escritura en Mesoamérica era ideográfica, esto es, la utilización de

³ Cabe hacer la salvedad que, como se ha visto previamente, en Europa también han habido lenguas que han sufrido procesos de marginación (ej. El romaní, el euskera, el lapónes, etc).

figuras icónicas que representan ideas y conceptos concretos. Para Carlos Montemayor (2008), el uso de este tipo de escritura resultaba ventajoso en un área geográfica en donde convivían una gran variedad de lenguas, ya que permitía una comunicación más amplia (casi universal), mientras que una escritura fonética se limita a un uso regional.

Los españoles se encontraron con una diversidad cultural y lingüística considerable, se tiene registrado el nombre de por lo menos 170 agrupaciones lingüísticas existentes al momento del contacto (Montemayor, 2008), de muchas de ellas solo se tiene noticia de ellas por el nombre y es difícil determinar si eran lenguas distintas o variantes dialectales. La conquista militar, pero sobre todo, la llegada de enfermedades europeas, ocasionó que la población se diezmará, ocasionando gran perjuicio en la vitalidad de muchas lenguas y ocasionando la extinción de otras. Durante la conquista, los españoles comandados por Hernán Cortés, se toparon ante el obstáculo de entender y hacerse entender en la gran variedad de lenguas mesoamericanas, escollo que se pudo salvar gracias a la ayuda del náufrago Jerónimo de Aguilar, que hablaba maya por haber zozobrado en el Yucatán en una expedición previa, y de la Malinche (malintzin), doncella nahua que había sido regalada por un cacique maya a Hernán Cortés; Malinche traducía del náhuatl al maya a Aguilar, quien a su vez traducía del maya al español a Cortés. El periodo colonial determinó la relación que se habría de entablar entre las lenguas indígenas y el español. Es a partir de la tercera década del Siglo XVI que se sientan las bases de una nueva sociedad cuya característica principal habría de ser la división muy clara entre un numeroso grupo de pueblos de cultura mesoamericana subyugado por otro grupo invasor, portador de una cultura occidental. Este hecho habría de establecer un sistema de control cultural dominado por la idea de la superioridad (moral, cultural y lingüística) de occidente sobre la cultura de los pueblos conquistados (Bonfil Batalla, 1994).

1.4.2 Periodo Colonial

Durante muchos años el náhuatl siguió conservando su función de *lingua franca*. Los misioneros tuvieron un papel determinante en este periodo debido a la decisión de realizar la evangelización en las lenguas nativas mesoamericanas, y se redactó gran número de documentos en algunas de las lenguas del nuevo mundo. Algunos de estos tratados eran estudios sobre estas lenguas (Vocabularios, gramáticas, etc.) Otros tenían una función evangelizadora (confesionarios, sermonarios, oraciones, autos sacramentales, etc.). Las políticas coloniales también propiciaron la diseminación de algunas lenguas por áreas donde antes no habían tenido presencia, tal es el caso del náhuatl y el otomí, ya que se desplazaron contingentes de tlaxcaltecas y otomíes a poblar las regiones del norte, con el fin de apaciguar y sedentarizar a los grupos nómadas (chichimecas) que vivían en esas regiones. El náhuatl en el centro del país, las lenguas mayas en el sur y el purépecha en Michoacán seguían usándose de forma mayoritaria a largo del periodo colonial, sin embargo después de tres siglos estas lenguas fueron perdiendo paulatinamente presencia ante el español, sin embargo, todavía en tiempos de la Guerra de Independencia eran más numerosos los hablantes de lenguas indígenas que los hablantes de castellano (Manrique, 1990).

Uno de los aspectos ideológicos más importantes durante la conquista de América y el periodo colonial, fue la urgente necesidad de marcar una diferencia entre los habitantes originales de esas tierras y los europeos. Esta diferenciación sigue influenciando las relaciones de las comunidades originarias de América con el resto del mundo. La palabra “indio”, es un término que se ha usado para marcar esta diferencia: A pesar de que tiene su origen en un malentendido geográfico⁴, se ha usado muy eficientemente a lo largo de cuatro siglos para separar lo que tiene su origen antes del contacto con Europa (lenguas, culturas, personas, etc.), con todo lo perteneciente al viejo mundo

⁴ Cristóbal Colón creyó haber llegado a la India, de ahí que llamara “indios” a las mujeres y hombres que encontró en los nuevos territorios

y al canon occidental. Este término parece estar cayendo lentamente en desuso por su connotación peyorativa, sin embargo, su función como punto de contraste sigue intacta. Acerca de esta palabra, Carlos Montemayor (2008) menciona:

La palabra desarrolló muy pronto otras dimensiones sociales y políticas. A partir de la conquista se convirtió en el nombre del habitante que antes y siempre había vivido en este continente porque el concepto no provenía del sujeto mismo a quien se aplicaba, sino de la sociedad que lo conquistaba. El indio del continente americano ingresó en la nueva invención europea del mundo con un nombre que no le pertenecía y como un ser negado en su especificidad social y humana. Para el europeo, el indio era “el otro”, el que resentía el embate de la conquista y la acción colonial. (p.30)

El concepto “indios” vino a desdibujar la identidad de los pueblos que antes de la conquista eran identificados por sus características particulares y radicalmente, la sociedad colonial se redujo a dos conceptos autoexcluyentes: Indio (colonizado) y español (colonizador) (Bonfil, 1994). De esta manera, una sola palabra habría de ser la piedra angular sobre la que se organizaba la Nueva España.

En 1798, el *Dictionnaire de l'academie francaise*, mencionaba por primera vez la expresión *les indigenes de l'Amerique* (los indígenas de américa), poniendo sobre la mesa el término “indígena”, que desde entonces cobraría popularidad como una forma “políticamente correcta” de referirse a la población originaria del continente. Este vocablo viene del latín *indu*, que significa “en” y *geno*, que significa “engendrado”, y fue usado por Virgilio y otros autores latinos para referirse a las personas que habían nacido en Roma y diferenciarlos de los que venían de otros lados. De este modo, un “indígena” es una persona que es originaria de un lugar determinado (cualquier lugar). En el ámbito de las lenguas, esta diferenciación social y epistemológica resultaría muy significativa, ya que señala la manera en que nos aproximamos a los idiomas que se originaron en el continente americano; siempre desde una normalidad europea, como aquellas

lenguas que se encuentran fuera de la órbita occidental. El término “lenguas indígenas” es un muy difuso y engloba a una enorme cantidad de lenguas muy distintas entre sí, cuyo único común denominador es el de no ser originarias del viejo mundo.

Tanto el término “indio”, como “indígena”, habrían de establecer la óptica desde la que se mira todavía a los pueblos originarios del continente americano en nuestros días. Por ejemplo, un habitante actual de San Andrés Cohamiata en el Estado de Jalisco, se identificará a sí mismo primero como miembro de una familia, después como vecino de su pueblo; posteriormente, es se identificará como miembro de la cultura wirárika (huichol) y hablante de la lengua. Sin embargo, para las instituciones gubernamentales y educativas (nacidas de una tradición occidental), así como para los medios de comunicación y una buena parte de la opinión pública, ésta persona será primero un “indígena”, y se esperará de él un comportamiento que lo homologue con el resto de los pueblos originarios del continente. Este ejemplo hipotético, pretende mostrar que los términos (indio e indígena) no representan la realidad desde un punto de vista objetivo, sino que refieren una visión del mundo que tiene su origen en la colonización (véase Carmona Caldera, 2009 y Jackson, 1999).

1.4.3 Siglo XIX

El surgimiento de México como nación independiente trajo consigo cambios sustanciales para los pueblos indígenas y sus lenguas. Los nuevos gobiernos liberales tenían una idea distinta a la colonial sobre la forma como debían administrarse las poblaciones indígenas, tanto en términos jurídicos como territoriales. En México del siglo XIX, se conjuntaron revoluciones políticas, ideológicas e industriales. Las revoluciones políticas trajeron como resultado las guerras de independencia y de reforma. La revolución ideológica introdujo al territorio conceptos emanados de la ilustración europea y la revolución francesa. Por último, la revolución industrial propició

una incipiente migración del campo a las ciudades, así como una mecanización de los sistemas agrícolas que habría de necesitar más mano de obra y más tierra. Para las comunidades indígenas esto significó un proceso de proletarización (Manrique, 1990): ya no serían tributarias de la corona, ahora era necesario que sus pobladores se convirtieran en peones para las haciendas. En lo jurídico, los legisladores de la nueva república se fijaron el objetivo de crear una sociedad sin distinciones de castas, en la que todos fueran iguales ante la ley sin importar su raza. En esta sociedad, ser indio ya no tenía propósito, era imperativo que todos se convirtieran en ciudadanos de una nación homogénea. Las comunidades indígenas eran vistas como un obstáculo para lograr este objetivo, un lastre del pasado colonial que debía ser erradicado. Para los pensadores liberales, los hablantes de las lenguas indígenas ya no guardaban ninguna relación con los indígenas prehispánicos, a quienes por otro lado se les admiraba conceptualmente como los arquitectos de un pasado glorioso sobre el que habría de erigirse la nación moderna, tal como lo afirmó Emilio Rabasa (citado en Montemayor, 2008):

Tres millones de indios, inferiores a los indios de moctezuma moral e intelectualmente, sin personalidad ni noción de ella, sin una idea ni un sentimiento común que los ligara con la parte consciente de la población, fueron el legado que la nación recibió de la muerta colonia. (p.70)

El anhelo de igualdad jurídica aunado a la percepción de inferioridad de los indígenas habría de ser el caldo de cultivo para un gran número de atropellos a las comunidades realizados en nombre del progreso, que tomó la forma de represión militar y exterminio (como en el caso de la guerra contra los Yaquis en Sonora o la Guerra de Castas contra los mayas en la península de Yucatán), o de forma más generalizada, en el despojo de tierras y trabajo forzado por parte de las haciendas. Las instituciones gubernamentales de la época, buscaban generar un marco legal objetivo, pero esas mismas instituciones estaban constituidas sobre valores europeos, que eran

considerados universales (Carmona Caldera, 2009), eran incapaces de tolerar otras formas de vida que se alejaran del canon occidental, si bien la nueva nación rompió lazos políticos con España, jamás se distanció de occidente (Bonfil Batalla, 1994). Ante la imposibilidad de desaparecer físicamente a la población indígena, surgió la alternativa de “civilizarla”, pero como advierte Guillermo Bonfil Batalla “En México, civilizar ha significado siempre desindianizar, imponer occidente” (p. 158). La manera de lograrlo fue mediante la educación. Una educación que debía inculcar los valores “universales”, es decir, occidentales, y por lo tanto, debía ser en español. Esta forma de pensar, aunada a la idea de una nación homogénea que habla una sola lengua, fue el inicio de una guerra de desgaste en contra de las lenguas indígenas. Si bien este impulso educativo inicial no tuvo un gran alcance (muchas comunidades estaban muy aisladas y eran inaccesibles), ayudó a generalizar la idea de la inferioridad indígena, y con ella la inferioridad de sus lenguas, como lo señala Leonardo Manrique (1990):

La mayoría de la población mestiza consideraba que lo que hablaban seres a quienes estimaba “inferiores” debía ser igualmente inferior, que no tenía una gramática ni una literatura, que era por necesidad menos capaz que el español y, en suma, que no era propiamente una lengua, sino una forma de habla imperfecta a la que se llamó “dialecto”, con un sentido grandemente despectivo. No es de extrañar que los mismos hablantes de lenguas indígenas procuraran ocultarlo y decirse hablantes del español, actitud que prevalece todavía en muchas partes. (p. 404)

Del párrafo de Manrique podemos destacar dos ideas del pensamiento del siglo XIX que se mantienen hasta nuestros días: por un lado, la noción de “inferioridad” de las lenguas indígenas y el hecho de que se puede dejar de ser indígena al dejar de hablar la lengua. Por el otro, el muy difundido hábito de llamarles erróneamente “dialectos” a las lenguas indígenas⁵.

⁵ Según el diccionario de la RAE, un dialecto es un sistema lingüístico considerado con relación al grupo de los varios derivados de un tronco común, de este modo, el español es uno de los dialectos nacidos del latín; El náhuatl, el zapoteco y otras lenguas indígenas son lenguas por mérito propio, que a su vez, poseen sus propios dialectos.

Para sintetizar, podemos decir que el siglo XIX, introdujo el concepto de progreso desde el punto de vista europeo, mismo que se instauró como uno de los ejes rectores de la nueva nación. Siguiendo a Bonfil Batalla vemos cómo la población indígena representaba un obstáculo para esa línea de pensamiento; acciones radicales se intentaron, tales como el exterminio (ej. la guerra del Yaqui) o la invitación a migrantes europeos con el fin de “mejorar” la genética y traer la cultura y la civilización al territorio nacional. Sin embargo, estas acciones se enfrentaron al obstáculo que representaba la superioridad demográfica del contingente indígena, por lo que la única salida posible resultó ser la redención del indígena por vía de la educación.

1.4.4 Siglo XX

El siglo XX estuvo marcado por el hito histórico que representó la Revolución Mexicana, considerada como la primera gran revolución social del siglo a nivel mundial. Esta lucha armada que transcurrió de 1910 a 1921 consistió en una amalgama de reclamos sociales que estallaron de forma violenta. Entre estos estuvo la lucha por la tierra efectuada por los zapatistas en el Estado de Morelos y en otras regiones vecinas. Esta lucha se basó en considerable medida en la cosmovisión indígena y la posesión comunitaria de la tierra como forma de reproducción social y cultural. Destacan los manifiestos en náhuatl escritos por Emiliano Zapata y enviados a la División del General Domingo Arenas en Tlaxcala con el propósito de forjar una alianza (León-Portilla, 1996). A nivel nacional conviene señalar que la magnitud del movimiento armado ocasionó una alta tasa de movilidad demográfica. Un gran número de personas cambiaron de residencia, llevando consigo su lengua en muchos casos, olvidándola y adoptando el español en otras. Al finalizar el conflicto comenzó la reorganización social del país, llevada a cabo por gobiernos que proclamaron como suyos los preceptos de la revolución y los convirtieron en su eje rector (al menos nominalmente). Guillermo Bonfil Batalla señala un cambio fundamental en

la forma de pensar en las esferas gubernamentales y legislativas: mientras que los gobiernos del siglo XIX tenían un pensamiento criollo, los gobiernos post revolucionarios del siglo XX vieron en el mestizo al heredero indiscutible de la nación⁶. De esta manera, el pasado indígena era reverenciado y puesto en un sitio de honor, sin embargo la modernización de México resultaba apremiante; modernización que era entendida como la incorporación de preceptos y tecnologías provenientes de occidente. Si bien el arte nacionalista revolucionario acudió asiduamente a la imagen de lo indígena en la pintura, la música y el cine; para términos prácticos se debía incorporar a la población indígena a la vida nacional, esto es, convertirlos en mestizos.

Bonfil Batalla (1994) resume de esta manera las acciones en materia indígena emprendidas por los gobiernos emanados de la revolución:

En lo que atañe a la población india y a todos los sectores que forman el México profundo, el proyecto de la Revolución planteaba reivindicaciones condicionadas a que los beneficios que se otorgaban a esos mexicanos fueran al mismo tiempo los instrumentos para su integración, esto es, para su desindianización. Se devuelven tierras que habían sido usurpadas a lo largo de cuatro siglos, pero con el propósito de que la agricultura tradicional se modernice y se ponga al servicio del programa de desarrollo económico que se adopta para el país. Se llevan escuelas al campo y a las comunidades indias, pero no para que en ellas se estimule y sistematice el conocimiento de su propia cultura, sino para que se aprendan los elementos de la cultura dominante. Se extienden servicios médicos, pero no hay ningún esfuerzo permanente para conocer y desarrollar la medicina mesoamericana[...] Se valoran algunas manifestaciones de las culturas indias y campesinas (las artesanías, las expresiones artísticas), pero como actividades aisladas, fuera de su contexto y sin que el apoyo que se les brinda pretenda ser un estímulo al desarrollo cultural propio e integral de las comunidades. Se reconocen los derechos de igualdad, pero se niega el derecho a la diferencia. (pp. 169,170.)

⁶ Carlos Montemayor en su libro *Los pueblos indios de México* (2008) se cuestiona sobre la realidad del mestizaje: "El mestizaje no había sido el resultado armonioso o equilibrado de la fusión cultural y social de dos poblaciones, sino el resultado de la incorporación de la población indígena en los causes occidentales o criollos. Mestizo era el que había dejado de ser indio, un inmigrante de la cultura y la economía dentro del propio país." p.82

Uno de los grandes objetivos nacionales fue el de la unificación del país; nuevamente nos topamos con la idea de que un país unificado, es un país uniforme, con su propia lengua, en este caso heredada de los conquistadores, pero a fin de cuentas “la lengua de Cervantes”. La integración del indígena debía pasar forzosamente por su adopción del español. Este objetivo iba de la mano de otro objetivo mayor, el de llevar educación a todos los rincones del país. La castellanización de los pueblos indígenas se dio de un modo intrincado. Se reconocía la diversidad de lenguas y se instauró una educación bilingüe hasta el tercer grado de primaria, hasta se dotó de alfabeto a muchas lenguas indígenas. Sin embargo, para Bonfil, esta educación bilingüe ha servido como etapa de transición para incorporar de una manera más amable, el aprendizaje del español y los preceptos occidentales. Esto en el caso de que dichas políticas educativas se aplicaran conforme a lo establecido, en muchos casos la Secretaría de Educación Pública otorgaba plazas de maestros bilingües a quienes solo hablaban español.

Carlos Montemayor (2008) hace un recuento sobre los momentos más importantes de la castellanización y la educación bilingüe en las comunidades indígenas mexicanas del siglo XX.

- En 1911 el gobierno porfirista proclama la Ley de Instrucción Rudimentaria con el objetivo de enseñar a leer y escribir en español a la población indígena.
- En 1922, el primer gobierno post revolucionario sistematiza la formación de maestros rurales y se crea la primera escuela normal rural en Michoacán; sin embargo, los maestros rurales se topan con el inconveniente de en muchas poblaciones los estudiantes no hablaban español, por lo tanto, la primera tarea de los maestros fue la de enseñar esa lengua.

A partir de 1935, lingüistas estadounidenses como William Cameron Townsend (misionero protestante del Instituto lingüístico de verano) y Mauricio Swadesh, logran convencer al gobierno

mexicano de la necesidad de alfabetizar primero en las lenguas nativas, para después hacer una transición hacia la enseñanza del español. Esta acción se vuelve preponderante a partir de 1941, año en que México se declara en favor de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, lo que fortalece sus relaciones con Estados Unidos. El presidente Ávila Camacho lanza su estrategia de “unidad nacional” que tenía el objetivo de lograr una integración social que permitiera frenar la violencia política que caracterizó a los sexenios previos. La castellanización de las comunidades se veía como un elemento clave para lograr la unificación:

En 1947 supusimos que la lengua española desempeñaba una función de unificación cohesión. No fue así. No siempre, al menos, operó así. La lengua española había jugado entre las lenguas vernáculas un papel de imposición; después, el de lengua de trabajo y aun el de instrumento de autodefensa para tareas procesales o reclamos agrarios. La Castellización había sido una forma de destrucción cultural. (Montemayor, 2008, p.99)

- A partir de 1964, se llegó a la conclusión de que para lograr la castellanización, no bastaba con la educación bilingüe, es decir alfabetizar en las lenguas indígenas para posteriormente implantar el español, era necesario tener en consideración el contexto cultural de la propia comunidad, por lo que se empezó a llevar a cabo un esquema de educación bicultural en el que se capacitó a promotores culturales provenientes de la misma comunidad.
- En 1978 se crea la Dirección General de Culturas Populares, el objetivo ya no era la vernacularización de proyectos nacionales externos dentro de la comunidad. Las actividades de la Dirección tuvieron la finalidad de promover y fortalecer la cultura de cada comunidad, así como la activación de las lenguas indígenas. Poco a poco, nuevas formas de pensar han ido infiltrando dentro de las políticas indigenistas, más acordes con una filosofía de la preservación del patrimonio cultural intangible de la nación; sin

embargo, este nuevo pensamiento se encuentra a merced de las necesidades políticas y burocráticas de cada administración.

1.4.5 Los últimos 30 años

Los últimos treinta años han sido testigo de algunos cambios en la manera en la que los gobiernos nacionales se han acercado a las lenguas indígenas. En el campo legal podemos mencionar que en 1992, se modificó el Artículo 4to. de la Constitución, en el que se reconoce la composición multicultural de la nación, sustentada en sus pueblos indígenas. Sin duda es un cambio muy significativo si se considera cómo durante la mayor parte del siglo XX se trató de lograr la unidad nacional a través de la homogeneización cultural. Otra reforma constitucional realizada en el 2001, movió esta definición de lugar, la cual se encuentra actualmente en el Artículo 2do de la Constitución:

Artículo 2o. La Nación Mexicana es única e indivisible

La Nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que son aquellos que descienden de poblaciones que habitan en el territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas.

Algunos párrafos más abajo, se habla sobre el derecho de autodeterminación de estas comunidades lo cual las habilita para “preservar y enriquecer sus lenguas, conocimientos y todos los elementos que constituyan su cultura e identidad”.

La noticia del levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) el primero de enero de 1994, tuvo una gran repercusión en los medios internacionales; las imágenes de hombres y mujeres tzotziles, tojolobales y chamulas, con el rostro cubierto por un pasamontañas y algunos enarbolando rifles de palo, dieron la vuelta al mundo. La presencia en los medios electrónicos le otorgaron a la rebelión zapatista una visibilidad internacional hasta

entonces inusitada para ningún movimiento indígena. Este movimiento, en las postrimerías del siglo XX, reivindicaba la lucha por la tierra como elemento de reproducción cultural encabezada por Emiliano Zapata 80 años antes. Muy pronto, estos nuevos zapatistas se convirtieron en símbolo de las luchas indígenas en contra del neoliberalismo, gentes de muchas partes del mundo llegó al Estado de Chiapas para saber más acerca de ellos, y se establecieron redes de solidaridad con su causa en Europa y en Estados Unidos. La notoriedad ganada por el reclamo zapatista afectó, por un lado, la imagen que el gobierno tenía de los pueblos indígenas como sujetos pasivos a la ayuda del Estado; por el otro, las temáticas indígenas, incluidas las lenguas, ganaron auge entre la opinión pública y en varias comunidades indígenas de todo el país se fortalecieron los procesos de identidad y autodeterminación.

En 1997 el programa de educación primaria para las comunidades indígenas cambia de denominación; de educación bilingüe bicultural, se convierte en educación intercultural bilingüe. En el año 2001 se crea la Coordinación General de Educación Intercultural Bilingüe, una dependencia especializada de la SEP que tiene el objetivo de incorporar el enfoque intercultural en el Sistema Educativo Nacional y evaluar los avances de este enfoque en materia de equidad, desarrollo intercultural y participación social. Esto es muy importante porque por primera vez se reconoce que la educación en México debe seguir un modelo que refleje su diversidad cultural. En el año 2003, desaparece el Instituto Nacional Indigenista (INI) creado en 1948 por decreto presidencial, en su lugar, se crea la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, como un esfuerzo del Gobierno Federal de desmarcarse de las prácticas indigenistas del siglo XX. Finalmente, también en el año 2003, sale la Ley de Derechos Lingüísticos, la cual aborda de manera específica los detalles de la conservación y promoción del patrimonio lingüístico mexicano.

El cambio de enfoque del gobierno hacia las comunidades indígenas es evidente, sin embargo la inclusión de los pueblos indígenas ha sido en muchos de los casos más *de jure* que *de facto*. La operatividad de muchos programas sociales relacionados con la promoción de la multiculturalidad y conservación de lenguas indígenas se ha visto obstaculizada por carencias presupuestarias y muchos vicios permanecen en la práctica docente. Sylvia Schmelkes (2003), ex coordinadora general de educación intercultural bilingüe de la Secretaría de Educación Pública, define la problemática:

Muchos maestros de escuelas indígenas hablan una lengua distinta o una variante distante de la que se habla en la comunidad donde trabajan. Muchos otros, incluso siendo hablantes de la lengua de la comunidad, no la utilizan en la escuela. En la inmensa mayoría de los casos, y a pesar de que las disposiciones de la educación intercultural bilingüe dicen lo contrario, la lengua indígena se utiliza con fines instrumentales, para facilitar el acceso al español, y se deja de usar una vez que éste se adquiere de manera suficiente como para continuar el proceso educativo. Los maestros indígenas no saben escribir su lengua y por lo mismo no la enseñan en forma escrita. (p.3)

La presencia de las lenguas indígenas en medios como la radio y la televisión ha sido una lucha cuesta arriba⁷, y hasta ha sido obstaculizada legalmente, como lo evidencia el Artículo 230 de la Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión (LFTyR o Ley Telecom), emitida el 14 de julio de 2014, el cual estipula que “En sus transmisiones, las estaciones radiodifusoras de los concesionarios deberán hacer uso del idioma nacional. Lo anterior, sin perjuicio de que adicionalmente las concesiones de uso social indígena hagan uso de la lengua del pueblo

⁷ Para más información sobre radio indígena, ver el artículo ¿Ni indígena ni comunitaria? La radio indigenista en tiempos neoindigenistas de Antoni Castells i Talens

originario que corresponda". De este artículo se desprende que la emisión de programas de radio en lenguas indígenas deberá limitarse a las zonas en donde éstas se hablen, lo cual contraviene cualquier intento de multiculturalidad, además de dar por sentado al español como "lengua nacional", lo que contribuye a minimizar a todas las demás lenguas habladas en el territorio nacional. En 2015, el poeta y periodista nahua hablante Mardonio Carballo, junto con algunas radios comunitarias, interpusieron un amparo ante dicha ley con el argumento de que coarta la libertad de los indígenas de expresarse en su lengua en cualquier otra radiodifusora que no sea la de su comunidad. A principios de 2016, La Suprema Corte de Justicia de la Nación falló a favor del poeta y las radios comunitarias, al considerar que "establecer el uso exclusivo o preferente del idioma español en las concesiones de radiodifusión es inconstitucional, porque la Carta Magna no reconoce una sola lengua "nacional" (Reforma, 20 enero 2016).

Es necesario destacar la reciente escalada de obra literaria indígena que ha surgido en el país (Montemayor, 2008), entre los que destacan autores como Mardonio Carballo y Gustavo Zapoteco (náhuatl), Francisco de la Cruz (zapoteco), Dolores Bastida (rarámuri), Hubert Matiúwáa (tlapaneco) entre otros. Se han llevado a cabo varios encuentros nacionales de escritores en lenguas indígenas en ciudades como Ixmiquilpan, Ciudad Victoria, San Cristobal de las Casas y la Ciudad de México. Del mismo modo, existen premios literarios como el premio Nezahualcóyotl de literatura en lenguas indígenas desde 1994, y premios a nivel continental como el premio Canto de América desde 1998, y el Premio Popol Vuh, impulsado por la Organización de Estados Iberoamericanos desde el año 2000.

En los últimos 15 años, la música cantada en lenguas indígenas ha empezado lentamente a ganar algunos pequeños espacios, como es el caso de las cantantes de prestigio internacional Susana Harp y Lilia Downs quienes en su repertorio incluyen algunas canciones en zapoteco y

mixteco, respectivamente. También, del seno de las comunidades indígenas han surgido agrupaciones musicales que se expresan en su lengua madre, incursionando en géneros regularmente reservados al español y al inglés, tal es el caso de Sak Tzevul, banda rock en Tzotzil, originarios de Zinacantán Chiapas. También tzotziles, pero de San Juan Chamula, es el trío de *hip hop* llamado Slajem K'op. La banda Huichol musical, originarios de Mezquitic Jalisco, cantan en su lengua wixarrika, y mezclan instrumentaciones tradicionales con cumbia y otros ritmos bailables.

En años recientes, la lenguas indígenas han empezado a tener presencia en redes sociales como Facebook, si bien el uso del español parece ser la regla general, algunas páginas de facebook en lenguas indígenas están cumpliendo una función interesante; por un lado sirven como medio de comunicación para los hablantes que se encuentran lejos de su comunidad y también sirven como instrumento de promoción y enseñanza de la lengua tanto para los miembros de alguna comunidad indígena que han perdido la lengua como para el público general interesado, tal es Gusionácanu diidxazá do' stinu en zapoteco⁸ y Hablemos Náhuatl⁹, del Estado de Morelos. En este mismo tenor, vale la pena la reciente creación de la aplicación móvil (app) llamada *Biziidi diidxazá* (Aprende Zapoteco) desarrollado por alumnos del Instituto de Estudios superiores del Istmo de Tehuantepec (IESIT) y destinado al aprendizaje de la lengua zapoteca para niños de entre 5 y 7 años.

1.5 El mundo representado. El papel de la lengua en la construcción de una representación cinematográfica

En los primeros años del cine, la ausencia de sonido propició que la expresión narrativa del film se apoyara en la imagen, en primer lugar, y en el montaje. La irrupción del sonido sincrónico

⁸ <https://www.facebook.com/fortalecimientodelzapoteco/>

⁹ <https://www.facebook.com/todos.hablando.nahuatl/>

en el cine, acercó a esta forma de arte a una reproducción más fiel de la realidad y convirtió a la palabra hablada en vehículo de expresión y a su vez el cine se convirtió en vehículo para la expresión oral. Es a partir de este momento que la imagen fílmica establecerá una relación prácticamente indisoluble con la palabra hablada en la que ambas se concatenan para realizar una representación de la realidad. Bettetini (1975) señala al respecto de la relación de la imagen con el lenguaje verbal:

Las imágenes visuales pasan por un acto de codificación y de curvatura semántica, en virtud del contacto con algunas formaciones del lenguaje verbal: todo cuanto muestra espontáneamente la imagen queda especificado por las palabras que lo acompañan y que restringen su sentido a uno o más significados. (p. 270)

Una imagen aislada está sujeta a una interpretación libre por parte del observador casual, sin embargo, si esta imagen va acompañada de un texto o de alguna expresión oral (como puede darse en el caso de la imagen fílmica) la interpretación del espectador se verá acotada en gran medida por dicha mediación verbal. Por ejemplo, si vemos una imagen de un joven de 23 años vistiendo playera y pantalón de mezclilla sobre un fondo negro, el espectador podrá conjeturar de una manera libre sobre la nacionalidad del sujeto en la imagen (apoyado quizá únicamente por los rasgos físicos del sujeto), pero si en esa misma imagen escuchamos a nuestro personaje decir “soy mexicano”, entonces la interpretación del espectador acerca de la nacionalidad de quien aparece en la imagen queda completamente acotada por esta declaración.

Roland Barthes (1986) ahonda en la relación entre imagen y lenguaje verbal en su *Retórica de la Imagen* en la que sugiere cautela ante la aseveración de que en la época contemporánea se vive una “civilización de la imagen”; para Barthes, si bien es cierto que la tecnología invade nuestro ámbito cotidiano con una inusitada cantidad de imágenes, también es cierto que estas imágenes

casi siempre van acompañadas de algún mensaje lingüístico, el cual toma forma de título, pie de nota o diálogo filmico.

Para el teórico y cineasta Pier Paolo Passolini (2006), el cine amalgama de tal modo la imagen y la palabra, que acaban formando una sola cosa; un “topos”. El cine, en cuanto medio audiovisual, arroja al espectador una serie de signos tanto visuales como sonoros, estos últimos se encuentran contenidos dentro de la banda sonora de un filme, la cual está constituida por la música, las palabras y los sonidos incidentales. En la producción cinematográfica tradicional, los elementos que componen la banda sonora de un filme se encuentran sujetos a una jerarquía en la cual la palabra hablada debe escucharse por encima de la música y del sonido incidental. La palabra hablada tiene una función comunicativa directa, en la que los personajes emiten sus pensamientos, acciones y emociones. La música cumple la función de conducir emocionalmente al espectador de una forma subjetiva, y los sonidos incidentales otorgan verosimilitud a las imágenes del filme.

La expresión oral presente en un filme puede entenderse desde tres planos (Poloniato, 1985): representativo (lo que se dice), el expresivo (cómo se dice) y el apelativo (para qué se dice). La decisión de hacer uso de una lengua en particular afecta la percepción del espectador sobre estos tres planos. A nivel representativo la percepción del espectador se modifica si el espectador domina o no esa lengua, lo cual afectará la cantidad de información que se puede obtener¹⁰. A nivel expresivo, el director de un filme puede tomar la decisión de incluir o no, otra lengua distinta a la de los protagonistas y la audiencia como un recurso antagónico.

¹⁰ En caso de que el filme se encuentre completamente hablado en una lengua que el espectador no domine, éste podrá recurrir a una versión subtitulada.

La relación entre la expresión oral y el cine es un tópico que en muchas ocasiones es soslayado por los investigadores y teóricos del cine, ya que se considera que es un elemento independiente de la actividad cinematográfica.

La banda sonora se compone de música, palabras y ruidos. Las palabras forman parte de los códigos correspondientes a las distintas lenguas naturales (español, inglés, japonés) que se hablan en las películas. No nos vamos a ocupar de este aspecto, pues, si bien está relacionado con las imágenes, tiene autonomía. (Poloniato, 1985, p. 50)

En el párrafo anterior podemos apreciar que si bien la autora toma en consideración la presencia de las distintas lenguas como parte de la producción de un filme, no se considera necesario incorporar el tópico a los estudios sobre cine. Para Passolini (2006), existe, entre los críticos e investigadores, una añoranza por el cine mudo y los códigos visuales que creó, considerando que el uso de la palabra como un aspecto meramente accesorio.

Entiendo el encanto de la idea retórica del cine como pura imagen. Es más, de hecho yo mismo hago cine mudo con indescribible placer. Pero hacer cine mudo no es sino una restricción métrica [...] Los defensores (anticuados) del cine mudo como único *optimum*, más bien, en conclusión, como norma, de hecho retórica- atribuyen en el cine, a la palabra, una función ancilar. (p.118)

Passolini achaca esta percepción de la palabra hablada en el cine como meramente complementaria (ancilar) a un desdén generalizado hacia la oralidad en favor de la palabra escrita.

En el cine la palabra (aparte de los casos menos relevantes como los intertítulos o los créditos) es considerada en su aspecto ORAL. Es esto lo que hace perder la cabeza a aquellos que no han tenido la ocasión de leer por lo menos a Morris¹¹. Y que por lo mismo están convencidos de que la lengua es un sistema privilegiado en sí y no uno de tantos posibles sistemas de signos. Ahora, estamos habituados por siglos de historia a dar valoraciones estéticas exclusivamente a la palabra ESCRITA. Ella sola nos parece digna de ser no sólo poética, sino también, simplemente literaria. Como, por el contrario, en el

¹¹ En referencia al libro FUNDAMENTOS DEL LENGUAJE de Jakobson, Roman y Morris.

cine la palabra es ORAL, ésta es naturalmente vista como producto de poco valor o decididamente depreciado. (p. 118)

Toda película que no sea muda, deberá hacer uso de alguna lengua como una de sus herramientas de expresión; la elección de la lengua que se usará en un filme parece ser una tarea sencilla, ésta se escogerá de acuerdo a tres criterios:

- Por ser la lengua hablada por el público meta.
- Por ser la lengua hablada por el director, los actores y el resto del equipo de producción.
- Por ser la lengua hablada por los personajes de la historia.

El primer criterio es el que más fuerza tiene, a tal grado que en muchas ocasiones llega a estar por encima de los otros dos, de modo que en la mayoría de las películas de Hollywood vemos a los personajes hablando en inglés, independientemente de su nacionalidad y del lugar en que se encuentren¹². Esta práctica (que no es exclusiva del cine norteamericano¹³) es vista comúnmente como una convención o una licencia “poética” en aras de una mayor comprensión del argumento de la película; sin embargo, en estos filmes se desarrolla una representación del mundo en la que todo el mundo habla o debe hablar alguna lengua colonial como el inglés o el español. Esto, además de limitar las posibilidades dramáticas del relato, ayuda a perpetuar la idea de que las lenguas coloniales deben ser habladas por todo el mundo y que un hablante nativo de inglés no debe de esforzarse por aprender otra lengua ya que en cualquier confín de la tierra todos le entenderán.

¹² Por ejemplo en *Dr. Zhivago* (David Lean 1965) casi toda la historia se desarrolla en Rusia con personajes rusos, sin embargo, todos los actores hablan inglés. En *La Caza del Octubre Rojo* (John Mc Tiernan 1990) la tripulación del submarino comienza hablando en ruso, pero más adelante en la película comenzarán a hablar inglés entre ellos.

¹³ En *Aguirre, la Furia de Dios*, (Werner Herzog, 1972) Los personajes españoles hablan en alemán.

1.5.1 La barrera del lenguaje como recurso narrativo

La importancia de la palabra en el cine es tal, que se vuelve un reflejo de nuestro mundo “logocéntrico” (Jullier, 2007), que concede gran importancia a las palabras, hasta el punto de determinar una parte importante de la realidad representada en la pantalla. Pero ¿qué sucede cuando escuchamos en un filme una lengua que no entendemos? Habíamos mencionado que una convención muy común era hacer que todos los personajes hablaran una misma lengua, independientemente de su origen. Sin embargo, en algún momento de la historia del cine, resultó deseable desde el punto de vista dramático incluir alguna barrera del lenguaje, esto es, que el protagonista de la historia se enfrentara a situaciones en las que no entiende lo que dicen otros personajes, por hablar estos una lengua distinta a la del protagonista. En estos casos, el protagonista cumple un papel de representante de la audiencia, ya que si éste no entiende la lengua hablada por los otros personajes, es muy probable que el público tampoco lo haga. La presencia de varias lenguas en un filme le añade un toque de realismo, ya que en realidad es más probable que una persona se enfrente a situaciones o lugares en los que no domina determinada lengua o la gente de su alrededor no habla su misma lengua. Si el director (o los productores) creen que es necesario para el desarrollo de la trama que se entienda lo que los personajes que hablan en una lengua diferente dicen, entonces se echará mano de los subtítulos, de este modo el público puede entender lo que los personajes dicen aun si el protagonista no puede. Si se toma la decisión de que el público no entienda, entonces se prescindirá de los subtítulos. El criterio para determinar si lo que se dice en una lengua extranjera es pertinente para la trama del filme o no, está influenciado en muchos casos por el pensamiento colonial, ya que si el personaje habla una lengua occidental, es muy probable que se le traduzca por medio de subtítulos, pero sí el personaje habla cualquier otra lengua (vg. Xingú, árabe o vietnamita) es probable que cumpla la única función de crear una atmósfera exótica, por lo cual, será más efectivo si no se traduce.

Sarah Kozloff (2000) propone el ejemplo de las películas de vaqueros (*western*) En las que en muchos casos la trama se desarrolla en México o en el sudoeste de Estados Unidos, sin embargo, solo algunas palabras en español se usan para dar un toque de color local, pero los diálogos de importancia narrativa son en inglés, como se muestra en el filme *La Diligencia* (John Ford 1939)¹⁴. Por otro lado, existe el caso en que el deseo de dar una impresión realista en el filme es tal, que se llegan incluso a crear lenguas ex profeso para la película, como en la Trilogía de *La Guerra de las Galaxias* (George Lucas 1977) donde se puede escuchar que algunos extraterrestres hablan lenguas desconocidas. Estas lenguas inventadas fueron desarrolladas por el lingüista Ben Burt basada en idiomas como el quechua y el tibetano (Peterson, 2015). Otras películas más recientes también han recurrido a este recurso conocido como “lenguas construidas”, tales como el Klingon¹⁵ en *Viaje a las Estrellas: La Película* (Robert Wise , 1979); las lenguas élficas¹⁶ para la trilogía *El Señor de los Anillos* (Peter Jackson, 2001) y el na’vi¹⁷ en la película *Avatar* (James Cameron, 2007). Estas lenguas construidas han prolongado su vida más allá de la pantalla ya en la actualidad se publican diccionarios y compendios gramaticales y son habladas por comunidades que crecen y se comunican gracias a las redes sociales (Chi Luu, 2016). El recurso de las lenguas construidas en el cine es un ejemplo del creciente interés por desarrollar (y consumir) filmes que reflejen una realidad lingüística compleja. También vale la pena mencionar la inquietud de realizar filmes históricos que incorporen las lenguas habladas en el lugar y época en el que se desarrolla el relato tal es el caso del arameo en *La Pasión de Cristo* (2004) y maya yucateco en *Apocalypto* (2006) ambas dirigidas por Mel Gibson.

¹⁴ Pese al carácter occidental y colonial de la lengua española, en este filme funciona antagónicamente para describir a los habitantes de un territorio “salvaje” (los mexicanos), como contrapunto de los protagonistas anglófonos que son los encargados de llevar la civilización occidental a esas tierras.

¹⁵ Lengua construida creada por Gene Roddenberry y posteriormente desarrollada por Marc Okrand en 1984.

¹⁶ Desarrolladas por el novelista y filólogo J. R.R. Tolkien.

¹⁷ Desarrollada por Paul Frommer.

1.5.2 Presencia de las lenguas indígenas en el cine estadounidense y latinoamericano

En el caso de la presencia de las lenguas indígenas en el cine, el precedente lo marca el género de vaqueros o *western*, en el que frecuentemente se recurre a la población indígena del territorio estadounidense como antagonista. Este género se popularizó en todo el mundo y ha tenido una considerable influencia en el cine mexicano. A lo largo de su historia el papel que desempeñaron las lenguas indígenas en el western se ha modificado con el paso del tiempo. En el filme *Flecha rota* (Delmer Daves, 1950), inspirado en hechos reales, narra el encuentro del jefe indio Cochís y su pueblo, con el agente de gobierno Tom Jeffords; sin embargo, en ningún momento se emplea la lengua apache, y los estadounidenses y los apaches dicen sus diálogos en perfecto inglés. En *El Llanero Solitario* (Stuart Heisler, 1956), el inseparable compañero indio del protagonista habla un inglés precario, haciendo uso de los verbos sólo en infinitivo (La misma forma de hablar usada por Tarzán), esto creó un estereotipo sobre la forma de hablar de los indígenas norteamericanos que habría de prevalecer por mucho tiempo. La producción de otros filmes sí se preocupó por marcar una diferencia entre el habla de los indios y la del hombre blanco, pero se ignoró completamente la existencia de las lenguas autóctonas reales y en su lugar se recurrió a recursos tecnológicos. En la serie cinematográfica *Scouts to the Rescue* (Alan James, 1939) los actores que representaban a los indios decían su diálogo en inglés y después en postproducción se reproducían sus diálogos en reversa, dando la impresión de ser una lengua desconocida (Kozloff, 2000). Conforme avanza el siglo XX vemos un interés gradual en hacer una representación más verídica de los pueblos indígenas del territorio estadounidense. En la película *Cheyenne Autumn* (John Ford, 1964) aparecen actores pertenecientes a la etnia navajo (sur de Estados Unidos), sin embargo los personajes que representaban supuestamente eran Cheyenne (norte de Estados Unidos), pero en las escenas en las que los indios debían hablar en Cheyenne, los actores hablaban en su lengua nativa. Entre la comunidad navajo actual se hizo popular una escena de esa

película en la que uno de los actores, aprovechando el desconocimiento y desinterés de su lengua por parte de los productores, se burla en su lengua sobre el tamaño del pene de uno de los actores protagónicos. (Whittaker, 2008). En la película *Ulzana's Raid* (Robert Aldrich, 1972) se hace uso de la lengua apache sin subtítulos en algunas escenas para crear una impresión de una barrera del lenguaje (Kozloff, 2000). En el año 1980, se estrena la película *Windwalker* dirigida por Keith Merrill, esta película es hablada en su totalidad en las lenguas cheyenne y crow, esto ocasionó muchos obstáculos en su distribución, tampoco pudo competir en los premios Oscar, debido a que la academia estipulaba que cualquier película que no estuviera hablada en inglés por lo menos en un 80% sería considerada como película extranjera, sin embargo, la convocatoria para selección de películas extranjeras ya había pasado cuando el filme fue estrenado (Passafiume, 2010). La película *Danza con Lobos* (Kevin Costner, 1990), hablada parcialmente en lenguas lakota y pawnee, obtuvo una gran popularidad a nivel internacional y atrajo la atención de la opinión general hacia la cultura y la lengua lakota. En tiempos más recientes, la película canadiense *Atanarjuat: The fast runner* (Zacharias Kunuk, 2001) ganó notoriedad al ser galardonada en el festival de Cannes de ese año. Este filme se caracteriza porque el director, los actores y el resto de la producción son indígenas inuit (esquimal) y se tuvo un especial cuidado por retratar a esta cultura desde adentro, ya que la historia sucede antes del contacto con los europeos, los diálogos de la película están hablados, desde luego, en inuit.

En otros países del continente americano el cine en lenguas indígenas cuenta con una tradición de muchos años. En Perú, la primera película en lengua quechua se llama *Kukuli*, y fue dirigida por Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y César Villanueva en 1961. Este grupo, sería bautizado por el historiador francés Georges Sadoul como “La Escuela de Cusco”. En Bolivia, el director Jorge Sanjinés se encargó de crear un cine que retratará la vida indígena de su país. El filme de

1966 *Ukamau* está hablado en Aymara y cuenta la historia de la venganza de un campesino por el asesinato de su esposa. Uno de los sellos que distinguen el cine de Sanjinés es la premisa de que sea el pueblo boliviano el verdadero protagonista de sus películas, y con éste, sus lenguas. El filme de 1969 *Yawar Mallku* (Sangre de Cóndor en aimara) cuenta la historia de una comunidad indígena que recibe ayuda médica del extranjero. El pueblo se levanta cuando se descubre que los médicos estadounidenses están esterilizando a las mujeres del pueblo. Esta película tuvo una fuerte repercusión en su país, al grado de ser una de las razones por la que los Cuerpos de Paz estadounidenses fueran expulsados de Bolivia. Pese al éxito con la crítica internacional, y los galardones obtenidos en festivales de cine tales como Venecia, Valladolid y San Francisco, (Sanjinés, 2014), el filme no fue muy bien acogido entre la población indígena, debido al uso de recursos cinematográficos tales como el *flashback* (analepsis), por lo que en obras posteriores el director se propuso usar un lenguaje cinematográfico que representara de una forma más eficiente el pensamiento indígena, limitando el uso de los primeros planos y favoreciendo el de los planos conjunto, entre otras formas de retórica cinematográfica, como se muestra en el filme *El Coraje del Pueblo* (1971) que retrata la masacre de mineros en la Noche de San Juan en 1967 y que cuenta con la participación de algunas de las víctimas (Sanjinés, 2014). Finalmente Sanjinés comprueba su tesis con el filme de 1989 *La Nación Insurgente*, de la cual el mismo autor comentó: “vino a ser la culminación de una intensa y muy larga búsqueda de una narrativa cinematográfica propia, nuestra, boliviana, andina”(2014, s/p). Este filme narra el periplo de Sebastián Mamani por integrarse a la comunidad, aunque ello implique su propia muerte. La película destaca por su uso de la edición:

Cien secuencias en cien planos sin corte. Una obra sin montaje, sin tijeras al editarse, para expresar la idea del tiempo circular que manejan los indios, en un entendimiento poderoso que concibe al tiempo y al espacio como una sola unidad desde hace más de 2000 años

antes que Einstein. Lo logramos. El destinatario principal, nuestro pueblo, se identificó y amó la película. Nuestra sorpresa fue que otros públicos, personas de distintas culturas, también se sintieran fascinados por ella (Sanjinés, 2014, s/p).

En años más recientes se han visto en distintos puntos de América Latina filmes que integran las lenguas indígenas como elemento narrativo. En *La Teta Asustada* (Claudia Llosa, 2009), una joven crece retraída y taciturna después de criarse con los relatos de violaciones a mujeres durante la violencia política vivida en el Perú durante los años ochenta. Tras la muerte de su madre, la joven se ve obligada a migrar a la ciudad y confrontar sus miedos. Este filme está hablado en español y quechua sureño, y en él se puede apreciar la barrera de lenguaje presente entre los migrantes indígenas y los habitantes de la ciudad. La película resultó ganadora de un Oso de Oro en el Festival de Cine de Berlín y fue la primera película peruana nominada al Oscar como mejor película extranjera. El filme guatemalteco *Ixcánul* (Jairo Bustamante, 2015) está hablado en Kaqchikel y español y trata temas como el racismo, la migración y el tráfico de infantes y ha recibido reconocimientos por un buen número de festivales de cine como el de San Sebastián, el de Berlín, Cartagena, Guadalajara, el Festival de Cine Latino de Toulouse Francia, entre otros. Otra película altamente galardonada es *El abrazo de la Serpiente* (Ciro Guerra, 2015), la cual fue la primera película colombiana nominada al Oscar y ha recibido galardones de festivales como Cannes, Sundance, Mar del Plata, entre otros. Este filme hace uso de lenguas amazónicas, algunas severamente amenazadas tales como el cubeo, el uitoto, el tikuna y el guanano. Así como de otras lenguas, español, portugués, alemán y latín. De Ecuador, el filme *Killa Ñawpumukun* (Antes de que salga la luna) estrenado en 2017, es el primer largometraje hablado en Kichwa. Su director Alberto Muenala, tiene una trayectoria de más de 30 años haciendo cortometrajes en dicha lengua, éste es su primera ficción de larga duración, al respecto comenta:

Fuimos condenados al silencio, pero nunca lograron callarnos [...] A nuestra cultura la han estudiado como folclore, dicen que hablamos dialectos y no lenguas, que hacemos artesanía y no arte, nos han considerado ciudadanos de segunda por ser indios, por ello la importancia de la utilización de un nuevo lenguaje cinematográfico que logre rectificar este y otros errores (2016, s/p).

1.6 Conclusión

Las imágenes, los sonidos y las historias presentes en las películas, crean en su conjunto una representación del mundo, la cual está constituida por una serie de elementos que se decide incorporar en la representación y dejar fuera otros; este proceso selectivo va esculpiendo la forma en que un determinado fenómeno social (la vida indígena en este caso) es visto por el cine, y esta visión cinematográfica habrá de crear modelos de representación que influirán en la opinión que los miembros de una sociedad tengan hacia dicho fenómeno. El cine no pretende imitar la realidad, sino hacer una representación de ella, sin embargo, una película no puede abarcar un fenómeno social en su totalidad, por lo que debe seleccionar algunos aspectos de este fenómeno y acomodarlos de acuerdo a su conveniencia estética o dramática. La selección está en la naturaleza del arte cinematográfico, y constituye uno de sus pilares. A nivel visual selecciona encuadres, es decir, cuando la cámara filma un plano en particular, encasilla en un rectángulo el fragmento de la realidad representada que quiere mostrar de acuerdo a las necesidades de la historia; ya sea un plano general que muestra dónde se lleva a cabo la acción, o el primer plano al rostro de un actor, usado para describir una emoción. Cuando la cámara selecciona un plano automáticamente descarta otro, le dice al espectador “esto es lo que debes mirar”. Esta dialéctica entre lo mostrado y lo excluido también se aplica a otros aspectos de la puesta en escena: el vestuario; “este personaje se viste de este modo y no de otro”. La selección también sucede a nivel del relato, es decir, un filme no puede mostrar todos los aspectos de la vida de un personaje, la historia

representada en el film habrá de seleccionar solo los pasajes que tengan un impacto dinámico y emocional en el espectador y que creen un relato coherente. De hecho, el montaje cinematográfico consiste en la selección de imágenes necesarias para contar una historia. También son objeto de selección los rasgos psicológicos que definen a un personaje, así como al actor o actriz que habrá de representar a dicho personaje dotándolo de rasgos físicos determinados.

La selección de elementos que hace un filme sobre un tema determinado, sucede de forma velada, esto es, si la factura del filme es buena, el espectador se deja llevar por la historia y percibe la selección de elementos como un “todo”, es decir, un mundo representado. La lengua forma parte de esa representación, y juega un papel fundamental; no solo transmite información necesaria para la trama, al estudiar el uso de la lengua en un filme podemos apreciar distintas estructuras mentales. También, cada película es una capsula del tiempo que resguarda la forma de hablar de la época en que se realizó; películas como *Los olvidados* (Buñuel, 1950), recoge la forma de hablar de los jóvenes capitalinos de los años cuarenta y cincuenta, gran parte de ese habla popular, ha caído en desuso. Esto cobra mayor importancia en el caso que nos compete; las películas que hacen uso de alguna expresión (por mínima que sea) en una lengua indígena, la están preservando para el futuro, lo cual es de gran valor si consideramos que muchas de ellas se encuentran en riesgo de desaparecer.

A lo largo de este capítulo hemos visto los usos que ha tenido la presencia de lenguas indígenas en distintas latitudes; desde ayudar a dibujar los antagonismos en las películas de vaqueros estadounidenses, hasta ser un elemento fundacional en el caso de las cinematografías peruana y boliviana. Sin embargo, la decisión de dejar fuera a estas lenguas de los mundos representados en muchos filmes también nos otorga elementos para comprender la forma en que

percibimos a las lenguas que forman parte de nuestro entorno. Para comprender la manera en que la virtual ausencia de las lenguas indígenas del cine afecta nuestra percepción sobre ellas, empecemos por considerar que el cine crea una representación de la realidad que el espectador reconoce ficticia pero con la cual se identifica. Las películas indigenistas en las que se omite o se margina a las lenguas autóctonas generan un paisaje en el que aparecen los indígenas pero no sus lenguas, lo cual (en el caso de México y América Latina) normaliza la idea del español como idioma único, es decir, cualquier otra forma de hablar queda invisibilizada.

CAPÍTULO 2

EL CINE MEXICANO Y LAS LENGUAS INDÍGENAS

2.1 La presencia indígena en el cine mexicano

Para entender el fenómeno de las lenguas indígenas en el cine mexicano, primero es necesario entender el panorama de la presencia indígena en el cine. Para ello, hay que remontarse hasta los orígenes del cinematógrafo a finales del siglo XIX. El surgimiento de este invento coincide con el florecimiento de algunas disciplinas de las humanidades como la antropología, etnografía y psicología (Ramírez Caro, 2015), además de corrientes filosóficas como el positivismo. Para autores como Piault, “la cámara se convirtió en el nuevo ojo de la racionalidad euro, etno y androcéntrica y en el nuevo instrumento para asegurar la objetividad de las ciencias” (Piault 2003 citado en Ramírez Caro, 2015, p.350). En 1895, en los albores del cine, los hermanos Lumiere retrataron escenas tales como la llegada de un tren y la salida de obreros de una fábrica, dándole así al cine su carácter de herramienta para capturar la realidad en un período de tiempo determinado. Mientras tanto en México, Gabriel Veyre, comendado por los hermanos Lumiere para promover el cinematógrafo en México, se encargaría de hacer los primeros registros cinematográficos de la realidad mexicana: El presidente Porfirio Díaz abordando un carruaje, tomas del canal de la Viga, escenas del desfile del 16 de septiembre, entre otras. Una de estas “vistas”, (como fueron llamadas estas filmaciones) que data de 1896, se titula *Grupo de Indios al pie del árbol de la noche triste*, esta habría de ser la primera alusión a la vida indígena en el cine mexicano. Posteriormente, la Revolución Mexicana habría de ser ampliamente registrada por

camarógrafos nacionales y extranjeros. La estridencia del conflicto armado mexicano habría de atraer la atención de la naciente industria fílmica estadounidense (véase el contrato firmado por la mutual films con Pancho Villa) y poco a poco se empezaría a ver una presencia de lo mexicano en las películas de Hollywood. Los personajes mexicanos habrían de servir como antagonistas a los héroes (siempre caucásicos) de esos filmes. Para la historiadora Margarita de Orellana, es en esta época que empiezan a surgir estereotipos mexicanos tales como el *greaser*, La linda señorita y el azteca exótico (Orellana citado en King, 1994). A pesar de que durante la época del cine mudo las películas estadounidenses coptaron las pantallas nacionales, en México se empezaron a producir algunas películas argumentales. Es notable que ya desde entonces se puede apreciar un interés por contar historias que giran en torno a temáticas indígenas. Tal es el caso de filmes tan tempranos como *La voz de su raza* (1914), que narra la historia de una pareja de mayas cuyo amor es amenazado por un hacendado. *Tepeyac* (1917) sería la primera de una larga lista de películas que tratan el tema de las apariciones de la Virgen de Guadalupe. *Cuahutémoc* (Manuel de la Bandera, 1918), que relata la vida del último tlatoani mexica, en donde podemos ver el inicio de la tendencia de hacer películas sobre reconstrucciones sobre la historia prehispánica evocando el pasado de manera grandilocuente. El número de inexactitudes históricas de esta película, impulsó al renombrado antropólogo Manuel Gamio a producir la película *Tlahuicole* en 1925, sin embargo, nunca fue terminada (Vela, 2013). Miguel Contreras Torres fue un cineasta mexicano que habría de participar en la transición del cine mudo al cine sonoro, y que cuenta en su filmografía con varios títulos dedicados a temáticas indígenas. Todavía en la etapa muda realiza *De raza azteca* (1921) que narra la historia de un indio de Xochimilco que encuentra un anillo prehispánico y ayuda a un joven hacendado a rescatar a su novia de las garras de un antiguo capataz. Al final, el joven hacendado revela que también tiene un anillo que lo legitima

como “de raza azteca”. *Zítari* (1931), también del mismo autor, narra las andanzas de una princesa azteca, esta película puede ser considerada como el primer filme sonoro mexicano, aunque carece de diálogos y solo cuenta con música. Ya en la época sonora Contreras Torres realizaría la película *Tribu* (1934) que narra la resistencia del pueblo zapoteca contra los conquistadores españoles (Vela, 2013).

El padre de la teoría del montaje cinematográfico, Sergei Eisenstein, filmó en 1931 *Que viva México*, que describe varios episodios de la vida indígena mexicana. Esta película, que quedó inconclusa habría de servir de inspiración para otros realizadores que abordaron la temática. Eisenstein tenía muy clara la diversidad de la cultura indígena, como lo muestra la carta que le envía a Upton Sinclair, productor de la película.

¿Sabe usted lo que es un sarape? Un sarape es una manta a rayas que el indígena mexicano, el vaquero mexicano y de hecho todos los mexicanos llevan puesta. Y el sarape podría ser el símbolo de México. Las culturas de México también son rayadas y de violentos contrastes: Se desarrollan juntas, pero al mismo tiempo hay un abismo de siglos entre ellas (...) Y hemos tomado como punto de partida para nuestra película la contrastante naturaleza de esos violentos colores: seis episodios, diferentes en carácter, con gente diferente, animales, árboles y flores diferentes. Aunque al mismo tiempo están unidos en el desarrollo del relato en una construcción musical y rítmica, una exhibición del espíritu y el carácter mexicanos. (Citada por García Riera en King, 1994, p.71)

Santa (Antonio Moreno 1931), es la primera película mexicana filmada con sonido directo. El equipo que la realizó tenía experiencia en Hollywood. El director Antonio Moreno y el fotógrafo Alex Philips habían trabajado ahí, así como los actores Donald Reed (nacido Ernesto Guillén) y Lupita Tovar (King, 1994). El advenimiento del sonido amplió la dimensión del cine y creó nuevos mercados. El cine mudo tenía cualidades cuasi universales (vg. la comedia física de Chaplin o Keaton), pero ahora, el público quería escuchar a sus actores favoritos hablar su misma lengua. Esto abrió la puerta para que floreciera la industria hecha por y para el público hispano

parlante. Países como España, Argentina y México pronto empezaron a producir gran cantidad de películas en castellano. Teóricamente, el cine sonoro significaba que no solamente el español sino todas las otras lenguas habladas en México podrían ser escuchadas en las salas de cine. Sin embargo, esto rara vez sucedió.¹⁸

El cine Mexicano habría de entrar en su “época de oro”, y algunas de las películas que habrían de darle renombre internacional trataban temas indígenas. Un filme precursor es *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934) que narra la historia de Eréndira (María Teresa Orozco) y Zirahuén (Emilio “El Indio” Fernández), pareja de indígenas purépechas de la isla de Janitzio cuyo amor se ve frustrado por Manuel Moreno, un mestizo que encarcela a Zirahuén y obliga a Eréndira a acostarse con él. El pueblo no le perdonará ese pecado a la joven. Para James Ramey (2010), esta línea argumental fue usada primero en la cinta *Tabú* (1931) del director alemán F.W. Murnau, que fue filmada en Tahiti. Esta película es una docuficción, es decir, que aunque el argumento es ficticio, el filme retrata a gente real y escenarios naturales. *Janitzio* no puede ser considerada como una docuficción, pero rescata el espíritu de retratar los paisajes naturales y las costumbres exóticas, esto habría de ser emulado en filmes posteriores. Películas con líneas argumentales muy parecidas en las que el amor de una pareja indígena es interrumpido por un fuereño con las consecuencia de que la misma comunidad hace pagar a la doncella por su “pecado virtuoso”, será repetido en filmes tales como *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939), *María Candelaria* (1944) y *Maclovía* (1948) las últimas dos dirigidas por Emilio “El Indio” Fernández. En estos y otros filmes, el cinefotógrafo Gabriel Figueroa habría de retratar con gran maestría rostros y paisajes que emulaban al México indígena. Además de *La noche de los mayas*, Chano Urueta

¹⁸ Posteriormente se hablará de manera particular de las películas que sí se hablan en lenguas indígenas.

habría de dirigir otras películas de temática indígena, tal como *El signo de la Muerte* (1939), que es la segunda película de Mario Moreno “Cantinflas”.

Las películas que tratan temas indígenas se dividen en dos: aquellas que narran las aventuras de personajes indígenas contemporáneos, y aquellas que buscan hacer una reconstrucción del pasado prehispánico y la Colonia. De esta última categoría podemos destacar el filme *Chilam Balam* (Íñigo de Martino, 1955) que narra la historia de un pueblo maya en el siglo XVI, Naya, la hija del cacique Chilam Balam (Carlos López Moctezuma) se une al hijo del conquistador Francisco de Montejo, dando origen a una nueva raza.

Populares también fueron las representaciones de las apariciones de la Virgen de Guadalupe, en películas tales como *La reina de México* (Fernando Méndez, 1940), *La virgen morena* (Gabriel Soria, 1942) y *La virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942), que narra la historia de cómo llegó la virgen a ser el estandarte del cura Hidalgo. Esta película pertenece a un grupo de filmes con temas históricos que fueron producidas por el Gobierno, a raíz de que México le declarase la Guerra a la Alemania nazi. (García Riera, 1997) La imagen de la virgen y el enaltecimiento de un pasado glorioso eran considerados como estratégicos para fomentar la idea de la unión nacional.

La Perla (Fernández, 1945) es quizá, una de las películas más emblemáticas de la época de oro del cine mexicano. Basada en una novela corta de John Steinbeck, narra la historia de Kino (Pedro Armendáriz), un indígena pescador que encuentra una perla de tamaño descomunal. Mientras él sueña con el progreso económico y social que la perla traerá para su familia, su mujer (Maria Elena Márques) le advierte sobre los problemas que les puede traer. En efecto, la perla despierta la codicia del médico del pueblo y de su hermano, quienes perseguirán a Kino y a su familia hasta empujarlos a la ciudad. Adela Pineda (2017) señala esta película como un ejemplo

de la tendencia del cine mexicano de la época de oro de mostrar comunidades indígenas en transición hacia el capitalismo. Desde el punto de vista de la lengua, cabe mencionar que este filme está hablado por completo en español, lo cual se puede adjudicar a un estilo narrativo cercano a la parábola, en el que se advierte que los hechos ocurridos pudieron haber tenido lugar en cualquier sitio. Sin embargo, Pedro Armendáriz dota a su personaje con una forma de hablar (cantadito), que vendría a constituir el estereotipo del habla de los indígenas en muchas películas mexicanas. Este filme fue una coproducción entre Águila Films de México y la RKO de Estados Unidos, por lo que se realizaron dos versiones, una hablada en español y otra doblada al inglés. Pineda (2017) señala un detalle en las dos versiones que habría de evidenciar el ambiente político en México y en Estados Unidos: Mientras que en la versión mexicana el personaje antagonico del doctor (Charles Rooner) tiene acento estadounidense, en la versión doblada al inglés el doctor tiene acento alemán. Para Pineda (2017) el acento estadounidense del antagonista en la versión mexicana se explica debido al nacionalismo que caracterizaba al cine mexicano de la época, mientras que en la versión doblada al inglés el acento alemán (Charles Rooner era austriaco) correspondía al interés de los Estados Unidos de establecer una barrera ideológica que dejara en claro que los Alemania era el enemigo del continente americano.

Una película que rompe el canon de los dramas indígenas contemporáneos y las reconstrucciones prehispánicas es *Lola Casanova* (1949) dirigida por Matilde Landeta, una de las primeras mujeres mexicanas en dirigir cine. Este filme trata la historia del personaje histórico Lola Casanova, quien en 1850 fue secuestrada por los indios seris, pero se enamora de su líder, llamado Coyote- Iguana. La convivencia con la tribu cambiará para siempre su forma de pensar y ella los ayudará a encontrar la paz con los blancos y con el progreso. Esta película es *sui generis* porque rara vez se ha abordado en el cine mexicano algún episodio de la historia indígena

que no sea ni contemporáneo ni de la época prehispánica y la conquista. En el filme (hablado por completo en catellano), la protagonista (interpretada por Meche Barba), a diferencia del personaje histórico real, se convierte en un agente de cambio para su nueva comunidad, este discurso es patente en otros filmes de la época permeados por el indigenismo nacionalista en el que “todas las razas y castas de México deben trabajar para construir una sociedad armoniosa” (King, 1994, p.85). El discurso integracionista característico de las películas de este periodo resulta muy evidente en el caso de Lola Casanova; el filme comienza con imágenes de actores representando a seris ya en el siglo XX, integrados a la sociedad nacional mientras un narrador habla sobre la transición generacional: “Los viejos mueren seris, los adultos quieren ser yoris¹⁹ y los niños crecen con atributos de ambos [...] se habla en español pero se piensa en indio”. A nivel visual son casi nulos los elementos que identifiquen al pueblo seri en esta película (García Riera, 1971), salvo por algunos dibujos en la arena. El pueblo seri es representado en su totalidad por actores caracterizados, como es el caso del protagonista masculino, el guerrero Coyote Iguana, interpretado por el actor Armando Silvestre. Al respecto, la directora comentó que originalmente se planteó realizar esta película en un estilo neorrealista, utilizando locaciones reales y usar auténticos seris como actores, sin embargo “Encontré en tal estado de miseria a los seris que consideré injusto presentar esa imagen de ellos. Era gente que vivía desgarrada, hecha pedazos, en un estado primitivo”²⁰. Para Elissa Rashkin (2009), este testimonio de la directora ejemplifica el contraste ideológico del indigenismo del cine mexicano de la época de oro ya que por un lado este filme narra la historia de cómo los seris emergieron de un estadio primitivo y se integraron exitosamente a la vida nacional, y por otro lado, los seris de carne y hueso no “servían” para ilustrar esta idea.

¹⁹ Yori es el nombre que le dan algunos pueblos indígenas como los yaquis los mayos y los seris a los blancos y a los mestizos.

²⁰ Entrevista a Matilde Landeta (En Martínez de Velazco 55) recuperada por Elissa Rashkin.

Hacia la mitad de los años 50, el vigor inicial del cine mexicano fue menguando y el estancamiento era patente. No existe una sola razón para ello; Por un lado, Estados Unidos había recuperado las riendas de la exhibición internacional, los sindicatos asfixiaron la producción al no permitir la entrada de nuevos talentos, y el creciente poder de los exhibidores sobre los productores (king, 1994) ocasionaron que, si bien se seguían haciendo grandes cantidades de películas, la calidad mermaba de manera progresiva.

1953 ve el inicio del cine mexicano independiente con la película *Raíces*, producida por Manuel Barbachano y dirigida por Benito Alazraki. Este filme consta de cuatro historias cortas filmadas en escenarios naturales como el Valle del Mezquital, Chiapas, Yucatán y Tajín. Actores no profesionales, con rasgos indígenas protagonizan estas historias inspiradas en el libro *El diosero*, de Francisco Rojas González, que trata el antagonismo entre la sociedades indígenas y la sociedad occidental. La frescura de los nuevos rostros se ve opacada cuando escuchamos que sus voces fueron dobladas por actores profesionales. Esta película participó en el festival de Cannes en 1955.

La película *El Violetero* (Gilberto Martínez Solares, 1960) es una sátira de *María Candelaria* (Emilio “el Indio” Fernández 1943) estelarizada por Germán Valdés *Tin Tan*, quien interpreta a Lorenzo Miguel, un vendedor de flores de Xochimilco es “educado” por una chica de la ciudad, ambos se enamoran y esto hace que María Candela (Marina Camacho), su novia de la infancia, se ponga celosa. El filme destaca por una escena en la que Tintan rema por los canales de Xochimilco mientras canta una canción en la que mezcla el náhuatl con el español.

En 1963 abre sus puertas el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos CUEC, la escuela de cine más antigua de América Latina, como parte de la Universidad Nacional Autónoma de México, y surgen las primeras generaciones de directores de carrera en México. De

esta época destaca la película *Tarahumara (Cada vez más lejos)* (Luis Alcoriza, 1964) que narra la historia de un antropólogo que estudia una comunidad Tarahumara, donde el conocimiento que adquiere sobre ese pueblo cambia su forma de pensar. También es testigo de muchos abusos cometidos, cuando decide denunciar, es asesinado. Este filme llama la atención por una escena censurada por el Instituto Nacional Indigenista INI, en la que el líder de la comunidad Corachi (Jaime Fernández), le ofrece su esposa al antropólogo (Ignacio López Tarso). Esta película fue nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes y al Globo de Oro en la categoría de mejor película de habla no inglesa.

El popular género de cine de luchadores habría de echar mano de temas relacionados con lo indígena como recurso generador de misterio, en algunos casos, los protagonistas deben combatir a monstruos que despiertan después de un sueño centenario, como en el caso de *Las luchadoras contra la momia* (René Cardona 1964) y *Santo en la venganza de la momia* (René Cardona, 1970); también los luchadores serían los encargados de proteger tesoros prehispánicos (Vela, 2013) en *El tesoro de Moctezuma* (René Cardona jr.,1966). En cualquiera de los casos, lo indígena juega un papel estático, mero referente a un pasado misterioso.

Nuevo Mundo (1977) de Gabriel Retes es una historia sobre la conquista, en la que un sacerdote (Aarón Hernán) ordena a un pintor indígena que pinte una virgen, tomando como modelo a una muchacha indígena, con el objetivo de apaciguar un levantamiento de indios que no se quieren convertir. La película fue filmada en Michoacán y Guanajuato y algunas partes están habladas en purépecha. Como muchos filmes de la época, fue financiado por el gobierno, sin embargo, la temática sobre el origen de la Virgen de Guadalupe causó inquietud entre las esferas del gobierno, por lo que Margarita López Portillo, hermana del presidente José López Portillo y

directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) decidió enlatarla. La película no sería vista por el público hasta la década de los noventa (Gabriel Retes, entrevista septiembre 2002).

Cascabel (Raúl Araiza, 1977) es otro filme realizado con el apoyo del gobierno. Cabe destacar que aunque ambos films fueron estrenados en 1977, su producción empieza un par de años antes durante el sexenio de Luis Echeverría, en el que varios directores jóvenes tuvieron oportunidad de expresarse libremente (King, 1994), al menos por un tiempo. *Cascabel* precisamente trata el tema de la relación de los cineastas con el gobierno. El argumento trata la historia de un director de cine que es contratado por una agencia cercana al gobierno para hacer un documental sobre el estado de Chiapas, el contacto con los indios lacandones lo hace reflexionar y busca hacer una película con un enfoque más crítico. Además del rechazo de sus productores, el protagonista debe enfrentar los peligros de la selva lacandona.

Nicolás Echevarría había realizado algunos documentales sobre temas indígenas, tal es el caso de *Tesgüinada*, *Semana Santa Tarahumara* y *María Sabina. Mujer espíritu*, ambas de 1979. Un proyecto más ambicioso fue *Cabeza de Vaca* (1991), una ficción histórica basada en los escritos de Pánfilo de Narváez, explorador español que naufragó en las costas de Texas en 1528. Tras caer prisionero de una tribu indígena, salva su vida haciéndose pasar como curandero. Junta un grupo de Indígenas de distintas regiones que lo siguen en su caminata al sur, donde espera encontrar algún asentamiento español. Cuando finalmente se encuentra con unos compatriotas españoles, el shock cultural se hace evidente. La experiencia de Echevarría como documentalista le imprime a esta cinta un toque de veracidad a la hora de hacer una recreación especulativa de varias etnias de Aridoamérica de las cuales solo nos quedan unos pocos rasgos arqueológicos.

A partir del levantamiento zapatista de 1994 los indígenas volvieron a ser noticia y esto tuvo repercusión en su cobertura mediática. Muy lentamente, el cine mexicano ha ido desarrollando

una factura que pretende abordar con más respeto el mundo indígena. Todavía de manera incipiente, empieza a haber un movimiento mayor de cineastas de origen indígena en toda América Latina, tal es el caso de la cineasta oaxaqueña Yolanda Cruz. *Eréndira Ikikunari* (2006) del director Juan Mora Catlett, retoma la leyenda de Eréndira, una mujer purépecha que se levantó en contra de los conquistadores españoles en el siglo XVI. Esta película está hablada completamente en purépecha. De un modo similar *Cochochi* (Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán, 2009) está hablada casi por completo en rarámuri, y trata sobre dos niños que toman sin permiso el caballo de su abuelo, para llevarle una medicina a un familiar que vive lejos.

Actualmente, el cine está experimentando muchos cambios; las nuevas tecnologías en audio y video han hecho que sea más barato “grabar” una película. Por otro lado, Internet se ha convertido en una poderosa herramienta de difusión. Esto ha hecho posible que en la actualidad tengamos acceso a un gran número de materiales cinematográficos que ofrecen una visión diversa.²¹

2.2 El Uso de las lenguas indígenas en el cine mexicano

En el cine mexicano, las temáticas indígenas han sido muy socorridas desde las primeras filmaciones hasta nuestros días, de hecho es uno de los sellos que distinguen al cine mexicano. Filmes que evocan al pasado prehispánico y la Conquista, pero también dramas rurales y hasta comedias que se desarrollan en los siglos XX y XXI. Sin embargo, el uso de las lenguas indígenas ha sido todo menos protagónico. Salvo algunas excepciones, la presencia de los idiomas autóctonos atraviesa un rango que va de lo marginal a lo inexistente. De los comienzos del cine sonoro mexicano, una de las películas más emblemáticas es *Janitzio* (Carlos Navarro,

²¹ Para mayores detalles revisar el anexo con el listado de películas sobre temas indígenas desde el surgimiento del cine sonoro hasta nuestros días.

1935), que narra la historia de un pescador purépecha en el lago de Pátzcuaro, quien debe enfrentarse a especuladores mestizos que quieren aprovecharse de sus recursos y de su prometida. Este filme es el primer drama indígena de la época del cine sonoro mexicano, en él, la única lengua que se escucha es el español. Otros filmes de la Época de Oro, habrían de continuar con esta línea de presentar dramas indígenas o reconstrucciones históricas, pero cambiando a las lenguas originarias por el español. En otros casos, existen filmes en los que se hace un uso breve de alguna alocución en una lengua indígena, sólo para darle más color a un personaje o para crear una atmósfera exótica. En esta sección mencionaremos aquellos filmes que hacen algún uso de una lengua indígena o que en su defecto hacen alguna referencia a ellas. En *La Noche de los Mayas* (Chano Urueta, 1939), algunas palabras en maya yucateco son dichas para crear la evocación de una comunidad indígena; En *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943), desarrollada en Xochimilco, una de las adversarias de la protagonista lanza algunos insultos en náhuatl después de ser arrojada al agua. *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1957) se desarrolla en Oaxaca, y expone la diversidad cultural de la región, la cual se hace presente mediante trajes típicos, y la exhibición de varios grupos étnicos y sus lenguas. En una escena el personaje de Don Pancho (Carlos Orellana) le habla a María Eugenia (María Félix) sobre las regiones y “dialectos” que se hablan en Oaxaca, al tiempo que le muestra unos trajes tradicionales de tehuana, chinanteca, yalalteca, zapoteca y mixteca:

María Eugenia: ¿Cuántas regiones hay en Oaxaca?

Don Pancho: Catorce, y se hablan más de veinte dialectos [sic].

El personaje de Don Pancho llama dialectos a las numerosas lenguas habladas en Oaxaca (muchas más de veinte, si consideramos las variantes dialectales como unidad). Ya hemos visto cómo el uso del término “dialecto” para referirse a las lenguas indígenas, es una práctica heredada del siglo XIX, encaminada a desmerecer a estas lenguas, sin embargo, debido a las

características del personaje de Don Pancho, (un mestizo/blanco dueño de una tienda de raya en una comunidad indígena), es verosímil que se expresara de esa forma. Cabe mencionar que en la época en la que se filmó la película, era común referirse con este término a las lenguas indígenas. En esa misma escena, con ayuda de un hombre que asegura que su lengua es el netzixu (Una variante del zapoteco), se hace una demostración del lenguaje silbado. Conviene señalar que esta práctica, en la que dos individuos pueden entablar una conversación a distancia por medio de silbidos, es característica de algunas lenguas tonales²², como el chinanteco y el mazateco (Tibon 1983), y en menor medida en el zapoteco.

La primera película mexicana en hacer un uso substancial de una lengua indígena es *Yanco*, dirigida por Servando González en 1960, que narra la historia de un niño en Xochimilco con una sensibilidad particular para la música, misma que encuentra eco cuando conoce a un viejo vendedor de merengues que toca el violín. Tanto a nivel visual como auditivo, este filme recrea la atmósfera de la comunidad indígena, con sus canales y chinampas, con sus mercados y fiestas. La película desarrolla una narrativa sonora en la que la voz humana es un elemento más que no cobra predominancia sobre los sonidos ambientales y la música. La historia se narra principalmente de manera visual, pero cuando hay diálogos estos son en su mayoría en náhuatl. El protagonismo de esta lengua es una decisión deliberada, ya que en los créditos finales se puede apreciar un título que dice “Filmada totalmente en pueblo de Mixquic, dialecto náhuatl”. Esto cumplía un doble propósito: por un lado retrataba con fidelidad el paisaje sonoro de la comunidad, y por otro, se aprovechaba el virtual desconocimiento de esta lengua por parte de los espectadores, para reforzar la narrativa visual.

²² Las lenguas tonales son aquellas en las que la variación en la frecuencia sonora de un vocablo puede afectar el significado del mismo.

En la película de aventuras *La Máscara de Jade* (Arturo Martínez, 1962), perteneciente a la serie *El hijo del charro negro*, comienza con una excavación en una zona arqueológica (Xochicalco, Morelos), los trabajos se detienen cuando irrumpen en la escena el sacerdote prehispánico Margal (Yerge Beirute) y sus seguidores y le advierte en náhuatl a los trabajadores nativos que el dios de la muerte los castigará si prosiguen con las excavaciones ante la mirada estupefacta de los arqueólogos (Carlos López Moctezuma, Rodolfo de Anda y Guillermo Álvarez Bianchi) quienes consideran a Margal como un fanático religioso.

El western mexicano *Alma Grande*, dirigida por Chano Urueta en 1966, narra las aventuras de un justiciero homónimo de origen yaqui. En esta película se pueden escuchar algunas expresiones en lengua cahíta, es decir, el idioma de los yaquis y los mayos²³.

En 1972 Fernando Cortés dirige *Tonta tonta, pero no tanto*, la primera película protagonizada por el personaje de La India María (María Elena Velasco), vestida con el típico atuendo de las mujeres mazahuas. En una escena, la protagonista se encuentra en la Basílica de Guadalupe danzando con los concheros. Canta una alabanza tradicional a la Virgen de Guadalupe en lengua otomí.

La producción estadounidense-mexicana *Chac, el dios de la lluvia* (Roland Klein, 1974), está hablada completamente en tzeltal y maya yucateco.

El director Juan Mora Catlett, ha tomado como sello particular, la realización de películas habladas en lenguas indígenas, la primera de ellas es *In Necuepaliztli in Aztlan (retorno a Aztlán)* (1990), la cual es la primera cinta mexicana hablada en su totalidad en lengua náhuatl. En el año 2006 este director estrenaría *Eréndira Ikikunari*, hablada en su totalidad en Purépecha.

²³ Los yaquis y los mayos son dos grupos étnicos culturalmente diferenciados pero que comparten una lengua en común, el cahíta.

Los largometrajes de ficción que tratan temas indígenas se cuentan en grandes números: Una pesquisa arrojó la cantidad de cien filmes desde el surgimiento del cine sonoro, hasta nuestros días. Sin embargo, el número real debe ser mayor (tabla 5).

Tabla 5			
<i>Películas mexicanas que tratan temas indígenas</i>			
PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR	USO DE LA LENGUA INDÍGENA²⁴
Profanación	1933	Chano Urueta	
Janitzio	1935	Carlos Navarro	
Redes	1936	Emilio Gómez Muriel Fred Zinnemann	
El Indio	1938	Armando Vargas de la Maza	
La noche de los Mayas	1939	Chano Urueta	Algunas palabras en maya
El signo de la muerte	1939	Chano Urueta	
La reina de México	1940	Fernando Méndez	
La virgen que forjó una patria	1942	Julio Bracho	
Virgen Morena	1942	Gabriel Soria	
María Candelaria	1943	Emilio Fernández	Una escena con palabras en náhuatl
La perla	1944	Emilio Fernández	
Rio Escondido	1947	Emilio Fernández	
Maclovía	1948	Emilio Fernández	
Lola Casanova	1949	Matilde Landeta	
Deseada	1950	Roberto Gavaldón	
El Ceniciento	1951	Gilberto Martínez Solares	
El Rebozo de Soledad	1952	Roberto Gavaldón	
Raíces	1953	Benito Alazraki	Actores indígenas pero doblados al español
La rebelión de los colgados	1954	Alfredo B. Crevena/Emilio Fernández	
El joven Juárez	1945	Emilio Gómez Muriel	
Chilam Balam	1955	Iñigo de Martino	
Tizoc, amor indio	1957	Ismael Rodríguez	Referencia sobre las lenguas de Oaxaca y el lenguaje silbado
El caudillo	1957	Rolando Aguilar	
La maldición de momia azteca	1957	Rafael Portillo	En una escena hay cantos en náhuatl
La momia azteca vs. El robot humano	1958	Rafael Portillo	
Las rosas del milagro	1959	Julián Soler	
Macario	1960	Roberto Gavaldón	
El violetero	1960	Gilberto Martínez Solares	El protagonista (tintan) canta una canción en la

²⁴ En el caso de las películas que no hacen uso de ninguna lengua indígena, se deja la casilla vacía.

			que mezcla náhuatl, español e inglés.
Yanco	1961	Servando González	Gran parte de la película en lengua náhuatl
La cabeza viviente	1961	Chano Urueta	
El Extra	1962	Miguel M. Delgado.	
La máscara de jade	1962	Arturo Martínez	En una escena, el sacerdote prehispánico Margal le habla en náhuatl a los trabajadores de una excavación arqueológica.
Tarahumara, Cada vez más lejos.	1965	Luis Alcoriza	Algunas palabras aisladas en Rarámuri.
El tesoro de Moctezuma	1966	René Cardona J.R	
Alma Grande	1966	Chano Urueta	Algunas palabras aisladas en cahita (lengua yaqui)
Alma Grande en el desierto	1967	Rogelio A. González	
Mictlan, o la casa de los que ya no son	1969	Raúl Kammfer	
Santo en la venganza de la momia	1970	René Cardona	
Indio	1971	Rodolfo de Anda	
El Jardín de la tía Isabel	1971	Felipe Cazals	
Tonta, tonta pero no tanto	1972	Fernando Cortés	En una escena, el personaje de la India María se encuentra en la Basílica de Guadalupe danzando con los concheros. Canta una alabanza tradicional a la Virgen de Guadalupe en lengua otomí.
Calzonzin Inspector	1973	Alfonso Arau	
Juan Pérez Jolote	1973	Archibaldo Burns	¿?
El juicio de Martín Cortés	1973	Alejandro Galindo	
Peregrina/El asesinato de Carrillo Puerto	1973	Mario Hernández	
Auandar Anapu	1974	Rafael Corkidi	
Chac, el dios de la lluvia	1974	Roland Klein	Tzeltal y maya yucateco
El karateca azteca	1974	Alfredo Zacarías	
El hijo de Alma Grande	1974	Tito Novaro	
La India	1975	Rogelio A. Sánchez	
Balun Canan	1976	Benito Alazraki	
La casta divina	1976	Julián Pastor	Algunas escenas habladas en maya yucateco
Nuevo Mundo	1976	Gabriel Retes	Algunas escenas habladas en purépecha.
La Virgen de Guadalupe	1976	Alfredo Salazar	
Xoxontla, tierra que arde	1976	Alberto Mariscal	
Cascabel	1976	Raúl Araiza	

Cuando Pizarro, Cortés y Orellana eran amigos	1976	Gilberto Macedo	
El látigo	1976	Alfredo B. Crevenna	
Cuchillo	1977	Rodolfo de Anda	
No tiene la culpa el indio	1977	Miguel M. Delgado	
Llovizna	1977	Sergio Olhovich Greene	Algunas escenas en náhuatl
Chicoasen/Obra de Gigantes	1978	Rafael Baledón	
Oficio de tinieblas	1978	Archibaldo Burns	
La india Blanca	1979	Alberto Mariscal	
Ok. Mister Pancho	1979	María Elena Velasco "La India María"/Gilberto Martínez Solares	
Visita al pasado	1979	René Cardona	
Mundo Mágico/El Diosero	1980	Raúl Zermeño	
En el país de los pies ligeros/Niño rarámuri	1980	Marcela Fernández Violante	
La salvaje ardiente	1980	Afredo B. Crevenna	Los mayas hablan español en infinitivo tipo Tarzán
El que no corre vuela	1981	Gilberto Martínez Solares	
El Coyote emplumado	1982	María Elena Velasco "La India María"	
El caballito Volador	1982	Alfredo Joskowicz	
El cazador de demonios	1983	Gilberto de Anda	
Historias violentas	1984	Victor Saca/Carlos García Agraz/Daniel González Dueñas/Diego López/Gerardo Pardo	
Abriendo fuego, en busca del astronauta maya.	1987	Rodolfo de Anda	
Retorno a Aztlán/In Necuepaliztli in Aztlan	1988	Juan Mora Catlett	Hablada completamente en náhuatl
Kino	1991	Felipe Cazals	
Cabeza de Vaca	1991	Nicolás Echevarría	
Bartolomé de las Casas, La leyenda negra	1992	Sergio Olhovich	
Katuwira: Donde nacen o mueren los sueños	1994	Iñigo Vallejo Nájera	
El yaqui indomable	1995	Fernando Durán Rojas	
Santo Luzbel	1996	Miguel Sabido	Hablada casi en su totalidad en náhuatl
Los hijos del viento	1998	José Miguel Juárez	
Un embrujo	1988	Carlos Carrera	Unos rezos en maya al principio
La otra conquista	1999	Salvador Carrasco	Algunas escenas habladas en náhuatl
Rito terminal	1999	Oscar Urrutia	Algunas escenas habladas en zapoteco sin subtítulos
Ave María	1999	Eduardo Rossoff	Algunas frases en náhuatl
Gucha'chi	2005	Abraham Ocernsky	En español, a pesar de

			llevarse a cabo en el Istmo de Tehuantepec
Eréndira Ikikunari	2006	Juan Mora Catlett	Hablada totalmente en purépecha
La leyenda de la Nahuala	2006	Ricardo Arnaiz	
Nezahualcoyotl, la gran historia	2008	Raymundo Juárez Estrada	
Corazón del Tiempo	2009	Alberto Cortés	No hace ningún uso de la lengua pese a que la acción se desarrolla totalmente en una comunidad indígena.
Cochochi	2009	Laura Amelia Guzmán, Israel Cárdenas	Hablada completamente en rarámuri.
Espiral	2009	Jorge Pérez Solano	
Nicté	2009	Ricardo Arnaíz	
Héroes verdaderos. Independencia	2010	Carlos Kuri	
Seres: Génesis137540100381852048	2010	Ángel Mario Huerta	
Mai Moriré	2012	Enrique Rivero	
Tekuani	2013	Sergio Sánchez	
La Tirisia	2014	Jorge Pérez Solano	

Elaboración propia

2.2.1 El caso del náhuatl y el cine guadalupano

Un género exclusivo de México, lo constituyen los filmes que relatan la aparición de la Virgen de Guadalupe, basados en gran medida en el documento conocido como *Nican Mopohua*²⁵, escrito originalmente en lengua náhuatl y adjudicado al nahuatlato Antonio Valeriano. Este cine se remonta a la época silente, siendo su primer exponente *Tepeyac*, un filme dirigido por José Manuel Ramos y Carlos E. González en 1917, y una de las películas mexicanas más antiguas de las que se tiene registro. Ya en la era del cine sonoro, una de las primeras películas en abordar este tema es *La Virgen que forjó una patria* (Julio Bracho, 1942), la cual describe tres momentos históricos: La conquista, la evangelización (aparición de la Virgen), y la Independencia. El objetivo del filme es demostrar cómo la figura de la Virgen de Guadalupe ha tenido una función coyuntural en la creación de la nación mexicana. Esta película fue estrenada en 1942, mismo año en que México le declara la guerra a los países del eje durante la Segunda

²⁵ Significa "Aquí se narra" en lengua náhuatl.

Guerra Mundial. El filme fue financiado directamente por el gobierno con el objetivo de crear una idea de cohesión nacional ante las posibles invasiones extranjeras (García Riera, 1997). El argumento cuenta cómo la noche anterior al 15 de septiembre, el cura Hidalgo (interpretado por el español Julio Villarreal), se toma su tiempo en platicarle a Ignacio Allende (Ernesto Alonso), la historia de las apariciones de la Virgen de Guadalupe, y por qué ésta era la mejor bandera para unificar a la nueva nación. Al amalgamar la historia cívica y la religiosa mediante un elemento común (la Virgen de Guadalupe), el argumento de este filme buscaba una cohesión civil y eclesiástica muy necesaria desde el punto de vista institucional, después de los sucesos vividos casi 20 años antes con la guerra cristera²⁶ y como medida para contrarrestar la educación socialista del sexenio de Lázaro Cárdenas, que recién terminaba. A pesar de que en una parte de la película trata sobre Moctezuma y la corte imperial azteca, en ningún momento se escucha el náhuatl, el cual es sustituido por un español hierático y ceremonioso. Otro filme del mismo año es *La Virgen Morena* (Gabriel Soria 1942), en ella, el personaje Temoc (Abel Salazar), último príncipe azteca rebelde, les dice a sus súbditos una arenga en la que se hace una breve mención a la preservación de su lengua, pese a que toda la película está hablada en español:

Los blancos nos han privado de la libertad y nos tratan peor que a bestias, nos ofrecen el cielo para quitarnos la tierra, lo único que nos ha quedado en el corazón es la religión de nuestros antepasados. Los blancos han destruido el gran teocali, consagrándolo a su dignidad. Pero mientras podamos conservar nuestra lengua y mientras conservemos en nuestro corazón la religión de nuestros padres, nuestra nación subsistirá.

Las Rosas del milagro (Julián Soler, 1960) es la primera película a color en abordar el tema, y está dividida en dos partes; La primera narra la historia de amor entre la hija de Moctezuma “Citlali” (Magda Arvizu) y el príncipe Huejotzinca Nanoaltzin (Jaime Fernández), tras el sacrificio de éste por las huestes de Moctezuma, su sangre tiñe de rojo unas rosas blancas; La

²⁶ La llamada Guerra Cristera se desarrolló de 1926 a 1929

segunda parte narra la aparición de la Virgen de Guadalupe el indio Juan Diego (Jorge Martínez de Hoyos). En la primera parte, que tiene lugar poco antes de la llegada de los españoles, vemos al emperador Moctezuma y a todos los habitantes de Tenochtitlan hablando perfecto castellano, lo mismo ocurre en la segunda parte, por lo que podemos apreciar a aztecas y españoles hablando sin problemas la lengua de Castilla. Al respecto de este filme, el investigador Rafael de España, de la Universitat de Barcelona menciona “Como es habitual en estas evocaciones del México precortesiano, los naturales hablan un castellano solemne y sentencioso, y nunca abandonan una insobornable rigidez, como si la naturalidad de movimientos fuera exclusiva de los europeos” (De España, 2013, p. 37).

La única mención a la lengua en este filme es un tanto confusa, y sucede en la escena que retrata el primer encuentro de Juan Diego con la Virgen, en la que el narrador dice refiriéndose al protagonista “notó con sorpresa que le hablaban por su nombre y en su mismo idioma”, ya que el español es la única lengua usada en este filme, se infiere que ésta es la lengua a la que se refiere el narrador. En este filme se pasa por alto que durante el tiempo de la conquista y aún hasta entrado el siglo XIX, el náhuatl era la lengua que hablaban la mayoría de las personas en el centro de México (Manrique, 1990).

En 1976, la película *La Virgen de Guadalupe*, dirigida por Alfredo Salazar, retoma de forma íntegra el guion de *La Virgen Morena* (Gabriel Soria, 1942), mencionado anteriormente, haciendo una versión a color para una nueva generación y recurriendo a estrellas del momento tales como Valentín Trujillo en el papel de Temoc, y Fernando Allende en el papel de Juan Diego, actores cuyo fenotipo está más cerca de lo europeo que de lo mesoamericano.

La producción de 1976, *Nuevo Mundo*, dirigida por Gabriel Retes, significa un cambio radical en la forma de abordar el tema guadalupano desde el cine mexicano. La acción transcurre en el

siglo XVII, ante la inminencia de un levantamiento indígena, las autoridades eclesiásticas encomiendan a Fray Pedro Francisco de Cañas (Aarón Hernán) que encuentre la forma de apaciguar a los nativos. Para lograrlo, Fray Pedro convence a un pintor indígena (Juan Ángel Martínez) de que pinte una imagen religiosa que logre unificar a indios y españoles. El pintor elige a una muchacha indígena como modelo de una “virgen morena”, la cual será presentada ante el pueblo.

Este filme despoja al relato de su carácter divino y entrega una historia desde el punto de vista humano y materialista (De España 2013). El director se cuida mucho de no hacer una alusión directa a la Virgen de Guadalupe, y en su lugar, la historia se presenta como un relato que sucede en algún sitio no específico de la Nueva España y no alude a personajes conocidos. La película hace un uso muy interesante de la lengua indígena. En primer lugar, gran parte del filme está hablado en una lengua indígena, pero en ningún momento se especifica cuál, posiblemente con el objetivo de restarle especificidad al relato y hacer ver que esto pudo suceder en cualquier rincón de la Nueva España. En realidad, la lengua usada es el purépecha, y por locaciones tales como las ruinas arqueológicas de Tzintzuntzan, se descubre que fue filmada en Michoacán. En segundo lugar se hace un acertado uso de la barrera del lenguaje como recurso dramático; cuando los indígenas hablan purépecha en presencia de algún español, no se usan subtítulos, para hacer evidente que los españoles no entienden lo que se está diciendo, pero cuando los indígenas hablan entre ellos sí hay subtítulos que traducen al castellano, ya que es importante para la trama. Finalmente, la película acierta al describir una realidad en la que dos lenguas conviven; el español de los conquistadores, y el purépecha del pueblo en rebeldía. Inclusive, va un paso más allá al presentarnos distintos matices de la convivencia entre estas dos lenguas, ya que se pueden apreciar españoles que hablan purépecha (un encomendero), indígenas que hablan ambas lenguas

(algunos traductores y el pintor), así como soldados y clérigos españoles que solo hablan castellano y gente del pueblo que solo habla purépecha. Estos aspectos convierten a este filme en el primero en la historia del cine mexicano en hacer un uso complejo de una lengua indígena. A pesar de ser una producción de gran presupuesto ejecutada con mucha calidad técnica y muy buenas interpretaciones, este filme tuvo una audiencia reducida a causa de la censura. Margarita López Portillo, directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) y hermana del entonces presidente de la república, intentó frenar la distribución de la película debido a su tema religioso; ante la presión del director y para no causar polémica, se estrenó en unas pocas salas de la Ciudad de México con muy poca afluencia, y se le impidió ir a Festivales Internacionales. Conviene mencionar que ésta película, como la mayoría de las películas de su tiempo, fue producida por el gobierno, quien sentenció el polémico filme al silencio y solo se pudo ver a partir de los años 90 (Ponce y Vértiz, 2002).

En los años finales del siglo XX surge una película que retomará el tema de la Virgen en la conquista de México. Dirigida por Salvador Carrasco y producida por Álvaro Domingo (Hijo del tenor Plácido Domingo), *La Otra Conquista*, se estrena en 1998 y es distribuida por la 20th Century Fox, razón por la cual llega a un gran número de salas, también, recibe muy buenos elogios de la crítica. La trama de este filme mezcla ficción y realidad, y tiene lugar inmediatamente después de la caída de Tenochtitlan en 1521. Topiltzin²⁷ (Damián Delgado), sobreviviente de la matanza, es un joven hacedor de códices (tlacuilo), que es capturado por los españoles justo después de tomar parte en un sacrificio humano en honor a la Diosa Madre. Posteriormente Tecuichpo (Elpidia Carrillo), hija de Moctezuma y amante de Hernando Cortés (Iñaki Aierra), le dice al conquistador que el joven es hijo natural del emperador Moctezuma y

²⁷ Al principio de la película el protagonista es llamado Topiltzin Cuahutlahtoa, siendo el segundo nombre (El que habla como águila en náhuatl) el mismo que el de Juan Diego antes de ser bautizado.

que es conveniente mantenerlo con vida. Después de ser torturado públicamente frente a la imagen de la Virgen María, Topiltzin, ahora bautizado como Tomás, es enviado al convento de Nuestra Señora de La Luz bajo la tutela de Fray Diego de La Coruña (José Carlos Rodríguez). Tecuichpo y el joven urden una conspiración contra Cortés y son delatados por Fray Diego después de que son descubiertos haciendo el amor para perpetuar la estirpe de Moctezuma (De España, 2013). Después de enterarse del “suicidio” de Tecuichpo²⁸, Topiltzin/Tomás entra en una especie de delirio en el que yuxtapone la imagen de la Virgen María y la de la Diosa Madre. En la escena final, el protagonista se despoja de sus ropas de novicio y retoma su taparrabos tradicional, escapa de su celda y se escabulle por el techo de la capilla donde se encuentra la imagen de la virgen. Después de tratar de trepar por la pared con la virgen a cuestas, Topiltzin cae desde lo alto y muere abrazado de la imagen. Fray Diego asegura que este último acto es evidencia inequívoca de la total conversión del indio. Este filme es un esfuerzo cinematográfico por abordar con seriedad el tema de la conversión al cristianismo en México aunque sin crítica a la religión. Uno de los primeros aspectos que llaman la atención sobre este filme es el casting; Damián Delgado, el actor que da vida al protagonista, es de un fenotipo marcadamente mesoamericano, el contraste cromático entre su piel morena y la tez blanca de los españoles sirve para dar fuerza al relato. A lo largo de la película, la lengua náhuatl tiene una presencia importante y funciona a favor de la tensión dramática. Es la lengua que utilizan los indígenas cuando hablan entre ellos y en sus ceremonias. La barrera entre las dos lenguas (náhuatl y castellano) se muestra en la desconfianza que muestran los españoles al escuchar a alguien hablando en náhuatl. En una escena, cuando Topiltzin es presentado ante Hernando Cortés, éste le pide a Tecuichpo, su intérprete, que traduzca sus palabras. Ella, en vez de hacerlo, solo le dice

²⁸ En la historia real, Tecuichpo no se suicida, se casa sucesivamente con varios españoles de alto rango y muere de causas naturales en 1550).

a Topiltzin “no me juzgues por estar aquí”, a lo que Cortés dice con suspicacia “vaya lengua sucinta la de los indios”. En otra escena, Tecuichpo visita a Topiltzin en el convento para enseñarle español. Ambos aprovechan la oportunidad para fraguar su conspiración, hablando en náhuatl para no ser descubiertos, al sentirse observados por Fray Diego, cambian a español. Fray Diego les recrimina que en una clase de español, emplearan algunas palabras que a sus oídos sonaban como “ladridos”, a lo que Tecuichpo responde “algunas cosas solo se pueden decir en mexicano”. Al retirarse Tecuichpo, Fray Diego se despide de ella diciendo “matotatzin mitzmopielí in Dios²⁹”, haciéndoles ver que él también habla náhuatl y que escuchó su conversación.

Finalmente, la película más reciente en tocar el tema de la virgen es *Guadalupe*, realizada en 2006 por Santiago Parra. Cuenta la historia de dos hermanos, José María (Aleix Albareda) y Mercedes (Ivana Miño), que son dos arqueólogos españoles que viajan a México invitados por su colega mexicano, Diego (Fabián Robles), quien los recibe en el seno de su numerosa familia. El agnosticismo inicial de los españoles va cediendo a medida que descubren datos sobre la impronta cultural de la Virgen de Guadalupe y la ciencia que esconde la llamada tilma de Juan Diego. A la par de estos sucesos, la vida personal de los protagonistas se va encauzando; Diego le declara su amor a Mercedes y José María cambia su actitud ante su esposa e hijos, de los cuales se encontraba apartado por su obsesión por el trabajo. También aparecen dos personajes, un empresario judío (Pedro Armendáriz Jr.) y un científico musulmán (Jaskaran Brady), quienes ayudan a los arqueólogos en su investigación, dando a entender que las apariciones guadalupanas en Tepeyac son un hecho que trasciende a una sola religión. Mientras estas acciones tienen lugar, la película se remonta al Siglo XVI en donde vemos al autor del Nican Mopohua escribiendo; un fundido a negros nos lleva hasta Juan Diego (José Carlos Ruiz) y muestra su encuentro con la

²⁹ “Que Dios esté con vosotros” en Náhuatl.

Virgen. A lo largo del desarrollo de la trama del film, van a haber varias analepsis (*flashback*) que cuentan la historia de las apariciones del Tepeyac según el canon clásico. Es en esta película donde por primera vez el cine mexicano verá a un Juan Diego hablando en lengua náhuatl, tal y como sucede en el texto original *Nican Mopohua*, esto propicia que el mito representado de forma cinematográfica adquiera otro sentido y profundidad narrativa, a saber:

1. Vemos a Juan Diego, el protagonista, hablar en su lengua materna. Hay que tomar en cuenta que se trata de un mito fundacional, que describe el nacimiento de una nación, la mexicana, mediante la fusión de dos razas, la indígena y la europea, unidas por la fe. Si el protagonista habla su lengua materna esto favorece al contraste entre los dos grupos y la narrativa se enriquece.
2. La Virgen se dirige a Juan Diego hablándole en Náhuatl. Esto es de suma importancia porque es un numen de origen europeo que se presenta con elementos característicos de del nuevo continente, como el color de piel oscuro. Al hablarle a Juan Diego en náhuatl le está hablando simbólicamente a toda la población indígena en su propia lengua, haciéndoles ver que desea tomar parte en sus vidas. De este modo el mensaje de integración es más fuerte.
3. El periplo de Juan Diego para convencer a las autoridades eclesiásticas de le construyan un templo a la nueva virgen aparecida en el cerro de Tepeyac cobra fuerza narrativa al incluir la barrera de lenguaje. Juan Diego, un hablante de náhuatl, tiene la difícil misión de convencer a las autoridades eclesiásticas, hispanohablantes, de que verdaderamente se le apareció la Virgen y que ordenó que se le erigiera un templo en un cerro.

Este filme, a pesar de su pobreza técnica y argumental (De España, 2013) muestra cómo, con el solo hecho de incluir un elemento, el uso de la lengua náhuatl y la barrera lingüística, le otorga una nueva dimensión al relato que había sido pasado por alto en las versiones anteriores³⁰ .

El investigador de cine Rafael de España (2013) distingue tres períodos en la historia de las películas de la Virgen de Guadalupe. Primero, reverencial y patriótico, que abarca desde la primera película *Tepeyac* (1917), pasando por *La Virgen que forjó una patria* (1942), y todas las películas realizadas hasta *La Virgen de Guadalupe* (1976). Después, hay un período revisionista, en el que se analizan, las posibles causas históricas del fenómeno guadalupano. Este período lo marcan las películas *Nuevo Mundo* (1976) y *La otra Conquista* (1998). Finalmente, surge un último período caracterizado por un retorno al conservadurismo religioso con *Guadalupe* (2006), aunque aderezado con temas de actualidad.

Si analizamos los filmes que tratan acerca de las apariciones de la Virgen de Guadalupe como un mito mediatizado (Plate 2008 citado en Nayar 2012)³¹ encontraremos elementos que ayuden a profundizar sobre el papel de la lengua en esta clase de filmes. Primero, su carácter de mito fundacional. La Virgen (madre del Cristo) se aparece a un indígena al poco tiempo de la guerra de conquista. Este encuentro marca la pauta de lo que habrá de ser la futura nación (tal y como se aprecia en *La virgen que forjó una patria*) que cobijará tanto a indígenas como a españoles bajo una sola fe, tal y como lo menciona Gruzinski. “La imagen barroca (de la virgen) generó un consenso que trascendía las barreras étnicas y sociales, sacralizaba la tierra en que había aparecido y sostenía la afirmación de un “protonacionalismo”” (Gruzinski, 2016, p. 112). Una de las funciones primordiales de este mito es el de la concatenación armónica de los elementos

³⁰ Con excepción de *Nuevo Mundo* (Retes 1976) que sí hace uso de una lengua indígena (el purépecha) pero no pretende contar el mito guadalupano, sino hacer una alegoría sobre las causas de origen de ese mito.

³¹ Plate (2008) afirma que todos los mitos y rituales religiosos necesitan de un medio para su propagación, ya sea la tradición oral o los medios masivos de comunicación.

indígenas (color de piel igual al de los indígenas, culto en la cima de un cerro) y europeos (canon de la religión cristiana), así lo afirma el teólogo P. Pedro Alarcón Méndez.

La Virgen de Guadalupe contribuye de manera primordial para la cristianización de la conciencia náhuatl, alcanzando sucesivamente a la conciencia criolla, la conciencia española, la conciencia mestiza, la conciencia mexicana, la conciencia latinoamericana y la conciencia universal. [...] La Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, es una imagen de origen sobrenatural y misterioso, de la primera mitad del siglo XVI, que vinculada a la propia Virgen María, madre de Dios, con la cultura religiosa y la teogonía indígena en el contexto de sufrimiento y de aniquilación sufrido por los pueblos indígenas conquistados en razón de la conquista europea. (Alarcón, 2013, pp. 12,16)

Luego concluye “Podemos decir que es una imagen en náhuatl, con significado cristiano” (Alarcón, 2013, p. 16). Las palabras del Presbítero Alarcón nos dan algunas claves sobre la percepción del mito guadalupano para los creyentes y su función de cohesión entre dos culturas.

Una vez visto el alcance y función del mito, podemos entrar en el terreno de su “transcripción” al cine. Para Sheila J. Nayar (2012), el cine que aborda temas sagrados abreva de una oralidad primigenia que se manifiesta tanto en el relato presentado cinematográficamente como en la percepción que el público tiene de esa representación. Para Sylvie Magerstädt (2014) la relación entre religión y cine es una asociación que se da de forma natural ya que la religión tiene la necesidad de hacerse presente y difundirse mediante relatos y el cine es un medio que permite contar historias. En el caso guadalupano, además de la cuestión religiosa, hay que añadir la dimensión nacionalista, y un filme que aborde ese tema tendrá que reflejar la trascendencia del relato en esos dos campos. Sin embargo, cada filme es hijo de su tiempo y refleja las necesidades e ideología de la época en que fue hecho, esto afecta de forma directa la manera en la que el filme se apropia de un mito, las partes que resalte y las que omita nos hablan de la retórica y función que se espera que el mito cumpla en una época determinada. Para Gruzinski, el cine cumplía una función muy específica en la sociedad mexicana de mediados del siglo XX.

Las imágenes del cine mexicano, en su Época de Oro en particular, prepararon a las masas campesinas y urbanas para el traumatismo de la industrialización de los años cuarenta; expresaron un imaginario que, de consuno con la radio, socavó o actualizó sucesivamente la tradición, iniciando a las multitudes en el mundo moderno a través de sus figuras míticas: Pedro Armendáriz, Dolores del Río, María Félix y tantos otros (Gruzinski, 2016, p.211).

Un ejemplo de ello es la comedia ranchera (vg. *Allá en el Rancho Grande*, 1936), que recrea una provincia idílica en la que el espectador urbano posiblemente ya no se identifique con el espacio geográfico (el rancho, el campo) pero sí con algunos rasgos de los personajes: macho, enamorado y valiente (no se raja,) en el caso de los hombres; virtuosa, religiosa e ingeniosa en el caso de las mujeres. Otro ejemplo de esta función de transición entre lo urbano y lo rural es el drama indigenista (v.g. *María Candelaria* 1946), que pareciera marcar una diferencia entre el comportamiento indígena (noble y religioso pero primitivo y supersticioso en sus “costumbres”) y el urbano (moderno y cosmopolita). Las versiones cinematográficas del milagro guadalupano funcionan muy bien en esta mecánica de transición; unifican criterios en torno a la naturaleza mestiza de la nación, establecen a la religión católica como elemento de unidad nacional, y hasta se permiten hacer una reverencia a un pasado prehispánico tan glorioso como extinto (Bonfil, 2006). Estamos pues, ante la unión dos dispositivos creadores de consensos: Por un lado tenemos el mito fundacional de la Virgen de Guadalupe y por otro lado tenemos al cine como un medio capaz llegar a un gran número de personas y lograr la unificación de criterios. Para Gruzinski, la capacidad del cine de mediados del siglo XX para lograr consensos nacionales pasa por una línea fija, la urbanización. “Desde finales de los treinta, la marea de imágenes cinematográficas entretejía un nuevo consenso, centrado en adelante en los valores nuevos de la ciudad y la tecnología, las ilusiones del consumo, e incluso la asimilación de estereotipos, a menudo los más denigrantes.” (Gruzinski, 2016, p.211). Como hemos visto, desde la primera película sonora en

abordar el tema guadalupano (*La Virgen que forjó una patria*, 1946) hasta el periodo del revisionismo del *Nuevo Mundo* (1976) de Gabriel Retes, se hace una reinterpretación del mito, pero de acuerdo al nuevo consenso, el que establece los valores de la ciudad como la pauta a seguir, aquel que parece decir “ México es una nación moderna e industrial, pero guadalupana”; en este nuevo discurso urbano, las lenguas indígenas no tienen cabida, aún si, como vimos, forman parte esencial de la narrativa del mito: la Virgen se le apareció a un indígena (Juan Diego), y le habló en su lengua. En las versiones cinematográficas de mediados del siglo XX, los indígenas son solamente un elemento retórico que sirve para establecer la diferencia entre un antes (rural) y un después (urbano). Es en esta retórica simplista, que los personajes indígenas de estos filmes son despojados de todo rasgo que complejice el discurso, como es el caso de las lenguas indígenas.

Las películas son portaestandartes de la cultura, están cargadas de valores y creencias, sueños, deseos y necesidades de las sociedades, de ahí se deriva su función mitológica. (Marlin and Ostwalt, 1995, 68): confrontar al espectador con la trascendencia.

Las imágenes, los sonidos y las historias presentes en las películas, crean en su conjunto una representación del mundo, la cual está constituida por una serie de elementos que se decide incorporar en la representación y dejar fuera otros; este proceso selectivo va esculpiendo la forma en que un determinado fenómeno social (la vida indígena en este caso) es visto por el cine, y esta visión cinematográfica habrá de crear modelos de representación que influirán en la opinión que los miembros de una sociedad tengan hacia dicho fenómeno. El cine no pretende imitar la realidad, sino hacer una representación de ella, sin embargo, una película no puede abarcar un fenómeno social en su totalidad, por lo que debe seleccionar algunos aspectos de este fenómeno y acomodarlos de acuerdo a su conveniencia estética o dramática. La selección está en la naturaleza

del arte cinematográfico, y constituye uno de sus pilares. A nivel visual selecciona encuadres, es decir, cuando la cámara filma un plano en particular, encasilla en un rectángulo el fragmento de la realidad representada que quiere mostrar de acuerdo a las necesidades de la historia; ya sea un plano general que muestra dónde se lleva a cabo la acción, o el primer plano al rostro de un actor, usado para describir una emoción. Cuando la cámara selecciona un plano automáticamente descarta otro, le dice al espectador “esto es lo que debes mirar”. Esta dialéctica entre lo mostrado y lo excluido también se aplica a otros aspectos de la puesta en escena: el vestuario; “este personaje se viste de este modo y no de otro”. La selección también sucede a nivel del relato, es decir, un filme no puede mostrar todos los aspectos de la vida de un personaje, la historia representada en el film habrá de seleccionar solo los pasajes que tengan un impacto dinámico y emocional en el espectador y que creen un relato coherente. De hecho, el montaje cinematográfico consiste en la selección de imágenes necesarias para contar una historia. También son objeto de selección los rasgos psicológicos que definen a un personaje, así como al actor o actriz que habrá de representar a dicho personaje dotándolo de rasgos físicos determinados.

2.3 La construcción del estereotipo indígena en el cine mexicano

Cuando una serie de rasgos identitarios se repiten en varios filmes, podemos hablar de que se está recurriendo a estereotipos. En el caso del cine que trata temas indígenas el estereotipo ayudó a otorgarle una identidad cinematográfica al mexicano de origen prehispánico no mestizo. Para lograrlo se tomaron una serie de rasgos que se convertirían en la convención cinematográfica que describe al indígena: piel morena, baja estatura (salvo que fueran interpretados por Pedro Infante o Arturo de Córdova), vestido con calzón de manta y sombrero; de carácter taciturno, taimado, obediente a veces, irracional en otras; con una forma de hablar el español de manera cantada y

entrecortada. Esta selección de rasgos puede ser vista como “el producto de una combinación calculada de elementos extraídos en realidad de diferentes épocas y culturas nativas que pueden ser heterogéneos y disímiles pero que son funcionales para la construcción de una imagen estandarizada” (De la Peña, 2014, p.99) ¿Por qué se volvió necesario hacer esta separación entre personajes indígenas y mestizos? Conviene recordar, que en los años treinta, cuando surge esta convención cinematográfica, se veía al mestizo como el heredero del país progresista surgido de la revolución (Bonfil, 1994). El exotismo de las culturas indígenas era útil a la hora de escribir historias románticas, pero resultaba indispensable separar (y antagonizar) la imagen de la población indígena, de la imagen del mestizo/blanco de costumbres urbanas que habría de ser visto como la figura del mexicano estándar.

Si bien es cierto que se dotó al indígena de ciertos rasgos estereotípicos, también se le despojó de otros rasgos que resultaban más problemáticos desde el punto de vista cinematográfico. En México, el mayor indicador para identificar a la población indígena es la lengua (CDI 2015). Históricamente, el gobierno federal ha recurrido al número de hablantes de alguna lengua indígena para conocer el número de mexicanos con esa filiación. Sin embargo, si tomamos en cuenta, que uno de los principales objetivos de los productores de cine es que las películas sean vistas por el mayor número de personas, y esa mayoría resulta hablar el español, ¿por qué meter en una película una lengua que no habría de ser entendida por el espectador promedio? La solución: omitir en la mayor medida posible a las lenguas indígenas y sustituirlas por una forma estereotipada de hablar el español; hierática y solemne si la historia se llevaba a cabo en época prehispánica y entrecortada y cantada si se trataba de una historia contemporánea.

2.4 El cine mexicano y la minorización de las lenguas indígenas

La omisión, ya sea deliberada o incidental, del uso de lenguas autóctonas en el cine indigenista

mexicano entra en lo que el lingüista catalán Lluís Aracil (1981) llama la minorización de la lengua, entendida esta como la relación asimétrica de una lengua sobre otra en un territorio compartido. Calaforra (2003) habla de tres ámbitos de minorización:

1) Uso social restringido; es decir, el uso de la lengua minorizada se limita a algunos espacios sociales.

2) Bilingüización unilateral; es decir, los miembros de una comunidad minorizada se ven obligados a hablar la lengua de la comunidad dominante además de la suya, mientras que los hablantes de la lengua dominante no tienen la necesidad de aprender la otra lengua.

3) La comunidad lingüística minorizada se convierte en un subconjunto de la dominante; es decir, los miembros de la comunidad minorizada se identifican como miembros de la comunidad dominante y de esta forma son percibidos por el resto del mundo.

Estos tres ámbitos pueden resultar útiles para entender la minorización de las lenguas indígenas en el cine mexicano:

1) En el primer caso, podemos ver cómo el uso de las lenguas indígenas se limita a su uso doméstico, quedando excluidas del cine aun cuando en las películas se representen individuos pertenecientes a alguna etnia.

2) El cine, en términos generales, es un claro ejemplo de cómo funciona la bilingüización unilateral: El hablante de una lengua indígena debe aprender castellano (o inglés) si desea disfrutar de una película. Sin embargo, el hablante de la lengua dominante, el español en este caso, no se preocupa por aprender una lengua indígena, porque el cine y las demás industrias culturales se han encargado de que los contenidos estén disponibles en su lengua; y cuando la historia de la película incluye algún personaje indígena, éste habla y entiende castellano, para la comodidad del espectador promedio.

3) La identificación del hablante de una lengua minorizada como miembro de la comunidad de la lengua dominante y de esta forma es percibido por el resto del mundo. En el caso que nos compete, el cine mexicano ha tomado como uno de sus sellos de identidad el drama indigenista y el retrato de la forma de vida de este sector de la población. Sin embargo, al hacer este retrato, pero despojado de un elemento clave como es la lengua, genera un proceso de identificación negativa. En el que se percibe lo indígena como la parte más llamativa y pintoresca del cine mexicano, pero se invisibiliza la diversidad lingüística.

Al estudiar la presencia de las lenguas indígenas en el cine mexicano en distintos periodos de tiempo podemos percatarnos de los resortes ideológicos respecto a las lenguas indígenas y cómo la transformación de estos se refleja en el papel (cada vez más protagónico) que estas lenguas van adquiriendo para el cine mexicano. Por otro lado, la ausencia de estas lenguas en el cine de distintas épocas incide en el proceso de minorización por el que atraviesan.

2.5 Conclusión

El cine es, uno de los medios más influyentes desde hace poco más de un siglo. Para Lipovetsky (2009), juega un papel fundacional en la cultura visual que ha dominado al final del siglo XX y al principio del XXI, sentando las bases para un lenguaje y una narrativa que será usado por todas las tecnologías mediáticas que se valen de una pantalla (televisión, publicidad, computadoras, celulares, etc.)

Para Slavoj Zizek el cine funciona como un dispositivo mediante el cual es posible rastrear las ideologías imperantes en un periodo determinado: “en el cine se puede encontrar la ideología en su estado de máxima pureza. Si uno quiere saber cómo es una sociedad determinada, tiene que ir al cine; allí se muestran las tendencias que dominan una época.” (Zizek, 2004 s/p). Las imágenes y sonidos creados por el cine, impactan la percepción de varias generaciones, creando

imaginarios colectivos (Morin, 2001). Estos imaginarios están compuestos por un corpus de mitos, creencias y representaciones sociales anclados en el pasado histórico, la tradición cultural y la psique de los pueblos (de la Peña, 2014).

El uso u omisión de las lenguas indígenas en un relato fílmico depende directamente de las ideologías en torno a la lengua presentes en cada época. Así, podemos apreciar cómo en las décadas del cuarenta y del cincuenta, en las que por lo general no se hace uso de las lenguas indígenas en el cine y estas son sustituidas por el español, corresponde al tiempo de los grandes movimientos nacionalistas latinoamericanos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en México correspondió a la corriente de unidad nacional implementada por el presidente Ávila Camacho, que establecía al español como la lengua que unificaría a todos los mexicanos, ejemplos de estas películas son *Janitzio* (Navarro 1934) y *María Candelaria* (Fernández 1944). En el cine de los setenta y ochenta se puede apreciar la influencia de las luchas sociales y el movimiento en pro de los derechos humanos que entre sus consignas propugnaba una mayor equidad y visibilidad para la población indígena. En las películas de este periodo podemos apreciar una tímida pero creciente presencia de las lenguas indígenas en algunos filmes. Ejemplos de Este periodo son los Filmes *Auandar Anuapu* (Corkidi 1974) y *Nuevo Mundo* (Retes 1976). Finalmente, los tiempos recientes (últimos treinta años), una especie de “cajón de sastre” posmoderno, caracterizado por la relativización de los grandes sistemas ideológico-políticos como resultado del fin de la guerra fría, en el que un capitalismo globalizado es percibido, cada vez con mayor frecuencia, más como un orden natural de las cosas que como una doctrina político- económica (Zizek, 1997). Para Slavoj Zizek (1997) La ausencia de una cara visible con la cual identificar el nuevo orden mundial (anteriormente se identificaba al capitalismo con Estados Unidos y al comunismo con la Unión Soviética) ha desembocado en la esperanza de un régimen multicultural, en el que se

respeten las aportaciones culturales de todos los pueblos, lo cual solo se ha conseguido de manera superficial. Por otro lado las nuevas tecnologías de comunicación y las redes sociales han permitido una mayor visibilidad entre culturas lejanas entre sí. Esta exposición cibernética también ha alcanzado a las lenguas, ahora es más fácil que nunca tener acceso a información en una gran cantidad de idiomas, sin embargo, El ciberespacio es acaparado en gran medida por lenguas como el inglés en primer lugar (985 millones de usuarios), seguido por el mandarín (771 millones), y en un lejano tercer lugar, el español (312 millones) (Internetworldstats, 2017). Para el espectador cinematográfico esto ha significado acceso a películas habladas en lenguas indígenas y exóticas. Sin embargo, estos filmes pasan desapercibidos ante la saturación del mercado con filmes comerciales hablados en inglés o en español. Ejemplos de películas de este período son *Eréndira Ikikunari* (Mora Catlett, 2006) hablada en purépecha, y *Cochochi* (Cárdenas y Guzmán, 2007), hablada en rarámuri.

CAPÍTULO 3

3.1 LAS LENGUAS INDÍGENAS EN EL CINE MEXICANO

Hasta ahora, hemos visto la relación del cine mexicano y lenguas indígenas en términos generales. En este capítulo vamos a ver algunos ejemplos específicos sobre la manera en que determinadas películas hacen uso de dichas lenguas. La selección se realizó con base en una revisión de las películas que han tratado temas indígenas a lo largo de la historia del cine mexicano. A partir de esta pesquisa se generó la tabla 5 que se puede apreciar en el capítulo anterior. Se optó por dividir la historia del cine mexicano en cuatro periodos, tomando como guía a Lipovetsky y Serroy (2009) quienes proponen una división de la historia del cine en cuatro periodos de acuerdo a sus transformaciones estéticas, tecnológicas e ideológicas: La primera es la modernidad primitiva. La cual abarca desde los orígenes del cine hasta el advenimiento del cine sonoro. Después, la modernidad clásica (1930-1950) caracterizada por los grandes estudios cinematográficos, la creación del *star system* y la consolidación de muchos cánones. La tercera etapa, la modernidad vanguardista y emancipadora, atraviesa desde finales de los años 40 hasta mediados de los años 70, y se caracteriza por la ruptura con los cánones tradicionales y el surgimiento de corrientes como el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* inglés y el *cinema novo* brasileño. Por último, la hipermodernidad, desde 1980 hasta nuestros días, se caracteriza por ser una época en la que la pantalla de cine convive y se retroalimenta de otras pantallas como la televisión, la computadora, el videojuego, el celular. Para los alcances de este trabajo, se prescinde de lo referente al cine mudo, por su poca relevancia con nuestro tema. Partiendo de ese momento, se proponen, cuatro periodos, arreglados según las particularidades del cine mexicano, de los cuales, se escogieron dos películas que caracterizan a cada época.

El primer periodo corresponde a la llamada “Época de Oro” del cine nacional, la cual abarca desde 1938 a 1956. En este periodo se inauguran muchas de las directrices que habría de seguir el cine mexicano, incluyendo temáticas y tropos. Aquí, analizaremos el filme *La Noche de los Mayas* (Urueta, 1939), un ejemplo temprano de un filme de temática indígena que aborda la barrera entre el español y el maya con un recurso poético. La segunda película a analizar es *María Candelaria* (Fernández, 1942), considerado un clásico de este periodo, en el que podemos observar el discurso indigenista que caracterizó a la Época de Oro. Al siguiente periodo lo denominamos “época del cine de autor” (1960-1980), caracterizada por el surgimiento de un cine de riesgo que proponía temáticas nuevas, así como usos novedosos del lenguaje cinematográfico. Aquí trabajaremos con el filme *Yanco* (González, 1961), caracterizado por una narrativa visual innovadora para la época y el uso de la lengua náhuatl. Después llegará el turno de *Auandar Anapu* (Korkidi, 1973), filmado en comunidades purépechas, en donde se puede apreciar el espíritu vanguardista y de experimentación característico de este periodo. Posteriormente viene el periodo “fin de siglo XX” (1980-2000), caracterizado por su revisionismo de temas históricos y la modificación de las estructuras gubernamentales y empresariales propias de la actividad cinematográfica. De este periodo escogimos el *Film Cabeza de Vaca* (Echevarría 1991), en el que se retrata un pasado indígena poco explorado y que recurre a lenguas inventadas *ex profeso* para describir a culturas de las que tenemos muy escasos registros. En este filme se puede advertir la transformación de la industria cinematográfica y nuevas formas de financiar las películas. La segunda película a analizar *In Necuezpali Aztlan (Retorno a Aztlán)* (Mora, 1991), que propone la interpretación de un pasado previo al contacto con los españoles, hablado por completo en náhuatl. Finalmente, el cine de “principios del siglo XXI”, caracterizado por el multiculturalismo y el intento de hacer un cine que trascienda la perspectiva colonial. De este periodo analizaremos

Cochochi (Cárdenas y Guzmán, 2007), película hablada en rarámuri que aborda las aventuras de dos niños y su perspectiva de un mundo en el que conviven elementos tradicionales y occidentales. La segunda película estudiada es *Corazón del Tiempo* (Cortés, 2009) que describe la vida en los municipios autónomos de Chiapas gobernados por el movimiento armado indígena EZLN. Las dos películas estudiadas en cada periodo se seleccionaron considerando factores como el uso de alguna lengua indígena en primer lugar y la relevancia histórica en segundo lugar.

Cada una de estas películas se diseccionará en:

- Ficha Técnica
- Argumento
- Contexto histórico
- Mundo representado
- Uso de la lengua

La ficha técnica brinda los pormenores técnicos de la obra cinematográfica analizada; *el argumento* permite conocer la historia relatada por la película; *El contexto histórico* arroja claves sobre las condiciones históricas que determinaron la realización de esa película en una época en particular. *El mundo representado* analizará la diégesis, es decir, el mundo descrito en la narración del filme donde habitan los personajes y a cuyas reglas deben someterse. En nuestro caso de estudio particular, nos centraremos en la manera en la que el filme aborda el mundo indígena y la forma en la que los personajes son descritos. Para ello, tomaremos como punto de partida los modelos de representación indígena (cronotopos) en el cine propuestos por Francisco de la Peña (2014).

- a) El modelo del mundo indígena como paraíso original o edén perdido en el que los indios son vistos como viviendo en una perpetua fiesta, exuberantes y felices.
- b) Aquel que lo concibe según la metáfora del infierno en la tierra, en donde los indios son representados como víctimas inermes de la opresión y la injusticia, ante las cuales solo pueden resignarse, resistirse o rebelarse parcialmente.

- c) El modelo de la sociedad indígena como un mundo cerrado y conservador apegado a sus tradiciones, que desconfía de los extranjeros o condena las relaciones de pareja con fuereños (el indio que se enamora de la mujer blanca y enfrenta la persecución y desprecio del mundo civilizado sería una variante de este modelo).
- d) El modelo paternalista en el que un personaje llegado del exterior se incorpora poco a poco, y no sin resistencias, a la sociedad indígena, a la que convierte, beneficia o intenta ayudar de alguna forma.
- e) El modelo del mundo indígena como dominado por la superstición y poblado de poderes y entidades sobrenaturales y mágicas.
- f) El modelo del mundo indígena como dividido entre hombres egoístas, codiciosos, machistas y mujeres nobles, abnegadas y generosas.
- g) El modelo que representa a los indígenas como sujetos nobles, inocentes, orgullosos y modestos, en contraste con el avaricioso, decadente e inmoral hombre civilizado.
- h) El modelo del indígena como un sujeto astuto, irónico y sabio que se burla de manera sutil y que enjuicia o subvierte el mundo de la gente “de razón”.
- i) El modelo del indígena como un mundo cuyas raíces prehispánicas siguen vivas y actuantes detrás de las formas occidentales y mestizas.
- j) El modelo del indígena como un sujeto invisible, ignorado, discriminado o maltratado por los mestizos o criollos de clases más desahogadas a cuyo servicio se encuentra.
- k) El modelo indígena como un sujeto contradictorio y cambiante, cuya identidad es una mezcla del modo de ser nativo y occidental u oscila de lo tradicional a lo moderno.
- l) El modelo indígena como un mundo emancipado políticamente, organizado comunitariamente, y en el que la tradición y el cambio cohabitan. (De la Peña, 2014, pp.125-126)

A esta lista añadiremos por cuenta propia otros dos modelos:

- m) El modelo de representación en el que se ve al mundo indígena como un todo homogéneo en el que no existen diferencias entre grupos étnicos y sus lenguas, y todos ellos se amalgaman bajo una sola identidad genérica: ser indígena.
- n) El modelo de representación en el que se ve a la medicina tradicional mexicana como ineficaz y fruto de la superstición.

En el *uso de la lengua*, analizarnos la presencia de la lengua indígena en el filmee estudiado, y el papel de ésta en la representación del mundo. Veremos también cómo la oralidad de una lengua indígena puede afectar la percepción del espectador en cualquiera de sus tres planos: representativo (lo que se dice), el expresivo (cómo se dice) y el apelativo (para qué se dice) (Poloniato, 1985).

3.2 ÉPOCA DE ORO 1938 -1954

3.2.1 La noche de los mayas

Ficha técnica (García Riera, 1992)

Producción: (1939) FAMA. Francisco de P. Cabrera; productor asociado: Mauricio de la Cerna
Dirección: Chano Urueta, Miguel M. Delgado.

Argumento: Antonio Médez Bolio, adaptación Chano Urueta con la colaboración de Alfredo B. Crevena y Archivaldo Burns. Diálogos: Médez Bolio.

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Silvestre Revueltas; melodías mayas: Cornelio Cárdenas Samada.

Sonido: B.J. Kroger

Escenografía: no hubo

Edición: Emilio Gómez Muriel

Intérpretes: Arturo de Córdova (UZ), Stella Inda (Lol), Isabela Corona (Zev), Luis Aldás (Miguel), Miguel Ángel Ferríz (Yum Balam), Rodolfo Landa (Taz), Daniel “Chino” Herrera (Apolonio), Rosita Gasque (Pil), Max Langler (Hmen, hombre Sabio), Jacoba Herrea (Nuc anciana), CH. Sánchez (Chumín)



figura 1 Captura de pantalla de la película

3.2.1.1 Argumento

El argumento se sitúa en tiempos contemporáneos a principios del siglo XX, y narra la historia de una aldea maya en Yucatán que ha tenido muy poco contacto con el mundo exterior. El personaje principal es Uz (Arturo de Córdova), joven atlético enamorado de Lol (Estela Inda) hija del jefe de la aldea quien parece corresponder a su amor hasta que llega Miguel, un hombre blanco a la cabeza de una expedición para explotar los árboles de chicozapote de los montes

cercanos para extraer chicle. El forastero es recibido con honores por la gente del pueblo pues promete pagar por el derecho de explotación de los árboles. Durante las fiestas del pueblo, el joven aventurero se fija en la belleza de Lol, a quien también le llama la atención el forastero. Uz, confundido por el creciente desdén de Lol, es convencido por Zev la hechicera del pueblo (Isabela Corona) de beber un brebaje que le hará recuperar el amor de Lol, esta poción lo hace delirar y alucinar. Una noche, la hechicera Zev (que está enamorada de Uz) conduce a Miguel hasta la choza de Lol, donde éste abusa de la doncella. Una sequía se desata en el pueblo y los viejos tratan de entender las causas. Lol se vuelve a encontrar con Miguel y esta vez se le entrega por voluntad propia pero es descubierta por su padre. La hechicera se apresura a declarar que la sequía es causada por el amor pecaminoso de Lol y el hombre blanco y el pueblo decide que la joven debe pagar sus pecados para apaciguar a los antiguos dioses y acabar con la sequía. Lol es sentenciada a ser azotada doce veces con un látigo, pero Uz declara que por ser su prometida él debe recibir los azotes. Entonces el padre de la joven decide que lo mejor será hacer una peregrinación hasta Chichen itza, para implorar la misericordia de los dioses personalmente. La gente del pueblo sale masivamente hacia a los cerros para cazar venados que mitiguen el hambre, mientras tanto Uz sigue a Lol y a su padre por el azaroso camino, y en algún punto se encuentra con Miguel, que también va buscando a Lol. Al principio miguel piensa que Uz viene para ayudarlo, pero el forastero termina siendo muerto por el maya. Al final de la película, gente del pueblo trae el cadáver de miguel amarrado a un palo como si se tratase de un venado. Lol, al ver esto decide inmolarsse y se avienta al cenote sagrado. Inmediatamente, la lluvia comienza a caer.

3.2.1.2 Contexto histórico

1939, año de realización de este filme, fue un año coyuntural para la historia del cine Mexicano, la expropiación petrolera tenía poco tiempo de haber entrado en vigor (1938) y a nivel internacional la Segunda Guerra Mundial se encontraba en etapa de gestación. Para el gobierno del General Lázaro Cárdenas el cine tenía suma importancia como elemento de cohesión nacional. Como antecedente baste señalar el caso de la Película *Redes* dirigida por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel 1936, que surge de la inquietud del gobierno de producir películas “con el pueblo y para el pueblo”, para lo cual se contrató al fotógrafo Paul Strand (precursor de la fotografía directa) quien ideó una línea de acción en la que las películas debían contar con las siguientes características:

- Escoger temas en relación con las realidades económicas del país.
- Dar a estas realidades una forma dramática para hacer comprensible su importancia.
- Hacer uso de todos los medios estéticos para lograr una obra directa, comprensible por todos. (García Riera, 1997)

Esta tendencia no sólo marcó las pautas de las producciones hechas por el gobierno, sino que influyó al resto de las producciones fílmicas de la época. Cabe señalar la influencia todavía fresca del movimiento muralista mexicano y del anhelo de crear un arte nacionalista en el que lo indígena habría de tener un papel preponderante.

Esos años fueron un periodo de un extraordinario florecimiento cultural en México, en el que pintores como Diego Rivera y José Clemente Orozco e intelectuales como Emilio Abreu Gómez y José Rubén Romero emprendieron una búsqueda al interior y revaloraron la riqueza material disponible para el arte y el estudio en las culturas indígenas de la nación” (Ramey, 2011, p. 54).

Para Bonfil Batalla (1988), el momento histórico que se vivía, era el de la construcción de una identidad nacional, México debía integrarse al juego de las naciones con una imagen de unidad. En un país que recientemente se recuperaba de las luchas intestinas de la revolución mexicana, el concepto de unidad pertenecía más al campo de las ideas que a la realidad nacional, sin embargo era necesario tomar partido y encontrar un elemento en el cual enfocar toda la energía que el progreso y el futuro prometían. Durante la Revolución Mexicana operó un violento proceso de extirpación de un grupo de poder dominante y de sus ideas políticas. El grupo denominado “los científicos” que coptó la cúpula del poder durante el porfiriato estaba constituido principalmente por aristócratas descendientes de españoles y de otras naciones europeas que creían en un progreso que pasaba directamente por el blanqueamiento étnico de la nación. La agenda de los gobiernos emanados de la Revolución Mexicana, desde Obregón hasta Lázaro Cárdenas, tenía entre sus principales objetivos la unificación del país y la creación de un concepto de nación que se alejara de los preceptos porfiristas. México pasaría entonces de asumirse como un país patrimonio de una clase criolla a una nación moderna en la que el mestizo habría de emerger como único actor social de los cambios que el país necesitaba. Con el mestizo como depositario de todos los frutos obtenidos de la revolución, todo habitante del territorio nacional que no cupiera dentro de la definición de mestizo significaba una contradicción y un obstáculo a la unificación del país. Los indígenas representaban un problema de origen; Si bien se les reconocía como la raíz fundacional de la nación, también se les consideraba un obstáculo y un retroceso para el desarrollo del país (Bonfil Batalla, 1988). El único futuro posible para las sociedades indígenas era el de asimilarse al tren del progreso nacional y asumir una identidad mestiza, tal y como dictaban los cánones de lo que debía ser una nación unificada bajo una bandera, un gobierno, un ejército y una lengua (Anderson, 1991). La impronta del pensamiento vasconcelista

seguía vigente, la cual tenía una agenda específica en torno a los indígenas; si bien los gobiernos revolucionarios heredaron del régimen porfirista la concepción de los indígenas como un “problema a resolver” el enfoque de los gobiernos revolucionarios debía ser forzosamente distinto. Si para el gobierno porfirista la respuesta al problema indígena era el exterminio, tal como lo ejemplifica la guerra con los yaquis, la respuesta de la revolución debía ser la incorporación de los indígenas al mestizaje, tal y como lo menciona Betsabé Arreola Martínez (2009):

Vasconcelos fue tomando conciencia que había que conceder a los indios y mestizos un lugar mejor al porfiriano y hasta cósmico en la jerarquía de su proyecto nacionalista, tratarlos no como esclavos, sino como menores de edad, y dejar de explotarlos salvajemente. (p.126)

Esta visión integracionista contrastaba con la proliferación de imágenes en las que lo indígena se encontraba en el centro de la expresión artística nacional: Murales, pinturas, novelas, música de concierto y también, el cine. Por un lado, se trataba de suprimir los elementos culturales indígenas que atentaran contra la imagen de una nación moderna, y por el otro, se utilizaban elementos de la cultura indígena para crear una imagen nacional. Bonfil Batalla describe esta forma de pensar (1988):

Pero si bien el indio existe y el México profundo es real; si bien poseen valores positivos y rescatables, lo que el México de la revolución se propone es, por una parte, “redimir” al indio, esto es, incorporarlo a la cultura nacional y a través de ella a la civilización “universal” (es decir, occidental); y, por otra parte, apropiarse de todos aquellos símbolos del México profundo que le permitan construir su propia imagen de país mestizo. (p.168)

El director del filme, Chano Urueta, es uno de los directores más prolíficos del cine mexicano con más de 117 películas dirigidas, y es también de los directores destacados de la llamada

“Época de Oro del Cine Mexicano”, la temática indígena será recurrente en su obra cinematográfica con títulos como *El Signo de la Muerte* (1939) estelarizada por Mario Moreno Cantinflas, y *La Cabeza Viviente* (1963). El guión de la película está basado en una novela del mayista Antonio Mediz Bolio, quien destacó por sus escritos acerca de la cultura yucateca, siendo su obra más comentada *La tierra del faisán y del venado* (1922) y la traducción del *Chilam Balam de Chumajel* (1930).

El argumento de la doncella indígena que se involucra sentimentalmente con un hombre blanco es un tema recurrente en el cine mexicano de la Época de Oro, y lo podemos encontrar en películas como *Janitzio* (Carlos Navarro 1935), *María Candelaria* (1943) y *Maclovía* (1948) ambas dirigidas por Emilio el Indio Fernández, y podemos rastrear su origen hasta la película muda *Tabú* Dirigida por F.W. Murnau y Robert Flaherty en 1931.

Cabe destacar que un gran porcentaje de este filme fue rodado en exteriores, algo inusual en la época, anticipándose así a vanguardias cinematográficas como el Neorrealismo italiano. La producción fue reconocida por la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México (UTECEM) con los galardones de ese organismo a la mejor película, mejor fotografía, mejor música y mejor edición (García Riera, 1997). Se trata de una película importante en la historia del cine mexicano, sin embargo, comúnmente es soslayada y solamente se menciona por la banda sonora de Silvestre Revueltas.

3.2.1.3 Mundo Representado

El filme se inserta dentro de la tendencia de la época hacia el drama indígena, sin embargo vale la pena mencionar algunos aspectos por los que destaca:

1. Toda la acción sucede dentro de la comunidad y sus alrededores, no existen alusiones a la vida urbana.

2. Todos los personajes son indígenas a excepción de Miguel (hombre blanco) y su capataz (mestizo) que funcionan como puntos de contraste en una comunidad otrora homogénea.

3. El tratamiento “documental”. A diferencia de otras películas, en las que la locación sirve de ornamento al relato, aquí la historia contada es un instrumento para mostrar la forma de vida de la comunidad indígena, procurando reproducir algunas fiestas y tradiciones auténticas, como el pakur, o carrera de los tres cántaros, en la que los concursantes corren por una calzada hasta llegar a donde se encuentra un cántaro suspendido en lo alto, el participante debe saltar y romper el cántaro ya sea con un pequeño mazo o con la mano, al romperse el jarro deja caer algunos premios, mismos que son recolectados por las mujeres de un modo parecido a lo que se hace con una piñata.

4. Se usa un lenguaje poético para representar el habla de los mayas, induciendo la representación de un mundo originario, que sugiere una arcadia a la que se debe regresar para volver a encontrar la esencia humana, ideal característico de las vanguardias de la época (De Micheli, 1979)

Emilio García Riera (1997) se refiere a algunos de los aspectos de este filme:

Los escenarios y costumbres precortesianos (Chichen Itzá, el juego de los tres cántaros y ceremonias de diversa índole), actúan para dar a la cinta su valor ejemplar. En realidad, más que el conocimiento del alma indígena, la cinta remite a un antropologismo populista de moda en los años treinta. El fantasma de Eisenstein seguía gravitando sobre el cine nacional.³² (p.130)

En general, el espectador encuentra en este filme un intento sincero de representación de una comunidad maya de la época, sin embargo algunos elementos interfieren en la creación de un relato indígena auténtico. En primer lugar es evidente el uso de actores que no pertenecen al grupo étnico que se pretendía representar. Esta práctica, que sólo en épocas muy recientes se ha

³² En referencia a Serguei Eisenstein, cineasta ruso, padre de la teoría del montaje, que filmó en el país la película ¡Viva México! en 1931.

tratado de contrarrestar, constituye el canon de la industria fílmica mexicana hecha a imagen del *star system* del cine estadounidense en el que se privilegia la fama de un actor o actriz, independientemente de su parecido con el personaje que debe interpretar. De esta manera vemos a un Arturo de Córdova (UZ) con maquillaje de cuerpo completo para dar la impresión de un tono de piel más oscuro. En el caso de Estela Inda (Lol), actriz de tez clara, no se recurre al maquillaje para oscurecer su tez, esto debido a que el canon de belleza imperante dictaba la necesidad de una piel blanca independientemente de las características del personaje que se representa. Esta práctica corresponde a una codificación muy arraigada en la historia del cine desde sus orígenes como menciona Stephen Gundle (2011):

La diferencia de género entre hombre y mujer se codifica, de hecho, sobre la base del claroscuro en el sentido de que el protagonista masculino suele ser de piel y cabellos oscuros, mientras que la heroína tiene, igualmente a menudo, una tez más clara. Esta codificación deriva de prejuicios decimonónicos, cuando la idea de raza blanca asoma por primera vez en el proceso de formación de la identidad estadounidense. (p. 588)

Si bien el autor habla del origen del canon en el cine estadounidense, no hay que olvidar que en gran medida, el cine mexicano de la Época de Oro operaba según el modelo de *Star System*³³ importado de Estados Unidos³⁴, y muchos de sus códigos pasaron a convertirse en el lenguaje visual empleado por la cinematografía mexicana.

Otro aspecto importante a destacar de este filme es la presencia del sacrificio humano como recurso argumental. En la historia, después de que el personaje de Lol confiesa haber yacido con el hombre blanco, el líder espiritual del pueblo le dice al padre de Lol que “ella misma irá a ver la

³³ Entiéndase *Star System* como la práctica de poner a actores o actrices famosos en los roles protagónicos de una película u obra de teatro

cara del señor de la lluvia” y le entrega un cuchillo de obsidiana diciendo “tu venerable brazo es el único que puede tocar su cuerpo, que tengas fuerza para hacer cumplir la justicia”. Ya en la cima de la pirámide de Chichen Itza, el padre de la joven exclama al dios de la lluvia “te ofrezco la vida de esta pobre doncella, a cambio de tu misericordia”. Al final de la película es la joven quien decide inmolarse aventándose al cenote sagrado “como lo hacían las doncellas de los días sin tiempo para expiar sus pecados”. La decisión la toma tanto para cumplir con su deber ante el pueblo como por la pena de ver a su amado muerto. El relato da la impresión de una normalidad del sacrificio humano por las comunidades indígenas contemporáneas como práctica común para resolver los problemas de forma sobrenatural, aseverando que las prácticas sacrificiales realizadas por los mayas de tiempos precolombinos, han sido continuadas por los mayas contemporáneos. Esto se suscribe dentro de una mitología colonial en la que los indígenas contemporáneos son los herederos y continuadores de la “barbarie” de los tiempos prehispánicos. En este sentido, una encuesta realizada en 2006 por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas sobre la percepción de la imagen del indígena en México, dejó ver que prevalece una percepción de los pueblos indígenas como entidades estáticas en las que “No se tiene presente que han pasado alrededor de 450 años desde que concluyó la Conquista, por lo que no se cae en la cuenta de que lo indígena y los indígenas han resistido y han evolucionado en tal lapso” (CDI, 2006, p. 57). Freire (2010) menciona que han existido cuatro errores básicos en la manera en que los estados nacionales se aproximan a la imagen de lo indígena:

1. Una noción genérica de lo indígena. (Todos los grupos étnicos son iguales)
2. Visión de las culturas indígenas como atrasadas.
3. Visión de los grupos indígenas como culturas “congeladas en el tiempo”
4. La idea de que los indígenas están enclavados en el pasado, olvidando el hecho de que comprenden en número y en diversos espacios una parte de la sociedad cada vez mayor.

La Noche de los mayas cumple casi en su totalidad con los postulados de Freire, a excepción del primero, ya que el filme logra dar una identidad distintiva maya. Es notoria la cercanía que guardan estos errores de los estados nacionales propuestos por Paulo Freire con los modelos de representación indígena mencionados por De la Peña (2014). En el caso de este filme se pueden ver algunos de estos modelos de manera muy marcada: La presencia del sacrificio humano en una comunidad del siglo XX nos remite al modelo que identifica al indígena solamente con sus raíces prehispánicas, las cuales han permanecido intactas a lo largo de los siglos (las culturas congeladas en el tiempo que hablaba Freire). También encontramos el modelo de un mundo indígena dominado por la superstición y poderes sobrenaturales, así como el modelo de sociedad indígena como un mundo cerrado en el que las relaciones con fueñeos son consideradas tabú.

3.2.1.4 Uso de la lengua indígena

Hay en este film un aspecto que resulta muy llamativo desde el punto de vista del cine y lenguas indígenas; al principio de la obra aparece un texto escrito sobre una imagen de la pirámide de Chichen Itzá en el que se aclara que “los diálogos de los personajes indios de esta obra están escritos en lengua maya por el autor. El mismo autor los ha traducido al castellano de modo literal y estricto, por lo que han conservado integralmente la mentalidad y el estilo de expresión del idioma maya”. Hay que recordar que el filme se basa en una novela de Antonio Mediz Bolio, mismo, que según el texto presentado al principio de la película concibió los diálogos originalmente en lengua maya y que él mismo se encargó de traducir al castellano para la versión cinematográfica. Esto propicia que la película tenga un estilo muy particular, si bien la totalidad de la película es hablada en español, cuando hablan los personajes pertenecientes al pueblo maya lo hacen utilizando un lenguaje poético, con lo que se pretende simbolizar el alto

grado de estilización de la lengua maya. Los personajes no mayas, Miguel y su capataz, hablan un castellano más profano para diferenciarlo del elegante hablar maya. Esto establece una convención cuasi teatral³⁵, en el que el espectador sabe que se está hablando en maya cuando los diálogos se efectúan de manera poética. Este recurso se pone en evidencia cuando el personaje del capataz tiene que traducir lo que dicen los mayas en su español poético al español castizo que hablan él y miguel.

En una escena Miguel le regala a Uz un espejo³⁶ para que se lo obsequie a su novia, la escena se desarrolla con el siguiente diálogo:

Miguel: Quiero hacerte un regalo para que se lo lleves a tu novia.

Capataz: (traduciendo) El jefe te lo da para la muchacha que te quiere.

UZ: Hay muchacha que quiero yo, mi alma lo agradece.

Miguel: (En tono de broma) Hasta mañana príncipe maya.

Capataz:(traduciendo) Que tengas sueño de paz.

Uz: Que tengan bendición de arriba.

En otra escena Miguel le pide a su capataz que le pregunte al jefe del pueblo si puede participar en el juego del pakur (descrito anteriormente):

Miguel: Pregúntale al cacique si me deja romper un cántaro.

Capataz: (traduciendo) Gran padre Balam, mi jefe pide tu licencia para medir su poder en el juego de los cántaros.

³⁵ Por Convención teatral me refiero a una serie de acuerdos tácitos entre la obra y el espectador con el objetivo de crear una ilusión necesaria para el desarrollo de la historia contada.

³⁶ El hombre blanco regalando espejos corresponde al cliché de que los españoles cambiaban a los indios espejos por cuentas de oro durante la conquista.

Finalmente, Cuando Lol le hace saber a Uz que su destino nunca será estar juntos, Uz le espeta:

Uz: Ya muerta, ya viva, para mí tú eres en el tiempo sin fin.

En estos ejemplos es posible percatarse del particular uso de la oralidad en el filme: a nivel representativo (lo que se dice), se intenta marcar una diferencia entre el habla de los mayas y de los mestizos, pero no se llega al extremo de usar otra lengua, en este caso el maya, por lo que la solución se da en un nivel expresivo (cómo se dice), en el que el estilo de la forma de usar el castellano se modifica dependiendo si el personaje es maya o mestizo.

Este aspecto de la película es importante ya que rompe con el canon establecido en el que todos los grupos indígenas representados en el cine de la época hablan castellano. El filme logra representar la barrera del lenguaje entre la comunidad y los forasteros, aspecto dramático muy pocas veces tomado en cuenta en el cine de la época. El recurso de la convención del lenguaje poético resulta efectivo tomando en cuenta los recursos de la época. Desde el surgimiento del cine sonoro, la diversidad lingüística se convirtió en un obstáculo para la distribución de filmes en otros países que no fueran el de origen, este problema no existía en la época del cine mudo. Uno de los primeros recursos que se utilizaron fue el de crear versiones multilingües de las películas, en las que se cambiaba el reparto original por otro en función de la lengua del país a donde se pretendiera distribuir el filme³⁷. Otras técnicas eran el doblaje, que todavía no se desarrollaba en México y que rompe con el recurso dramático de la barrera del lenguaje; y el subtítulaje, cuya técnica todavía no estaba completamente desarrollada y que no tenía mucho sentido en un país en el que más del 42% de la población no sabía leer (Narro, 2012, p.10).

³⁷ Un ejemplo es la icónica película Drácula (Tod Browning 1931) estelarizada por Bela Lugosi, que cuenta con una versión filmada con actores hispanohablantes como Carlos Villarías en el papel de Drácula y Lupita Tovar en el papel de Eva.

La noche de los mayas es un filme *sui generis*, ya que en una época en que el cine sonoro era un invento reciente en México³⁸, se aproxima al tema de las lenguas indígenas y a la barrera del lenguaje, sin embargo, habría de pasar mucho tiempo todavía antes de que una lengua indígena se escuchara en las pantallas del cine mexicano.

La forma de esta película en la que se mezclan elementos característicos mayas y estereotipos burdos, se debe, por un lado a la pluma del mayista Mediz Bolio cuya consigna fue rescatar las tradiciones de esta región. Por el otro lado, la dirección de Chano Urueta, quien recurriría en numerosas ocasiones a los temas indígenas, pero sin el interés de hacer un retrato etnográfico, sino para buscar elementos exóticos que estimulen la aventura y el suspenso.

La poetización es un recurso *sui generis* concebido por el guionista, que también es novelista y mayista experto, sin embargo, dicho recurso no se repitió en otras películas en las que fungió como guionista. Sin embargo, es posible encontrar en la obra de Mediz un interés por lograr en el castellano una estilización propia de la lengua maya, como deja ver en la introducción de su libro más famoso *La Tierra del Faisán y del Venado*

He pretendido hacer una "estilización" del espíritu maya, del concepto que tienen todavía los indios -filtrando desde millones de años- de sus orígenes, de su grandeza pasada, de la vida, de la divinidad, de la naturaleza, de la guerra, del amor, todo dicho con la mayor aproximación posible al genio de su idioma, y al estado de su ánimo en el presente. Le repito, para explicarme, que he pensado el libro en maya y lo he escrito en castellano. He hecho como un poeta indio, que viviera en la actualidad y sintiera, a su manera peculiar, todas esas cosas suyas. Los temas están sacados de la tradición de huellas de los antiguos libros, del alma misma de los indios, de sus danzas, de

³⁸ El primer filme mexicano con sonido sincrónico fue "Santa" de Antonio Moreno, estrenada en 1932.

sus actuales supersticiones (restos vagos de las grandes religiones caídas)³⁹. (Mediz,1980 pp.16,17)

A pesar de su interés por la cultura maya, el autor no perdía de vista el mestizaje como depositario de la identidad nacional, como se puede ver en este poema:

Lo que hay en mí de español,
y todo lo indio que tengo
iban caminando juntos
en un diálogo perpetuo,
y algunas veces reían
por cosa de más o menos,
pero en las cosas muy grandes
siempre estuvieron de acuerdo.
(Mediz en Peniche, 1985, p. 24)

El cine mexicano de la Época de Oro, abrevia de la literatura posrevolucionaria, (como se puede constatar en la mancuerna entre el realizador Emilio Fernández y el escritor Mauricio Magdaleno), la literatura de este periodo se caracteriza por la búsqueda de la identidad nacional. Algunos de sus autores más representativos, Mediz entre ellos, abordaron temas indígenas⁴⁰, con el afán de entender esa otra mitad de la identidad nacional, esa *Visión de Anahuac*, propuesta por Alfonso Reyes. Sin embargo, como menciona José Emilio Pacheco, esta empresa la realizan desde “la cultura occidental que poseen sus autores, y desde su personal perspectiva literaria del pensamiento indígena arcaico. Son pues, recreaciones modernas de antigüedades indígenas, realizadas por hombres que guardan aún un sentimiento y un acervo de tradiciones autóctonas,

³⁹ Alfonso Reyes autor del prólogo de la primera edición de *La Tierra del Faisan y del Venado*, rescata este texto de Mediz y lo incorpora en su prologación.

⁴⁰ Tal es el caso de Alfonso Reyes con *Visión de Anahuac* (1917), Andrés Henestrosa con *Los hombres que dispersó la danza* (1929), Ermilo Abreu con *Canek* (1940)

pero cuyos medios de expresión literaria son occidentales” (Pacheco, 2011, p. 20). *La Noche de los Mayas*, es un ejemplo de esta literatura volcada al cine: toma un drama romántico con elementos literarios provenientes de la Europa del siglo XIX, tales como el amor prohibido y el triángulo amoroso (Uz, Lol y Miguel), lo sitúa en la exótica Península de Yucatán y lo adereza con un recurso lingüístico extraído de la poética maya. Al mismo tiempo se inserta dentro de una retórica nacionalista explotada por el cine, en la que se debe conocer y admirar nuestra raíz indígena, pero se debe estar agradecido que no sea parte de nuestro presente.

3.2.2 MARÍA CANDELARIA (XOCHIMILCO)

Ficha técnica (García Riera, 1992)

Producción: (1943) Films Mundiales, Agustín J. Fink, Productor asociado: Felipe Suvervielle; Jefe de producción: Armando Espinosa
Dirección: Emilio Fernández
Argumento: Emilio Fernández, Adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno.
Fotografía: Gabriel Figueroa
Música: Francisco domínguez
Sonido: Howard Randall, Jesús González Gancy y Manuel Esperón
Escenografía: Jorge Fernández; Vestuario: Armando Valdés Peza; Maquillaje: Ana Guerrero
Edición: Gloria Shoemann
Intérpretes: Dolores del Río (María Candelaria), Pedro Armendariz (Lorenzo Rafael), Alberto Galán (Pintor), Margarita Cortés (Lupe), Miguel Inclán (Don Damián), Beatríz Ramos (periodista), Rafael Icardo (cura), Arturo Soto Rangel (Doctor) Julio Ahuet (José Alfonso), Lupe del Castillo (huesera) Lupe Inclán (chismosa).



figura 2 Captura de pantalla de la película

3.2.2.1 Argumento

La historia se desarrolla en Xochimilco en la primera mitad del siglo XX. Un prestigioso pintor (Alberto Galán), se encuentra en su estudio dando una entrevista a un grupo de reporteros, cuando todos se van, una reportera se queda para preguntarle al maestro sobre un cuadro particular, el cuadro (que nunca se muestra al espectador) es el retrato de una indígena de belleza excepcional. El pintor se encuentra reticente a contar la historia de esa pintura, pero ante la insistencia de la reportera, el pintor comienza su relato mientras una disolvencia nos lleva hasta

una chinampa⁴¹ de Xochimilco donde se encuentra María Candelaria (Dolores del Río) sosteniendo una marranita cuando llega un mensajero para decirle que si no le paga el dinero que le debe al tendero, se llevarán a la marranita. María Candelaria sale en su trajinera para vender flores y subsanar la deuda, pero es atajada por la gente del pueblo, que no le permite vender por ser la hija de una prostituta que deshonró a la comunidad. Es defendida por Lorenzo Rafael (Pedro Armendariz). Lupe (Margarita Cortés) es rival de María Candelaria por el amor de Lorenzo Rafael y va hasta su jacal para amenazarla, María Candelaria la arroja al agua. María Candelaria y Lorenzo Rafael van al mercado para tratar de vender flores, en donde son vistos por el pintor, quien les pregunta si puede pintar a la mujer, este es rechazado violentamente por la pareja. El día de la bendición de los animales llevan a la marranita a bendecir para que crezca sana y con el dinero de su venta poderse casar pero son amenazados por el pueblo y por el tendero Don Damián (Miguel Inclán), quien posteriormente va hasta el jacal y mata a la marranita. María Candelaria enferma de paludismo y Lorenzo Rafael entra a la tienda de Don Damián para robar la quinina que el tendero acapara, también ve un vestido colgado y se lo lleva. El pintor manda a un médico para curar a María Candelaria pero coincide con la visita de la huesera, después de discutir, ambos llegan a un acuerdo y la joven recupera la salud. La pareja se casa en el atrio de la iglesia pero la ceremonia es interrumpida por Don Damián, que llega acompañado de dos gendarmes para detener a Lorenzo Rafael, el vestido que lleva puesto la novia es la evidencia que lo inculpa y es llevado preso. El párroco convence a María Candelaria de que se deje retratar por el pintor, ella posa para él, pero al pedirle que se desnude sale corriendo del estudio. El pintor termina el cuadro usando el cuerpo de otra modelo. Una mujer del pueblo (Lupe Inclán) ve el cuadro terminado y se apresura a contar a la comunidad que María

⁴¹ sistema agrícola de origen prehispánico mediante la superposición de piedra y tierra sostenida con estacas sobre la superficie lacustre.

Candelaria ha posado desnuda. Enardecidos por este pecado, los pobladores van a buscar a María Candelaria y queman su jacal, ella logra escapar pero es perseguida por las calles del pueblo. Desde la ventana de su celda Lorenzo Rafael ve la persecución y logra evadirse de la cárcel, solo para llegar en el momento en que María Candelaria es apedreada y muere en sus brazos.

3.2.2.2 Contexto histórico

El estallido de la Segunda Guerra Mundial coincide con un fuerte desarrollo de la industria cinematográfica mexicana. Para García Escudero (1971) son varias las causas de este auge: Primero, la consolidación del cine sonoro generó un mercado de películas habladas en castellano para América Latina y España. También, la caída de la industria cinematográfica española a causa de la Guerra Civil y la negativa de Estados Unidos de suministrar película virgen a la Argentina peronista. Este nicho de oportunidad fue aprovechado por el cine mexicano, que se volvió el principal proveedor de entretenimiento cinematográfico en los países hispanoparlantes. El mercado nacional también se vio incrementado. Según García Riera (1997) en 1930, sólo el 2 por ciento de las películas exhibidas en los teatros mexicanos era de producción nacional. Para mediados de los cuarenta la cifra llegaba a 50 por ciento. Por su parte, John King da su versión sobre las causas que originaron lo que se conoció como la Época de Oro del Cine Mexicano:

El éxito del cine mexicano en los años cuarenta se debió a una serie de circunstancias: las oportunidades comerciales adicionales ofrecidas por la guerra, el surgimiento de un importante número de directores y fotógrafos, y la consolidación de un *star system* basado en una fórmula ya comprobada. Como se dijo antes, la disminución de las exportaciones de Hollywood durante la guerra, el ocaso del cine argentino debido a la hostilidad norteamericana, y el apoyo financiero dado al cine mexicano a través de la Oficina de Coordinación, a cargo de Rockefeller, le ofrecieron a la industria oportunidades únicas de desarrollo. En 1942 se estableció el Banco Cinematográfico, respaldado por capital

privado pero con garantías de entidades oficiales como el Banco de México. (King, 1994. p.78)

Es necesario mencionar la importancia que el cine tenía como instrumento de generación de unidad tanto a nivel nacional como regional. El gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) se propuso el objetivo de la “Unidad Nacional”, que debía acabar con la polarización política que caracterizó a los años posteriores al fin de la Revolución Mexicana, por ello, era necesario que el cine, por un lado, ayudara a formar una imagen de unidad entre los mexicanos, y por el otro, que las películas se abstuvieran de tocar temas políticos de manera directa. En el ámbito regional, el cine mexicano sirvió como soporte propagandístico del llamado “panamericanismo”, con el que Estados Unidos pretendía frenar cualquier influencia ideológica de los países del eje en América Latina.

Para Rozado (1991), este periodo de la vida política de México, habría de estar marcado por rasgos distintivos que marcarían la pauta de sexenios posteriores; así, en este periodo se puede observar la consolidación del régimen presidencialista mediante “el fortalecimiento de los aparatos estatales de dominación” (Rozado, 1991) y el control de la prensa escrita, medios radiofónicos, sistema educativo e industria cinematográfica. También se haría notar una hegemonía modernizadora impulsada no por la iniciativa privada sino por el mismo Estado, siendo los actores políticos los beneficiarios de los frutos obtenidos. Por otro lado, es notoria la adhesión de los intelectuales al aparato estatal y su colaboración para la creación de un nacionalismo cultural.

Es también en este periodo que se desarrollan políticas en torno a la situación indígena; ya en 1938, el presidente Cárdenas crea el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas, en 1940, se lleva a cabo en Pátzcuaro, el primer Congreso Indigenista Interamericano y en 1948 se crea el

Instituto Nacional Indigenista (Bonfil, 1989). Para Bonfil Batalla (1989), estas acciones tenían el objetivo de integrar a los indígenas a la cultura nacional mediante un proceso de sustitución cultural. La castellanización y la cooptación de los jóvenes fueron algunas de las herramientas usadas para este fin. El objetivo era la educación, pero los contenidos de esta educación eran los de la cultura nacional, la cual considera los valores de la cultura occidental como universales. Los saberes tradicionales de las comunidades indígenas en cuanto a medicina, organización social, educación, entre otros, fueron sistemáticamente desdeñados y reprimidos por no coincidir con lo que exigía el concepto de modernidad occidental. La integración de los indígenas era visto como el único camino para lograr la unidad nacional y el desarrollo. Para el México “moderno”, los grupos indígenas constituían meros receptáculos de las bondades del progreso siendo excluidos de las decisiones sobre su propio futuro. Una y otra vez, el gobierno paternal intentaría despojar a los indígenas del control cultural sobre su forma de vida.

3.2.2.3 Mundo representado

Este filme cumple un papel protagónico en la construcción de una dialéctica cinematográfica indigenista. Jorge Ayala Blanco (1979), encuentra sus antecedentes en películas internacionales como *Tabú* (Murnau 1931) y *Que viva México* (Eisenstein, 1933) y películas mexicanas como *Redes* (Navarro, 1934), *La India Bonita* (Helú, 1938) y *Rosa de Xochimilco* (Vejar, 1938), estas dos últimas trataban los tópicos de la elección de “La flor más bella del ejido” y la belleza indígena. *María Candelaria* dio pie a muchos de los modelos de representación indígena o cronotopos (de la Peña, 2014) que habrían de perpetuarse en películas posteriores, ya que habría de preocuparse más por hacer una declaración estética que un retrato social:

La explotación del filme se dirigía más a la fotogenia que al momento histórico-social. Poco importaba, el cine mexicano había conformado el arquetipo prácticamente

insuperable que estaba destinado a bloquear otra vía de acceso al tema de las comunidades indígenas (Ayala, 1979, p.196).

Como se aprecia en la crítica de Jorge Ayala Blanco, que antecede a estas líneas, *María Candelaria* es parte de un discurso estético predominante en la época, que buscaba apuntalar la identidad nacional bajo la imagen del indígena arcádico. Tal imaginería cultural, es notoria no solo en el cine, sino en las artes plásticas, como se puede ver en la obra de Diego Rivera (en particular su serie de Alcatraces), Zúñiga, en la fotografía de Manuel Álvarez Bravo, por mencionar algunos.

El primer modelo presente en *María Candelaria*, es el que representa a los indígenas como víctimas inermes de la opresión y la injusticia, sin más recursos que la resignación o la resistencia parcial. El personaje de Don Damián (Miguel Inclán) es un tendero mestizo visceral y envidioso que abusa de los indígenas (toca a las mujeres, abusa al comprar y vender productos a los habitantes del pueblo, reparte discrecionalmente la quinina que el gobierno le dio para prevenir el paludismo en el pueblo), ante estos atropellos los habitantes del pueblo responden con sumisión, solamente Lorenzo Rafael (Pedro Armendáriz) se rebela y roba la quinina para salvar a *María Candelaria*.

Otro de los modelos de representación que podemos ver es el de la descripción de la sociedad indígena como cerrada y completamente desconfiada en la que se condenan las relaciones con los fuefeños: Lorenzo Rafael y *María Candelaria* hablan de la posibilidad de ir a vender flores afuera del pueblo, pero tienen sus dudas debido a los abusos que comete la gente de fuera. Al final, *María Candelaria* será linchada por el pueblo porque creen que posó desnuda para un pintor fuefeño.

El modelo que representa a los blancos o mestizos como agentes del progreso. Estos personajes se diferencian de los indígenas por hablar un español con claridad de entonación y propiedad gramatical, estableciendo una clara división entre la élite de alta cultura, incorporada al progreso nacional, y los indígenas, representados como seres ignorantes a quienes hay que rescatar de las aberraciones de su propia cultura, caracterizada por su acento y arcaísmos en su forma de hablar el español.

En *María Candelaria* vemos como los habitantes de Xochimilco se subordinan moral y físicamente a las figuras externas de autoridad: el ya mencionado Don Damián, doctores, gendarmes y muy particularmente el cura (Rafael Icardo) quien juega el papel de la voz de la razón ante un pueblo descrito como ignorante y supersticioso. Esta descripción de los pobladores de Xochimilco como supersticiosos es otro de los modelos de representación que aparecen en la película.

Aun si la película acude a varios modelos de representación indígena que podrían ser vistos como negativos, también es posible ver algunas descripciones menos tendenciosas de la vida en Xochimilco, tal como la fotografía en la que se puede apreciar el paisaje de Xochimilco en los años 40 (ahora ha sido modificado por el crecimiento urbano), también se puede ver la ceremonia de bendición de los animales, en la que todos los campesinos llevaban a sus animales a la iglesia. Por último, uno modelo de representación muy común en el cine de la época era el de denostar a la medicina tradicional mexicana, sin embargo, en una escena cuando María Candelaria se encuentra muy enferma, llegan a atenderla un doctor y una curandera tradicional (huesera), después de discutir, ambos llegan a un acuerdo en el cual primero la huesera le dará un tratamiento a la enferma y posteriormente el doctor le aplicará la inyección. Esta colaboración es

poco común ya que en otras películas como *Yanco* (González 1961) vemos como el médico alópata prevalece sobre la medicina tradicional.

3.2.2.4 Uso de la lengua

María Candelaria está hablada en español casi en su totalidad. Solamente en dos momentos muy pequeños se hace uso del náhuatl, el primero es cuando el personaje de Lupe (Mariana Cortés) amenaza a la protagonista y termina siendo arrojada al agua por María Candelaria, desde ahí, Lupe lanza unos insultos en lengua náhuatl (fig 4). La segunda ocurre durante el encuentro de María Candelaria con el pintor; éste se percata de la belleza de la mujer y la toma de la barbilla, cuando se descubre observado por un airado Lorenzo Rafael. El pintor le pregunta si permitiría que pintara a su mujer a cambio de un pago, a lo que Lorenzo Rafael contesta con unos breves insultos en náhuatl antes de marcharse. Como podemos apreciar, la oralidad de la película le otorga al náhuatl el papel de lengua de insulto. De

esta manera se deja al espectador (no nahuahablante) que se imagine lo que significan esos improperios exóticos. En este caso se prescinde de del plano representativo (qué se dice), y se favorece el plano apelativo (para qué se dice), el cual queda manifestado por las actitudes y la gestualidad de los



figura 4 Captura de pantalla de la película

personajes. A pesar de lo breve de estas locuciones, es posible que se trate del primer largometraje de ficción en México que hace uso del náhuatl o en su defecto de cualquier lengua indígena.

Por otro lado, es en películas como *María Candelaria* en donde se empieza a perfilar el sonsonete, con el cual se habría de generalizar el habla de los indígenas en el cine mexicano.

Para Julia Tuñón (2009) la película de *María Candelaria* está contada desde el punto de vista del pintor, por lo cual no es de extrañar que esté contada en español.

El drama inicia cuando el pintor cuenta la historia acontecida años atrás. El portavoz autorizado para hablar por los indios es el hombre blanco, es él quien mira al “otro” y quien le da palabra. Es precisamente la mirada “civilizada” la que da cuenta de la historia y permite existir al filme. (Tuñón, 2009, p.83)

Desde este punto de vista, es fácil comprender la preeminencia del español en este filme: la película está narrada desde la perspectiva del pintor, que representa la visión del director, su interlocutora, la reportera, representa al público. Es una conversación entre dos hispanohablantes que trata sobre indígenas, es decir “el otro”, y sobre esta conversación pueden darse varias sustituciones: el rostro de Dolores del Río sustituye al rostro de la mujer indígena; el español sustituye al náhuatl. Sin embargo, uno de los objetivos de este filme fue el de alcanzar a una audiencia internacional (de los Reyes, 1997), de hecho, resultó triunfador en el Festival de Cannes de 1946 y tuvo una mejor recepción en el extranjero que en México inicialmente (Tuñón, 2009), esto plantea otro interlocutor más en la conversación: el observador extranjero. Este éxito internacional nos deja ante una doble mirada del otro (el indígena), y a este otro observador, el europeo en este caso, le da lo mismo si se habla en castellano o en náhuatl, para él resulta igual de exótico e incomprensible.

Si bien, el uso del español se puede explicar al entender que la película se narra desde el punto de vista del pintor, podemos tratar de explicar la presencia del náhuatl, por mínima que sea, a

causa de que fue filmada en Xochimilco, que es posiblemente, la comunidad indígena más retratada en la historia del cine mexicano. A demás de su original belleza, debida a sus canales y cipreses, hay que considerar su cercanía con la zona urbana del Distrito Federal, lo que la convierte en una locación muy conveniente para filmar. Esta cercanía permitió que los habitantes de la Capital tuvieran cierta familiaridad con los nahuahablantes xochimilcas, por lo que la presencia de esta lengua, aunque reducida en el filme, le dio un aire de naturalidad a los personajes que podía ser apreciada por los espectadores de la Ciudad de México, quienes, debido a esta familiaridad y cercanía asociaban de alguna manera a Xochimilco con la lengua náhuatl.

3.3 SURGIMIENTO DEL CINE DE AUTOR 1960-1976

3.3.1 YANCO

Ficha Técnica

Producción: (1961) Producciones Yanco

Dirección: Servando González

Argumento: Servando González, Jesús Marín

Fotografía: Alex Philips Jr.

Música: Gustavo César Carrión

Edición: Fernando Martínez

Intérpretes: Ricardo Ancona, Jesús Medina, María Bustamante.



figura 5 Captura de pantalla de la película

3.3.1.1 Argumento

La acción se desarrolla en Xochimilco en la época contemporánea (1961). Una madre indígena (María Bustamante), lleva a su hijo (Ricardo Ancona) al mercado a tomarse una foto vestido de revolucionario como premio por haber acabado el año escolar. Desde el principio del filme se puede percibir la hipersensibilidad auditiva del niño ya que los sonidos de campanas, carretas y otros ruidos cotidianos lo perturban. Solo encuentra alivio cuando periódicamente va solo al bosque y toma un improvisado violín y toca para una audiencia de aves, sapos, insectos y otros habitantes del entorno natural del lago de Xochimilco. En una de las visitas al mercado, el niño se desprende de su madre para escuchar a un viejo vendedor de merengues que toca el violín (Jesús Medina). El anciano músico decide tomar al niño como su discípulo, quien gracias a su

constancia logra hacer avances considerables en su ejecución del violín. El niño deja de asistir a sus lecciones cuando su madre enferma y tiene que cuidarla, cuando esta se recupera regresa a la casa del anciano y descubre que ha muerto. Tiempo después la madre y el niño descubren que el violín del maestro, al cual reconocen porque tiene inscrita la palabra “Yanco”, se encuentra en el tendajón del



figura 6 Captura de pantalla de la película

pueblo. Al no poderlo comprar, el niño se escabulle por las noches y toma el violín para tocarlo en el bosque en compañía de su audiencia animal, cuando acaba, regresa el violín a la tienda. Los habitantes del pueblo no se explican de dónde llega la misteriosa música. Las fiestas en honor a la virgen son interrumpidas por el sonido del violín misterioso. Al creer que es un asunto de hechicería, el pueblo coge antorchas y va en busca del origen de la música. Finalmente encuentran al niño que mientras toca el violín es arrastrado por el río sobre un pedazo de tierra que flota, hasta llegar a un remolino que lo engulle ante la mirada atónita de los habitantes del pueblo y la angustia de su madre.

3.3.1.2 Contexto histórico

Para 1960 la llamada Época de Oro del Cine Mexicano estaba sepultada. Por un lado, la televisión desplazaba paulatinamente al cine como el medio de entretenimiento favorito de las familias mexicanas. Por otro lado, la idea de hacer películas en menos tiempo y a un costo menor iba cobrando popularidad entre los productores. Si a esto le sumamos la poca innovación en los guiones y el férreo control que el Sindicato de Trabajadores de la Industria Fílmica ejercía sobre la decisión de quién podía hacer cine en México y quién no, nos da como resultado un cine en

crisis económica y creativa. A pesar de ello, ya desde mediados de la década anterior empezaron a surgir algunas películas independientes⁴². Entre ellas cabe destacar Raíces (1955) de Benito Alazrraki y producida por Manuel Barbachano, basada en el libro de cuentos “El Diosero” de Francisco Rojas González. Esta película está constituida por varios cuadros fílmicos de narran los desencuentros entre la cultura indígena y la cultura occidental. El hecho de que algunos de los personajes fueran representados por indígenas auténticos le dio frescura a la película, sin embargo, sus voces fueron dobladas por actores profesionales, por lo que la sensación de novedad se esfumaba pronto. Otros factor que cambió la manera de hacer cine en México durante los años 60 fue el surgimiento de la crítica especializada, la cual tomó forma a través de la revista Nuevo Cine, que aglutinó a escritores y cineastas tales como José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, J. L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens; algunos de los cuales habrían de tener una participación destacada tanto en la crítica como en la realización cinematográfica. Finalmente en 1963 abre sus puertas el Centro Universitario de Estudios de Cine (CUEC), que se convertiría junto con el Centro de Capacitación Cinematográfica (fundado en 1975) serían el *alma mater* de muchas generaciones de cineastas. Tal como en otras partes del mundo, este relevo generacional de cineastas y críticos estuvo fuertemente influenciado por las ideas plasmadas por los cineastas franceses de la *Nouvelle Vague* (nueva ola) francesa que propugnaba por una manera más subjetiva de hacer cine. Sus películas buscaban la naturalidad, eran filmadas con bajo presupuesto y apostaban por una estética experimental. Según esta corriente fílmica, el director debía erigirse como el principio y el fin de la película:

⁴² Por película independiente me refiero a las hechas fuera de consentimiento del Sindicato de Trabajadores de la Industria fílmica.

No importa el origen del guión o la participación del equipo técnico en la realización del filme, sino que lo verdaderamente importante, son los directores-autores, que imponen su criterio en todos los renglones de la obra. Ellos eligen al encargado de la fotografía, señalan las locaciones o los decorados que les interesa, contratan a los actores que encarnarán a los personajes del drama fílmico, seleccionan la música y los efectos sonoros de la película; además escriben el guión o escogen al escritor idóneo que responda a sus inquietudes. (Truffaut citado en Barbachano, 1997, p.69)

De esta manera surge la noción del director–autor, la cual habrá de oponerse a la concepción clásica del director como empleado de las casas productoras para dirigir el guión de otra persona contratada *exprofeso*. Directores adscritos a la Nueva Ola francesa son Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette, Goddard y Agnés Varda, por nombrar algunos.

Servando González, director del filme, empezó su carrera en el cine trabajando como jefe de laboratorios de los Estudios Churubusco en 1953. Antes de 1961, año de realización de este filme, solo había un puñado de personas autorizadas por el Sindicato de Trabajadores de la Industria Fílmica para ejercer las funciones de director. García Riera (1998) señala que en ese periodo la mayoría de las películas fueron realizadas por 51 directores afiliados al sindicato. Los filmes realizados fuera de ese marco no solo enfrentaban obstáculos a la hora de su distribución, sino que sufrían la amenaza de ser destruidas por las autoridades del sindicato. A pesar de estos obstáculos, la película *Yanco* logró tener una exhibición decente, gracias a los contactos del director con altas esferas del gobierno. No obstante, se trata de una película independiente realizada con un presupuesto muy bajo,⁴³ que hizo una propuesta novedosa para la época y que consiguió permanecer 22 semanas en cartelera (Redondo, 2016).

Este filme fue el primer largometraje fotografiado por Alex Philips Jr., y se caracteriza por la profusión de tomas en exteriores que retratan la naturaleza del lago de Xochimilco así como el

⁴³ Alejandro Pelayo, director de la Cineteca Nacional, señaló en una entrevista, que la película se realizó con un presupuesto de 32 mil pesos M.N, además de usar los negativos sobrantes de otras películas (Redondo 2016)

paisaje de la comunidad indígena. La *opera prima* de Servando González fue merecedora de varias distinciones, entre ellas el Águila de Oro en el Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Posterior a la realización y exhibición de su película, el director Servando González fue encomendado por la Secretaría de Gobernación para filmar el mitin estudiantil que se llevaría a cabo en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, mismo que fue emboscado por el ejército resultando en la muerte y desaparición de gran número de jóvenes. González entregó el material filmado a la Secretaría de Gobernación. El silencio guardado por el director acerca del contenido y paradero de ese material fílmico, ha sido interpretado por algunos críticos como un acto de complicidad con el régimen, lo cual posiblemente haya ocasionado la poca difusión de la obra de este cineasta.

3.3.1.3 Mundo representado

Esta película presenta un cambio significativo en la forma en la que se habían representado a las comunidades indígenas en el cine mexicano. Si bien en películas como *María Candelaria* (Fernández 1944), el ojo del fotógrafo Gabriel Figueroa logró retratar con maestría la belleza de Xochimilco, el paisaje es solo un testigo mudo del acontecer dramático del filme. Por su parte, en *Yanco*, el paisaje, tanto el bosque como el pueblo, juega un papel protagónico a la hora de contar la historia. La comunidad indígena de Mixquic, en donde fue filmada, se retrata de forma dinámica, con gente moviéndose y realizando distintas actividades todo el tiempo, trascendiendo así, la idea de la escenografía como un mero indicativo al espectador del lugar donde se lleva a cabo el relato. Para la época, los laboratorios fílmicos habían desarrollado nuevos tipos de película más sensibles y aptas para filmar en exteriores, hecho que aprovechan el director González y el fotógrafo Alex Philips Jr. para brindarnos por momentos una visión casi

documental en la que vemos a los auténticos habitantes de la comunidad en sus actividades cotidianas e interactuando de algún modo con los protagonistas del filme. La película acusa varias influencias notables, como la filmación en exteriores que nos remite al neorrealismo italiano. A pesar de que los diálogos son doblados, en algunos casos se recurre el sonido directo, el cual captura la atmósfera del pueblo nahuahablante. El filme enmarca su historia en elementos reales de la comunidad, sin embargo no está exenta de una retórica efectista; algunos estereotipos usuales en el cine de la época hacen su aparición en el filme: el tendero español, los “indios borrachos”, y la madre abnegada. Por otro lado, los personajes no indígenas son siempre figuras de autoridad; el viejo del violín que enseña música al niño; el profesor que atiende la rústica escuela en la que los niños de la comunidad aprenden el español; y el doctor, que dirige una campaña de vacunación en la comunidad. En una escena, la madre del niño se encuentra en su choza postrada en por la enfermedad y está siendo atendida por las mujeres del pueblo que la curan con herbolaria y medicina tradicional, hasta que el profesor de escuela se entera del estado de salud de la mujer y avisa al doctor, quien abandona el puesto de vacunación para ir a atender a la mujer, mientras el profesor se encarga de correr con violencia a las curanderas. La idea del desprestigio e ineffectividad de la medicina tradicional mexicana frente a la infalibilidad de la medicina occidental es recurrente en los medios de la época y es parte importante de la concepción de desarrollo de los gobiernos posrevolucionarios:

En lo que atañe a la población india y a todos los sectores que forman el México profundo, el proyecto de la Revolución planteaba reivindicaciones condicionadas a que los beneficios que se otorgaban a esos mexicanos fueran al mismo tiempo los instrumentos para su integración, esto es, para su desindianización. Se devuelven tierras que habían sido usurpadas a lo largo de cuatro siglos, pero con el propósito de que la agricultura tradicional se modernice y se ponga al servicio del programa de desarrollo económico que se adopta para el país. Se llevan escuelas al campo y a las comunidades indias, pero no para que en ellas se estimule y sistematice el conocimiento de su propia

cultura, sino para que se aprendan los elementos de la cultura dominante. Se extienden los servicios médicos, pero no hay ningún esfuerzo permanente para conocer y desarrollar la medicina mesoamericana. (Bonfil, 1991, p. 169)

En la escena final del filme vemos a la gente del pueblo persiguiendo al niño violinista por considerar que su música es un acto de hechicería. El modelo de representación en el que se ve a la comunidad indígena persiguiendo al protagonista por causa de la superstición de la gente, lo vamos a encontrar en películas anteriores como *Janitzio* (Navarro, 1934), *La Noche de los Mayas* (Urueta, 1939), *María Candelaria* (Fernández, 1943) y *Maclovía* (Fernández, 1948).

Irene Herner (1979) plantea que un elemento característico de los comics de superhéroes es la pasividad de la comunidad ante problemas que solo el héroe es capaz de resolver; de modo similar, podemos advertir que una característica común en la estructura narrativa de estos filmes es la presencia de la comunidad como antagonista a los protagonistas y sus anhelos individuales, contrario a la naturaleza de muchas comunidades indígenas reales, en las que la cooperación y la resolución colectiva de los problemas funcionan como base para las relaciones sociales (Bonfil, 1991).

3.3.1.4 Uso de la lengua indígena

Uno de los aspectos que distingue esta película de otras realizadas en su tiempo, es la forma poco convencional de usar el sonido. Lo usual en la época era que gran parte del peso de la narrativa de un filme estuviera en los diálogos, quedando la imagen como segundo elemento narrativo. En el caso de *Yanco*, se evita el uso de diálogos, solo se usan cuando son absolutamente indispensables, en su lugar, son las imágenes y el montaje los que cargan con la responsabilidad de narrar la historia. Los sonidos diegéticos, es decir, los sonidos que pertenecen a la acción que se desarrolla en pantalla, también juegan un papel preponderante en la propuesta

fílmica. Del mismo modo en que la cámara nos muestra imágenes reales de la comunidad indígena, así la película intenta darnos un panorama sonoro auténtico, para muestra está la escena inaugural de la película, constituida por un montaje sonoro y de imágenes en el que se alternan los estridentes sonidos de las campanas de una iglesia, las ruedas sin aceitar de una carreta, el barullo diverso de un taller de herrería. Al mismo tiempo vemos un primer plano de la oreja del niño y su reacción de desesperación ante lo incesante del ruido, y concluye con la huida de éste hacia el bosque. A lo largo del filme, varios paisajes sonoros se van presentando ante el espectador: el mercado con sus músicos callejeros, pregoneros y marchantes (que hablan en náhuatl), el tendajón del español, con su antiguo fonógrafo que repite siempre la misma canción ranchera para deleite de los bebedores de pulque; los lavaderos del pueblo con sus mujeres lavando al ritmo del violín del viejo vendedor de merengues y las procesiones con sus cantos y rezos en náhuatl. Todos estos paisajes sonoros contrastan con la quietud y la atmósfera bucólica de las escenas del bosque. En general la banda sonora de esta película se realizó a partir de una mezcla de sonidos grabados *in situ*, es decir, en la comunidad (cosa inusual para la época), con sonidos (gavirias) y voces grabados en el estudio, además de la música ambiental. Todos los personajes hablan en náhuatl, menos los que no pertenecen al pueblo (el profesor, el tendero y el doctor), y cuando ambos interactúan se puede advertir una barrera del lenguaje. El uso del náhuatl en esta película cumple dos funciones: la primera es brindar al espectador un retrato más auténtico de la vida en la comunidad, y en segundo es establecer una barrera de lenguaje entre el espectador y la película. Como ya se ha explicado, la fuerza de la narrativa reside en la fotografía y en el montaje y se procura evitar los diálogos en la medida de lo posible, de manera que cuando en la película se oyen voces en náhuatl, ya sean diálogos o sonidos ambientales, no sea imprescindible entender lo que se dice para entender la trama de la película. En cuanto a la

oralidad, vemos que se favorece el plano apelativo, es decir no es muy importante que el público entienda el significado de las palabras en náhuatl (plano representativo), esto se aclara mediante la imagen. El plano apelativo (para qué se dice), habla de una función más allá de la comprensión de las palabras y esta función es la de dar verosimilitud al relato, al hacer el retrato de una comunidad real en la que se habla el náhuatl. En conclusión, debido a que el uso del náhuatl supera por mucho al español en tiempo de pantalla, podemos decir que *Yanco* de 1961, es el primer largometraje de ficción mexicano hablado en una lengua indígena. En los créditos finales se especifica el lugar donde se filmó y el dialecto (*sic*) en que está hablada la película (fig.7).

En ese mismo tenor, cabe destacar que en la actualidad, el lugar dónde fue filmada la película, Mixquic, en la delegación Tláhuac de la Ciudad de México, ha sufrido un acelerado proceso de urbanización, y la variante dialectal del náhuatl está gravemente amenazada con únicamente 53 hablantes (San Andrés Mixquic-Distrito Federal, 2018), por lo que este filme queda como un testimonio visual y lingüístico de gran utilidad.



Figura 7 Captura de pantalla de la película

3.3.2 AUNANDAR ANAPU

Ficha Técnica (Quezada 2005 p. 62)

Producción: (1974) Rafael Corkidi, Arturo Macías, Jaime Jiménez Pons, Conacine, Cinemadiez.

Dirección: Rafael Corkidi

Estreno: 06/III/75

Guión: Carlos Illescas, Rafael Corkidi.

Fotografía: Rafael Corkidi

Música: *de fondo:* Héctor Sánchez.

Cantantes, músicos y danzantes: Maestros del folklora michoacano de Arturo Macías.

Edición: Ángel Camacho

Duración: 102 minutos

Intérpretes: Ernesto Gómez Cruz, Aurora Clavel, Jorge Humberto Robles, Patricia Luke, Susan Von Polgar, María de la Luz Zendejas y cantantes, músicos y danzantes del grupo Maestros del Folklore Michoacano de Arturo Macías.

Rodaje: 03/1/74

Sala de Estreno: París

Locaciones: Michoacan (Uruapan)

Género: Ficción

Premios: Mención del jurado ecuménico en el XXVII Festival Internacional Cinematográfico en Locarno Suiza. Mención honorífica por la música en las Recontres Internacionales de Film et Jeunesse, de Cannes, Francia; Ariel otorgado en 1975 por la música de fondo.



figura 8 Cartel de la película

3.3.2.1 Argumento

En un poblado de Michoacán, un recién nacido se encuentra muy enfermo. Es el hijo de Tata Pedro, un poderoso cacique purépecha. La mujer del cacique (Aurora Clavel), le suplica que mande a llamar a Auandar Anapu (Ernesto Gómez Cruz), un hombre con fama de hacer milagros. El viejo cacique encomienda a Robles (Jorge Humberto Robles), jefe de su escolta paramilitar, llamados los profesantes, para que traigan a como dé lugar a aquel hombre milagroso. Auandar Anapu, un profeta proletario de overol, hace brotar agua de las piedras y la bebe cuando se encuentra con un grupo de hombres y mujeres campesinos que están linchando a una mujer con los pechos descubiertos; a una palabra del santo los campesinos desaparecen. Auandar le dice a la mujer “yo limpiaré tu cuerpo”, y la lleva a la orilla de un río donde realiza un “bautizo sexual”. Aquella mujer, Magdalena (Susana Von Polgar), sigue al santo en sus prédicas. Mientras tanto, los profesantes buscan a Auandar Anapu por los pueblos vecinos, destruyendo casas y matando gente. El santo endereza entuetos entre la población indígena e invita a los campesinos a levantarse en contra de los acaparadores y todo tipo de opresores burgueses. Al enterarse de que lo están buscando, deja a Magdalena en un burdel y al salir es emboscado por sus rastreadores quienes lo llevan ante la presencia de Tata Pedro. Auandar, sin problema, revive al bebé y se gana el favor de la esposa del cacique. Al profesante Robles le molesta esta situación y junto con los acaparadores burgueses urde un plan para desterrar al Tata Pedro y acabar con Auandar Anapu. El profesante Robles, seduce a la hija de Tata Pedro y la convence de que le dé una bebida envenenada a Auandar Anapu. El santo proletario reúne a los campesinos para organizar un boicot contra los acaparadores. Organiza una cena, la “última cena”, pues posteriormente los campesinos serán ejecutados por los profesantes. Auandar Anapu, toma la bebida envenenada y se arrastra agonizante hasta el cuerpo desnudo de la hija del cacique, donde es ultimado a balazos

por el profesante Robles. Al final y a manera de corolario se ven escenas de Auandar anapu encabezando una marcha codo con codo con obreros y campesinos, acompañados por danzas tradicionales michoacanas.

3.3.2.2 Contexto histórico

El contexto histórico del cine mexicano en 1970 es considerablemente distinto a lo ocurrido en décadas anteriores. Tras el desplome de la industria fílmica y los estándares de calidad a principios de la década de los 60, el presidente Luis Echeverría llevó a cabo la estatización del cine mexicano. Esta acción no se llevó a cabo mediante decreto, sino a través de una serie de compras estratégicas que incluyeron a los Estudios América y Estudios Churubusco, además de distribuidoras como Pelmex, Azteca y Cimex, también la Compañía Operadora de Teatros y sus 525 salas (Cruz, 2015). El gobierno federal hizo una fuerte inyección de capital al Banco Nacional Cinematográfico, a cargo del hermano del presidente Rodolfo Echeverría, lo que permitió una renovación tecnológica y administrativa. También se fundaron productoras propiedad del Estado: Conacine (1974), Conacite 1 (1975) y Conacite 2 (1975) (Cruz, 2015). Este impulso a la industria también propició la entrada de nuevos cineastas, así como una aparente disminución de la censura. En 1974 y 1975 abren sus puertas la Cineteca Nacional y el Centro de Capacitación Cinematográfica respectivamente. El interés del presidente Echeverría por impulsar el cine, iba más allá de reactivar económicamente a la industria fílmica; a raíz de la matanza de estudiantes en octubre de 1968, el Gobierno se planteó una serie de acciones para recuperar la confianza de la población.

Nació en los años setenta el intento del régimen de la Revolución por actualizar su equipaje ideológico, abrir las puertas al reconocimiento de las iniquidades y de formaciones acumuladas y

reagrupar desde arriba una nueva legitimidad, un nuevo consenso que revitalizara las instituciones y el discurso de la Revolución Mexicana. (Aguilar y Meyer, 1995, p.242)

El cine parecía ser una herramienta sumamente útil para propagar la idea de un régimen con una ideología renovada más cercana al pueblo y receptivo a la crítica. Cineastas como Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Gabriel Retes y Jaime Humberto Hermosillo encontraron en la década de los 70 un campo fértil para producir películas que habrían de tener un gran impacto social, tales como *El castillo de la pureza* (Ripstein, 1972), *Canoa* (Cazals, 1975), *El apando* (Cazals, 1976) y *La pasión según Berenice* (Hermosillo, 1976). El nuevo cine atendía temas de alto contenido social que invitaban a la audiencia a la reflexión sobre distintas problemáticas urbanas y rurales.

En el ámbito del cine independiente, la irrupción del mimo y cineasta chileno Alejandro Jodorowsky marcó precedentes con la realización en el país de *El topo* (1970) y *La montaña sagrada* 1973. Estas películas optan por un lenguaje simbólico influenciado por el psicoanálisis y diversas doctrinas esotéricas. Este cine arcano dejó ver su influencia en México, sobre todo en la obra del Rafael Corkidi, quien trabajó como director de fotografía en ambos filmes de Jodorowsky, y quién ya por su cuenta dirigiría los filmes *Auandar Anapu* (1974) y *Pafnucio Santo* (1977).

3.3.2.3 Mundo representado

El mundo representado en *Auandar Anapu* es el de un área rural Michoacana en donde la mayoría de la gente habla la lengua purépecha. El film recurre a una retórica de ejemplificación, en la que los hechos que suceden en un pueblo, simbolizan lo que sucede a nivel nacional, de esta manera, distintos grupos sociales y de poder son representados por los personajes: Tata Pedro representa el poder político, el profesante Robles representa al ejército y las fuerzas policiales; los

acaparadores o “la gente de fuera”, representados con elegante traje y corbata, representan a los industriales inescrupulosos detrás del poder; Sandoval, ataviada con gorro bolchevique representa a los guerrilleros de origen urbano. La hija de Tata Pedro, joven y vestida a la moda, representa el cambio generacional en las comunidades indígenas y la alienación de los jóvenes. El personaje de Auandar Anapu, con su cabeza rapada y overol proletario representa la conciencia moral del pueblo y la esperanza de un caudillo mesías, surgido del pueblo, sabio en su prédica, pero con impulsos carnales y desprovisto de toda solemnidad innecesaria. A lo largo del filme se verán muchas alegorías entre el peregrinar del protagonista y la vida del Cristo: el bautizo en el río, el rescate de María Magdalena, la resurrección de los muertos, la última cena y la traición de Judas. Las representaciones de lo indígena son variadas: a lo largo de la película se pueden ver distintas manifestaciones de religiosidad popular, como rituales y procesiones, también se ven campesinos lidiando con problemas mundanos; disputas territoriales y problemas para vender sus productos. Es de llamar la atención la presencia de bailables y cantos tradicionales purépechas, los cuales aparecen muchas veces sin justificación aparente, como una parte del paisaje cotidiano. En el film se pueden distinguir tres tipos de representaciones de lo indígena: Imágenes cotidianas, que muestran escenas de la vida del pueblo; imágenes folklóricas, cuando los sucesos de la historia son irrumpidos por bailables tradicionales y cantos en purépecha, en los que se hace gala de máscaras tradicionales y atuendos vernáculos; y finalmente imágenes esotéricas, en las que el director busca una composición visual que impacte al espectador como la escena en que Auandar Anapu se encuentra a solas con la esposa del cacique, esta se encuentra desnuda, con un tocado tradicional y su cuerpo lleno de símbolos prehispánicos.

De acuerdo al esquema de Francisco de la Peña (2014), en el que se describen distintos modelos de representación indígena en el cine, este filme rompe con algunos de estos modelos

pero conserva otros. El filme ya no describe a la sociedad indígena como un mundo cerrado que desconfía de los extranjeros y que condena las relaciones de pareja con fuereños. En el filme la relación entre indígenas y gente de fuera se maneja con mucha naturalidad, incluso se llega a subvertir el modelo en el que los indígenas son siempre subordinados ante los mestizos y los blancos. En este caso el personaje del profesante Robles, que es mestizo, trabaja a las órdenes del cacique viejo, que es purépecha. En cuanto a las relaciones de pareja también se manejan con mucha naturalidad, como es el caso de la relación de la mujer del Tata Pedro con Auandar Anapu y la hija del cacique con el profesante Robles. Sin embargo, la película conserva el modelo de representación en el que un personaje llegado del exterior (Auandar Anapu en este caso) a ayudar a resolver los problemas de la comunidad.

3.3.2.4 Uso de la lengua

Este filme hace un uso equilibrado de la lengua purépecha y el español. Todos los personajes hablan purépecha, a excepción de Auandar Anapu, el profesante Robles, la hija del cacique y Salazar. El cacique viejo siempre habla en purépecha, y cuando dialoga con el profesante Robles éste le contesta en español. La hija solo habla en español, como muestra del proceso de aculturación de las nuevas generaciones.

Cada vez que se habla en purépecha, se recurre a subtítulos, esto quiere decir, que no se pretende crear una barrera de lenguaje entre la película y el espectador que no habla la lengua indígena, al contrario, lo que se dice en purépecha es muy importante para la



figura 9. Captura de pantalla de la película

trama.

El hecho de que una figura de autoridad, el Tata Pedro, le hable en lengua purépecha, a su subordinado hispanohablante, el Profesante Robles, refleja un empoderamiento y reivindicación de la lengua purépecha.

Podemos advertir cuatro escenarios del uso de la lengua indígena en esta película: el primero es cuando los personajes que hablan purépecha se comunican entre ellos en esta lengua. El segundo es cuando los personajes hablan purépecha y los fuereños les contestan en español y viceversa, como en el caso Tata Pedro con el profesante Robles o el de Auandar Anapu y la mujer del cacique (fig 4). El tercero es cuando los hablantes de purépecha le contestan en español a los fuereños, como cuando Auandar Anapu y Salazar organizan a los campesinos en contra de los acaparadores. Es solamente en este caso cuando podemos advertir un bilingüización unilateral, es decir, los hablantes de la lengua indígena deben saber español, pero los hablantes de castellano no tienen necesidad de saber purépecha.

El último es cuando los personajes hispanoparlantes se comunican en español. (como en los diálogos entre el Auandar Anapu y el profesante Robles). Si bien en el filme se recurre a una convención en el caso de los interlocutores que hablan lenguas distintas pero se entienden perfectamente (segundo escenario), la película alcanza a hacer la descripción de una región indígena de México en la que conviven el purépecha y el castellano. *Auandar anuapu* describe un mundo intercultural, inmerso en la lucha revolucionaria de los pueblos indígenas, donde el purépecha es una lengua viva y dinámica que se relaciona con el español en un escenario de equidad (bilingüización bilateral).

3.4 NUEVO CINE MEXICANO 1987 -2000

3.4.1 CABEZA DE VACA

Ficha Técnica (Quezada, 2005, p. 96)

Dirección: Nicolás Echevarría

Año: 1991

Estreno: 12/X/91

Países: México-España-Estados Unidos

Producción: Rafael Cruz, Berta Navarro, Jorge Sánchez, Julio Solórzano Foppa, IMCINE, Iguana Producciones, Sociedad Corporativa José Revueltas, UdeG, Teve, Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas



Figura 10 Captura de pantalla de la película

del V Centenario América, American Playhouse Film Theatre, Fondo de FCC, Grupo Álica, Channel Four Television, Gobierno del estado de Nayarit, Gobierno del estado de Sonora.

Guión: Guillermo Sheridan y Nicolás Echeverría, a partir de la crónica Naufragios y Comentarios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.

Fotografía: Guillermo Navarro

Efectos especiales: Manuel Cordero Chovy

Música: Mario Lavista

Edición: Rafael Castanedo

Duración: 110 minutos

Interpretes: Juan Diego, Daniel Giménez Cacho, Roberto Sosa, Carlos Castañón, Guillermo Villareal, Roberto Cobo “Calambres”, José Flores, Eli Machuca “Chupadera”, Oscar Yoldi, Farnesio de Bernal, Josefina Echánove, Max Kerlow, Francisco Mendoza y Román Barragán.

Rodaje: V-VI/91

Salas de estreno: Latino, Variedades 2, Galerías 2, Las Américas 2 y Revolución

Locaciones: Parras, Coahuila; San Blas y Laguna de Mayrán, Nayarit; Mapimí y Gómez Palacio, Durango.

Escenografía: *Ambientación*: José Luis Aguilar y Tolita Figueroa. *Asesor*: Alejandro Luna. *Vestuario*: Tolita Figueroa

Premios: Premio Casa de las Américas del Siglo XIII; Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano La Habana, Cuba 1991; Premios Makhila de Oro a la película y al actor en la XII Edición del Festival Cine Ibérico y Latinoamericano, Biarritz Francia

1991; Premio Dicine, otorgado por la revista del mismo nombre a la mejor película en la VI Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara.
Género: Ficción.

3.4.1.1 Argumento

Este filme está inspirado en el libro *Naufragios y comentarios*, escrito alrededor de 1542 por Álvaro Núñez Cabeza de Vaca. El libro narra las aventuras de los cuatro únicos sobrevivientes del naufragio del capitán español Pánfilo de Narváez en las costas del sureste de lo que ahora es Estados Unidos a partir de donde comienzan una accidentada peregrinación en la que conviven con distintos grupos indígenas hasta finalmente llegar a un emplazamiento español en las costas de Sinaloa ocho años después.

La película comienza cuando vemos un campamento de españoles en el desierto del Norte de México. Ahí, Álvaro Núñez Cabeza de Vaca (Juan Diego) empieza a hacer una retrospectiva mental de los ocho años que duró su aventura. El primer recuerdo consiste en la imagen de dos balsas hechas con los despojos del barco naufragado, en una de ellas se encuentra el capitán Pánfilo de Narváez (Ramón Barragán) con los hombres que están en mejores condiciones para remar, en la otra está el tesorero Cabeza de Vaca, junto con los heridos y enfermos, las dos barcasas se separan y con muchas dificultades la segunda llega a tierra. Los náufragos empiezan a caminar hasta encontrarse con los cadáveres de los tripulantes de la primera balsa. Inmediatamente después son apresados por indígenas y Cabeza de Vaca es separado del grupo de cuatro sobrevivientes y vendido como esclavo a un chamán (Eli Machuca) y a su acompañante, un hombre de pequeña estatura sin brazos llamado Malacosa (José Flores). Cabeza de Vaca debe atender las necesidades del pequeño hombre al mismo tiempo que es blanco de vejaciones y humillaciones. El protagonista trata de escapar, pero regresa al lado de sus captores gracias a un hechizo del chamán. Resignado, Álvaro es testigo de los rituales de magia de los dos hechiceros y

poco a poco se ve involucrado en ellos. En uno de estos rituales, el chamán dibuja la silueta de un gigante en la arena, para después clavarle una lanza en el ojo al dibujo. Inmediatamente después aparece un hombre de gran estatura con una herida de lanza en el ojo. Los hechiceros lo llevan a la aldea de éste, en donde realizan un ritual en el que participa Cabeza de Vaca. El hombre es curado y el hechicero concede la libertad al protagonista. Álvaro deambula solo por un tiempo ejerciendo como curandero hasta encontrarse con los otros tres sobrevivientes del naufragio, dos españoles, Dorantes y Castillo (Daniel Giménez Cacho y Carlos Castañón) y el esclavo africano Estebanico (Gerardo Villareal). Los rituales de Álvaro logran rescatar de la muerte al indígena Araino/Cascabel (Roberto Sosa), quien con otros nativos acompañará a Cabeza de Vaca y a sus compañeros en su peregrinación. En una comunidad, Álvaro logra resucitar a una mujer ante la mirada inquieta de los otros españoles (fig 10). Finalmente llegan a un poblado indígena que ha sido arrasado y saqueado, al ver los cadáveres se percatan de la presencia de balas de arcabuz, por lo que asumen que otros españoles deben estar cerca. Finalmente son atajados por cuatro jinetes, quienes los llevan al campamento español en donde meten a los indígenas en jaulas y dan ropas nuevas a los naufragos. Álvaro, azorado por el choque cultural, enloquece cuando ve que los soldados españoles traen el cadáver de su amigo Araino/Cascabel. Por la noche, al calor de la fogata, Cabeza de Vaca observa cómo sus compañeros relatan historias fantásticas de ciudades de oro y mujeres de tres tetas pero callan los detalles de las resucitaciones. Álvaro reflexiona, y le dice a Estebanico que la única salida que le queda es contar su historia. La película termina cuando se ve una gigantesca cruz de plata que es llevada en hombros por decenas de indígenas esclavizados.

3.4.1.2 Contexto histórico

A finales de los años ochenta en México, todavía se resentían los embates de una década muy oscura para el cine mexicano. La devaluación del peso y la subsecuente crisis económica de 1982 afectaron a todos los campos de la actividad económica, y el cine no fue la excepción. En marzo de ese mismo año se incendia la Cineteca Nacional, donde se encontraban almacenadas la mayoría de las cintas originales producidas en el país desde los comienzos del cine hasta ese momento. Finalmente el control ejercido por Margarita López Portillo (hermana del presidente), quien al frente de Radio Televisión y Cinematografía (RTC), logró dismantelar la estructura de la industria cinematográfica, favoreciendo la producción de películas de bajísimo presupuesto con temáticas de albures y ficheras, además de perseguir y encarcelar a cineastas como Rafael Corkidi y Carlos Velo (Proceso, 2006).

A principios de la década de los noventa, varios cambios estructurales vendrían a modificar la forma de hacer cine. A principios del sexenio de Carlos Salinas de Gortari, Imcine dejaría de estar bajo la tutela de la Secretaría de Gobernación y el RTC, y pasaría a depender del recién formado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Al estar la producción privada en manos de grupos interesados por hacer solamente películas de bajo presupuesto y *videohomes*⁴⁴, Imcine se dio a la tarea de apoyar proyectos que tuvieran una propuesta artística, algunos de los cineastas que lograron realizar su opera prima con estos nuevos apoyos fueron Alfonso Cuarón, Carlos Carrera, Juan Mora Catlett, María Novaro, entre otros. Ante el declive y la virtual extinción de la industria cinematográfica tradicional, la apuesta de las autoridades fue impulsar al cine de autor e incrementar la reputación del cine mexicano contemporáneo en la esfera internacional. Recuperar la inversión en la taquilla dejó de ser prioridad. En esta época los

⁴⁴ Películas en video

sindicatos relacionados con el cine perdieron poder, ya no era relevante catalogar como “independientes” a las películas hechas sin el aval de un sindicato (García Riera, 1998).

Las pocas películas que se realizaban tenían que recurrir a apoyos económicos múltiples. *Cabeza de Vaca* marcó la pauta con más de once entidades involucradas como Imcine, Iguana producciones, la cooperativa José Revueltas, Televisión Española, la Sociedad Estatal V Centenario de España, la American Playhouse, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, el grupo Alicia, el Channel 4 de Inglaterra, el Gobierno de Nayarit y el Gobierno de Coahuila (García Riera, 1998). En 1992 se cumplirían quinientos años del descubrimiento de América, por lo que la Televisión Española y la Sociedad del V Centenario, buscaban guiones que versaran sobre esa temática para coproducir, y *Cabeza de Vaca* resultó un proyecto idóneo.

3.4.1.3 Mundo representado

La película logra generar una diégesis compleja en la que se hace una reconstrucción hipotética de culturas ahora extintas, de las cuales no existe con otro registro más allá que lo descrito en el libro de *Cabeza de Vaca*, por lo que más que hablar de una reconstrucción histórica podemos hablar de una reimaginación, tal como lo consigna el director de fotografía Guillermo Navarro:

a nivel visual *Cabeza de Vaca* nos permite una serie de propuestas en la medida en que no hay un registro antropológico de los grupos indígenas con los que Álvaro se encuentra, y eso nos ha dado un gran margen de libertad (Navarro citado en Jablonska, 2009, p.136)

Esta libertad se ve reflejada en la invención del lenguaje utilizado, así como en la representación de los rasgos distintivos de los grupos étnicos con los que el protagonista se

encuentra, como en el caso de casas levantadas sobre el nivel del agua, llamadas palafitos, para mostrar las viviendas de los habitantes de los pantanos de Florida; y gente con el cuerpo y el cabello cubierto de arcilla de distintos colores en el caso de los habitantes del desierto (fig 11), la película acierta en dotar de rasgos distintivos a cada uno de estos grupos étnicos, con lo cual se trasciende el modelo de representación que describe al mundo indígena como homogéneo.

El filme aborda la diferencia entre la percepción de la realidad europea y la indígena.



Figura 11 Captura de pantalla de la película

El espectador se somete a esta realidad indígena a través de los ojos de Álvaro, el protagonista, por lo que a la par de éste, el espectador conoce un mundo con reglas distintas. En una escena, Alvar escapa del chamán que lo tiene esclavizado. Éste, al percatarse de su ausencia, realiza un ritual con una iguana amarrada a un palo clavado en la tierra; a continuación, un montaje paralelo hace entender que las vueltas que da el animal alrededor del palo para tratar de liberarse coinciden con el empeño del protagonista por escapar a toda velocidad. Finalmente, los esfuerzos de la iguana ocasionan que esta termine enredada en el palo, y Alvar, después de mucho correr regresa al punto inicial, ante la mirada burlona de sus captores. A nivel simbólico, “el control mágico del que Cabeza de Vaca es víctima se entiende, entonces, como el signo de que se halla plenamente insertado en el contexto cultural indígena”. (Rocco, 2006, p. 4) Esta descripción compleja de un contexto cultural indígena es fruto de una investigación que no solamente consideró las fuentes históricas, sino también las fuentes antropológicas. En una entrevista, el director Nicolás Echeverría cita como sus influencias para los rituales chamánicos reimaginados por el filme, las lecturas de antropólogos como James Frazer y Mircea Eliade, y sobre todo, su experiencia

particular después de haber filmado varios documentales que tratan sobre rituales con plantas enteógenas (alucinógenas) y curadores tradicionales. Algunos de estos documentales son: *María Sabina, mujer espíritu* (1978) y *Hikure-tame* (1982) (Echeverría en Jablonska, 2009).

En *Cabeza de Vaca*, se invierte el modelo de representación propuesto por de la Peña (2014), en el que un personaje llegado del exterior se incorpora a la sociedad indígena y después de una serie de peripecias logra ser aceptado y consigue que el pueblo se integre a la cultura dominante o por lo menos mejore su situación; en el caso de este filme, el protagonista no pretende modificar la forma de vida de los indígenas, más bien, adopta la visión del mundo de éstos con el único fin de sobrevivir. Para Aleksandra Jablonska (2009) esta descripción fílmica de un contexto indígena separa a este filme de los que se habían hecho anteriormente:

La América de Echeverría es un mundo sin confines entre lo real y lo mágico, lo histórico y lo mítico. Es una tierra seca y pedregosa, inhóspita y hostil. Es un espacio habitado por diversas culturas, que se bastan a sí mismas, que viven por sí mismas, sin necesidad de que venga alguien de fuera a enseñarles otras formas de vida. Es en este sentido que la película se distancia de los discursos hegemónicos vigentes hasta la actualidad. (Jablonska, 2009, p. 55)

El filme se centra más en la transformación espiritual del protagonista que en la narración formal de los hechos históricos. Toma como punto de partida el relato escrito por un hombre europeo, pero la forma de relatar la película no obedece a una narrativa occidental, propone un lenguaje visual que permita vislumbrar, aunque sea parcialmente, una cosmogonía indígena según la imagina el director. En la primera secuencia, vemos a Cabeza de Vaca y a sus compañeros españoles sobrevivientes en el momento en que son “rescatados” por unos soldados españoles en las cercanías de Culiacán, el resto de la película es un recuento de lo ocurrido a lo largo de los ocho años anteriores, desde el naufragio en las costas de Texas, hasta el momento en el que se encuentran nuevamente con españoles. De esta manera, el filme hace gala de una

estructura circular que en cierto modo recuerda a la iguana atada al palo que al dar vueltas para liberarse, termina enredada en el mismo lugar.

3.4.1.4 Uso de la lengua

Uno de los retos de *Cabeza de Vaca* fue el de dotar de una lengua a los grupos indígenas representados en la película; etnias extintas de las que no existe ni un solo registro sobre su forma de hablar. Para lograrlo se recurrió a una combinación de vocablos en lenguas wirrarika⁴⁵ y cora, con vocablos inventados *ex profeso*. En una entrevista (Moreno citado en Jablonska, 2009) el director narra que varios de los participantes en el filme eran hablantes de dichas lenguas, a quienes había conocido anteriormente cuando realizó un documental sobre la peregrinación del pueblo wirríríka y el peyote. En un artículo sobre la exhibición de la película en Francia en 2010, el guionista Guillermo Sheridan habla sobre el proceso de creación de algunos de los nuevos vocablos:

La otra cosa muy divertida fue inventar un dialecto para que lo masticaran los indios en las escenas en las que salen haciendo la comida o poniéndose hasta la madre para entrar a una ruta iniciática. Aún hoy los amigos que estuvimos cerca de la película (como Mario Lavista, que hizo la música) seguimos utilizando algunas palabras de ese dialecto hechizo. Las más empleadas son *huachichilá* que significa “vamos a ponernos hasta la madre para ver si entramos a una ruta iniciática” y *nacahuítate*, que significa “siéntate cabrón, ¿quieres un tequilita?” Nos quedó tan bien ese dialecto que algún crítico aseguró que era una variante del seminol. Y ahora en París, otro celebró que no estuviera subtulado porque así se afirmaba “el abismo de lo otro”. Menos mal. (Sheridan, 2011, p.2)

Tal como menciona el guionista, la película deliberadamente omite el uso de subtítulos, lo cual hace al espectador partícipe de la angustia que experimenta el protagonista al verse confrontando ante un mundo lleno de lenguas nuevas y desconocidas, y las dificultades de comunicación

⁴⁵ huichol

planteadas por esta barrera del lenguaje. En el filme podemos apreciar la forma en la que tras su larga estadía con los indígenas Cabeza de Vaca va olvidándose del castellano, el cual recordará paulatinamente en la medida que restablece sus relaciones con los españoles, sin embargo, nunca recupera del todo su sintaxis original.

De manera similar a *Yanco* (González, 1961), pero con mayor éxito, este filme propone una economía de diálogos y apuesta a una narrativa predominantemente visual, a pesar de un ritmo que podría interpretarse como lento, los personajes están en perpetuo movimiento, y son sus acciones las que dan a entender al espectador el desarrollo de la historia. Podemos distinguir tres tipos de diálogos: el que los españoles sostienen entre ellos (en castellano); el de los españoles tratándose de comunicar en castellano (sin éxito) con los indígenas; los intentos de los indígenas de comunicarse en su lengua con los españoles; los intentos de Cabeza de Vaca por comunicarse precariamente con los indígenas en sus lenguas; los indígenas hablando sus diversas lenguas entre ellos y teniendo sus propias barreras de lenguaje. Cabe destacar una escena en la que se logra apreciar un uso narrativo de la barrera del lenguaje: Cabeza de Vaca, durante su cautiverio con los chamanes, casi no pronuncia palabra alguna, hasta que en su angustia por no poder escapar, empieza a exclamar su desventura en voz alta y en castellano, ante la mirada y los oídos atentos de sus captores, quienes a partir de ese momento se muestran menos severos con él, pues se dan cuenta de que no es un idiota como posiblemente pensaban originalmente.

En cuanto a la oralidad, aquí nuevamente vemos una mayor predominación del plano apelativo, es decir, lo dicho tiene una función en la película más allá del significado de sus palabras, sin embargo, la diferencia es que en los casos anteriores se usó una lengua real, en la que los vocablos significan algo para alguien, aunque no sea la parte mayoritaria de la audiencia; aquí se inventaron vocablos desde cero, palabras que no existen en el mundo real.

Esta película es un caso único en la historia del cine mexicano, pues es la que más cercana ha estado a crear una lengua construida, aunque a diferencia de otras producciones internacionales en las que se han inventado gramáticas enteras para una película, aquí solamente se buscó resolver de manera práctica las necesidades lingüísticas de cada escena, recurriendo a la combinación de palabras indígenas con vocablos inventados.

3.4.2 IN NECUEPALIZTLI AZTLAN (RETORNO A AZTLÁN)

Ficha Técnica

Año: 1991

Duración: 90 min.

Dirección: Juan Mora Catlett

Guion: Juan Mora Catlett

Música: Antonio Zepeda

Fotografía: Toni Kuhn

Reparto: Rodrigo Puebla, Rafael Cortés, Amado Zumaya, Socorro Avelar, Soledad Ruiz, José Chávez Trowe, María Luisa Ávalos

Productora Cooperativa José Revueltas / Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM / Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) / Producciones Volcán S.A. de C.V.



figura 12 Captura de pantalla de la película

3.4.2.1 Argumento

La película comienza con una representación de un mito de la creación azteca en el que cinco dioses se encuentran reunidos ante una fogata, uno de ellos debe sacrificarse para convertirse en el quinto sol. Primero, un dios poderoso se acerca a la hoguera, para inmolarse, pero finalmente retrocede, en su lugar un joven dios, desnudo y enfermo, se lanza a las llamas. Ahora, la película se traslada hasta el lecho de muerte de Moctezuma Ilhuicamina (Rodrigo Puebla), quien muere tras el sueño ominoso en el que se veía a sí mismo como el dios que no saltó a las llamas. Tlacaelel (Amado Sumaya), su ministro, saca los antiguos códices y empieza a rememorar los eventos que serán representados en el filme.

Después de cuatro años de sequía, Moctezuma y Tlacaelel, junto con sus sacerdotes, llegan a la conclusión de que es necesario que los aztecas encuentren de nuevo el camino a Aztlán, la

tierra mítica de donde llegaron. También, estiman que es necesario hacer una ofrenda a la diosa Coatlicue, madre de Huitzilopochtli para acabar con la sequía. Moctezuma manda a sus soldados a una aldea, a coleccionar el tributo que se llevará a Coatlicue, pero la aldea se encuentran mermadas por la sequía. Después de saquear la aldea, los soldados se retiran. Ollin (Rafael Cortés) y su pequeño hijo, encuentran un envoltorio que debía ser parte de la ofrenda pero quedó olvidado. Los ancianos de la aldea determinan que debe ser Ollin en persona quien entregue personalmente el envoltorio a la diosa.

Ollin empieza su camino hasta toparse con una anciana (Socorro Ávelar), quien le indica el camino a Aztlán. También le advierte sobre los muchos peligros que padecerá. Ollin es asaltado y herido, es acechado por bestias salvajes, le roban su arco y flechas. Después de mucho caminar sin agua ni comida, Ollin desfallece. Cuando despierta. Se encuentra a los pies de una mujer, él cree que es Coatlicue. Le entrega la ofrenda, la mujer desata el bulto y descubre que es solamente tierra. Después, regaña a Ollin por alejarse tanto de su familia solo para traerle tierra. Le dice que tiene un hijo que la abandonó, un gran guerrero que habrá de ser derrotado. Ollin le dice a la mujer que ese guerrero es Huitzilopochtli, guía de los aztecas y que él le llevará su recado. Ollin emprende el viaje de regreso, poco después empieza a caer la lluvia. Posiblemente como resultado de la ofrenda entregada. Cuando finalmente retorna a su hogar, se encuentra con que su aldea ha sido abandonada. Encuentra otro envoltorio cuando es descubierto por los guerreros aztecas quienes piensan que ésta es la ofrenda faltante, por lo que ejecutan a Ollin, pero antes, plasman el recado de Coatlicue en un códice. Los guerreros y sacerdotes le dicen a Moctezuma y a Tlacaélel que fueron ellos los que llegaron a Aztlan, que recibieron el recado de Coatlicue, quien le manda de regalo a su hijo Huitzilopochtli un taparrabos (en realidad es el taparrabos de Ollin).

Al final de la película volvemos al tiempo en que Moctezuma murió. Tlacaelel revisa los códices que cuentan la historia y decide quemarlos.

3.4.2.2 Contexto histórico

(Véase Cabeza de Vaca, contexto histórico⁴⁶)

3.4.2.3 Mundo representado

Hasta antes de *In Necuepaliztli Aztlan*, las películas que hacían descripciones sobre la vida prehispánica, lo hacían en función de la Conquista. Estas descripciones solamente ilustraban un modo de vida que se alteró con la llegada de los españoles. Este filme es el primero en adentrarse en la historia prehispánica desde una perspectiva autónoma.

In Necuepaliztli Aztlan, se da la tarea de representar un mundo anterior al descubrimiento de América, ajeno a cualquier elemento proveniente de occidente. Plantea una construcción cinematográfica distinta a la usada históricamente por el cine, surgido de la cultura occidental. Esto implica una codificación que abarca aspectos formales como el vestuario, escenografía, coreografía, fotografía; pero también aspectos estructurales sobre la forma de relatar la historia. En una entrevista, el director Juan Mora Catlett (2012) plantea que la idea para esta película surgió del razonamiento según el cual “si la dramaturgia occidental había surgido del análisis del mito griego, la dramaturgia mexicana debía surgir del análisis del mito prehispánico.”

En la entrevista menciona que tanto la propuesta visual como narrativa está basada en los códices prehispánicos:

Me llamó mucho la atención que los llamados códices prehispánicos eran realmente narraciones audiovisuales, o sea, estaba la narración hecha a base de dibujos, y existía una persona que tomaba el libro y lo interpretaba, contaba la historia que estaba narrada en el

⁴⁶ Cabeza de Vaca y *In Necuepaliztli Aztlan*, fueron hechas en el mismo periodo de tiempo, por lo que comparten el mismo contexto histórico

código. Como eran historias aprendidas de memoria que se transmitían de generación en generación, debían tener su métrica, su instrumentación musical que los acompañara. Me dije “bueno, los mexicanos prehispánicos tienen su equivalente al cine”, tenían una memoria audiovisual de la lectura de sus mitos. Esa fue la idea germen para hacer esta película, tratar de reproducir en cine esa sensación (Mora Catlett, 2012, “Retorno a Aztlan” *Making of*).

Esta intención de hacer una versión cinematográfica de un código marcaría la pauta para crear el mundo representado. Las fuentes gráficas prehispánicas y coloniales se tomarían como guía. El código mendocino proporcionó ejemplos de vestuario, para la elaboración de los cuales se prescindió de máquinas de coser y fibras sintéticas; las esculturas precolombinas brindaron ideas sobre cómo debían ser los movimientos de los actores; las imágenes de los númenes dieron la pauta para el maquillaje corporal y los colores utilizados.

Gran parte de la película fue filmada en la zona desértica del Valle del Mezquital en el estado de Hidalgo. El equipo de diseño de arte tenía la consigna de no comprar nada y realizar toda la utilería y escenografía con materiales de la región, por lo que se pueden apreciar casas hechas con cactus, tejidos de ixtle, petates y fibras locales, etcétera.

A pesar del énfasis en los detalles con el fin de lograr una organicidad de la imagen, el director nunca se planteó hacer una reproducción exacta del pasado.

Había dos caminos, tratar de hacer una reconstrucción histórica de algo de lo que nadie está realmente seguro y que implicaba un costo enorme y una imagen muy exótica porque las pirámides estaban pintadas de colores, y la otra era tomar lo que vemos como México prehispánico, tomar la ruina como lo que es, una ruina; y diseñar los personajes de la misma manera, como si fueran figuras de barro excavadas de la ruina (Mora Catlett, 2012, “Retorno a Aztlan” *Making of*).

En el comentario anterior se esclarece que el objetivo no fue hacer una reconstrucción histórica exacta, a pesar de estar asesorados por arqueólogos como Felipe Solís y el historiador Federico Navarrete, en su lugar, se apostó a crear una metáfora a partir de los códices.

In Necuepaliztli Aztlan, es un filme que le exige al espectador salir de su zona de confort para explorar una narrativa distinta, lejana al canon aristotélico y vecina al mito mesoamericano, esto hace que en ocasiones sea difícil para el espectador seguir la historia, quien puede confundirse en detalles como el orden de los acontecimientos, tal como lo indica la crítica hecha por Susana Cato:

La crítica perdona a Mora Catlett al haber elegido la sintaxis de nuestros códices, y él mismo pensó honestamente que debía trabajar partiendo de “la estructura lingüística del náhuatl”, en donde “el lenguaje se usa como acción dramática”, según expresó a Florence Toussaint en diciembre pasado (Proceso, 736), pero la función del artista —en este caso del cineasta— es precisamente transformar la realidad y hacernos temblar— de miedo, de amor, de tristeza o de puro agradecimiento— con ella. Y el cine tiene su propio lenguaje. Así como no se puede calcar un libro o una pintura, el resultado parece confirmar que los códices nahuas del siglo XVI necesitan también su adaptación dramática. (Cato, 6 de abril 1991, Proceso).

Cato sugiere que, en todo caso, son los códices los que deben adaptarse al lenguaje cinematográfico y no al revés, como lo hace la película. Esta argumentación es debatible. Si bien el cine ya cuenta con una serie de codificaciones que nos permiten entender la historia, esto no significa que no se le permita explorar con otras narrativas. De hecho, cinematografías de otras latitudes como la japonesa o la de la India, usan elementos narrativos distintos a los que estamos acostumbrados. Pero en México, el lenguaje cinematográfico se copió del de Estados Unidos, y salvo escasas excepciones, no se ha tratado de generar un lenguaje propio.

En cuanto a la caracterización de los personajes, no se pretende caracterizar personas reales sino interpretar un mito, por lo tanto, los hombres y mujeres que aparecen en esta película, se alejan del canon de actuación naturalista normalmente usado en el cine, para, en cambio, favorecer una actitud simbolista. Los diálogos más que expresar emociones son una declamación poética.

Al no existir punto de referencia con la cultura occidental, muchos de los modelos de representación indígena desaparecen. Lo cual deja ver que estos modelos están creados con base en un pensamiento dialógico colonial, el cual solo funciona en tanto trata de describir al “otro” y se le atribuyen características no surgidas del sujeto mismo, sino de quien pretende darle su identidad como opuesto.



figura 13 Captura de pantalla de la película

3.4.2.4 Uso de la lengua

In Necuepaliztli Aztlán, fue la primera película en estar hablada completamente en náhuatl. Otras películas anteriores como *Yanco* (González 1961) a pesar de estar habladas en náhuatl, también incorporan el español. Mora Catlett (2012) comenta que su idea original fue filmar la película en náhuatl, pero ante la confusión sobre cuál variante utilizar, se decidió que los actores hablaran español, decisión de la cual se arrepintió,

Cuando veo la película ya editada en español digo “no, esto no funciona. Pueden hablar cualquier lengua menos la lengua de los conquistadores, pueden hablar inglés, francés, ruso, lo que sea, entonces ¿por qué no náhuatl?” (Mora Catlett, 2012, “Retorno a Aztlan” Making of).

El prurito de considerar que el español está fuera de lugar en una historia que se desarrolla antes de la conquista es algo hasta ese momento inusitado en el cine mexicano⁴⁷. Finalmente, se decidió que la mejor opción era que la película estuviera hablada en náhuatl clásico, es decir, el que se hablaba en el momento de la conquista, pero estaba el problema de que la película ya había sido filmada al español, por lo que fue necesario doblarla. En la entrevista, Mora Catlett, cuenta los obstáculos que significó hacer una película en náhuatl: Primero, los actores originales se rehusaron a doblar sus propias voces en náhuatl porque se les dificultaba la lengua. Se tuvo que recurrir a un grupo de actores especializados en teatro sacro novohispano en náhuatl, lo cual le da a los diálogos un tono ceremonioso y acartonado que no coincide con la expresión física de los actores en pantalla. Después, cuando la Asociación Nacional de Actores (ANDA), se enteró de que se estaba filmando una película en una lengua que no era el español, decidió que a los actores se les debía pagar en dólares, pues así estaba estipulado en el contrato colectivo, sin embargo, esa medida se revocó después de que salió un artículo en el periódico que decía “la ANDA considera al náhuatl como lengua extranjera”. Estos obstáculos nos hablan de lo poco preparada que está la industria cinematográfica para desempeñar proyectos realizados en alguna lengua indígena.

En cuanto a la oralidad, vemos que predomina el plano representativo en el uso de la lengua indígena. En contraste con los filmes anteriores, en los que se usa una lengua indígena para establecer una diferencia respecto al español, ya sea creando una barrera de lenguaje o creando

⁴⁷ Véase en el capítulo anterior el apartado referente a las películas sobre la Virgen de Guadalupe.

una atmósfera exótica y bucólica, aquí no existe otra lengua de referencia, toda la información se transmite en náhuatl, la cual es comprendida por el espectador (no nahuahablante) a través de subtítulos.

In Necuepaliztli Aztlan se propone hacer una interpretación histórica y estética del pasado precortesiano pero despojada de todo tamiz colonial. Como vimos en la sección correspondiente a la Época de Oro, uno de los elementos característicos del indigenismo del siglo XX, fue el interés por comprender a las culturas indígenas, presentes y pasadas, pero desde el pensamiento occidental, lo que nos da como resultado películas que narran alguna historia indígena, pero con cánones narrativos occidentales y siempre en función de resaltar las características del “otro”. El filme de Mora Catlett, invierte los papeles, ya no es la cultura indígena vista desde el microscopio colonialista; es el espectador el que es confrontado con una narrativa que le es ajena, para la cual no tiene todas las herramientas culturales que le permitan descifrar el código cinematográfico de la película. La función de la lengua náhuatl en la película sirve para dar coherencia al discurso histórico pero también para proponer un ritmo y una sintaxis sobre la que descansan los elementos narrativos visuales.

3.5 COMIENZOS DEL SIGLO XXI (2000-2017)

3.5.1 COCHOCHI

Ficha Técnica (Film Affinity, 2018)

Dirección: Israel Cárdenas y
Laura Amelia Guzmán

Año: 2007

Producción: Coproducción

México-Reino Unido-Canadá;

Canana / Buena Onda Films /

Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) / Canada World Cinema Project /
Alcove Entertainment

Guión: Israel Cárdenas, Laura Amelia Guzmán

Fotografía: Israel Cárdenas, Laura Amelia Guzmán

Música: Leonardo Heiblum, Juan Nevares, José Ángel Rodríguez

Duración: 87 min.

Interpretes: Luis Antonio Lerma Torres, Evaristo Corpus Lerma Torres, José Ignacio Torres Rodríguez, José Angel Torres Rodríguez, Luis Alfredo Villalobos Nevares, Cristóbal Nevares, Juan Nevares, Manuela Torres, Luis Marcial Bernardino Torres, María Rosa Rodríguez, Silverio Villalobos

Estreno en cines: 03/09/07

Premios: 2007: Premios Ariel: Nominada a Mejor guión original y ópera prima

2007: Festival de Gijón: Premio FIPRESCI



figura 14 Captura de pantalla de la película

3.5.1.1 Argumento

En la Sierra Tarahumara en el estado de Chihuahua viven los hermanos Tony (Luis Antonio Lerma Torres) y Evaristo (Evaristo Corpus Lerma Torres) quienes se acaban de graduar de sexto año. A Tony no le gusta la escuela y se escapa de la ceremonia de clausura. El director anuncia que Tony es uno de los tres ganadores de una beca para continuar los estudios, pero al percatarse

que no está le entrega a Evaristo el diploma y la beca, quien lo mete en una mochila. Después de la ceremonia Evaristo encuentra a Tony en el bosque y le da la mochila, éste, sin saber el contenido lanza la mochila a la copa de un árbol en señal de desprecio a la escuela. Después, el abuelo de los niños les encomienda que lleven unas medicinas a su hermano y a su esposa, quienes viven del otro lado de la barranca. Tony le pregunta al abuelo si les puede prestar su caballo, pero éste se niega. Los niños deciden llevarse el caballo sin permiso y comienzan su viaje. Al llegar a una pendiente pedregosa donde el caballo no puede subir, deciden dejarlo atado y seguir a pie. Después de aceptar que están perdidos, ven a un grupo de personas en el fondo de una cañada, y bajan a preguntarles el camino. Cuando iban cuesta abajo, se encuentran con Luis, un joven que tiene la reputación de haberse robado unos borregos. Llegan a una cascada y les preguntan a las personas que habían visto a lo lejos, las personas los tratan hostilmente así que deciden regresar, pero se alarman al ver que el caballo ya no está. Angustiados empiezan a buscarlo. En algún punto del camino, los hermanos se separan. Evaristo se encuentra con un desconocido que lo lleva a una cantina. Tony se encuentra con María Rosa, un travesti y juntos se van a un lugar donde se hacen apuestas para una carrera de bola⁴⁸ que se realizará al día siguiente. Tony pernocta en el lugar, conviviendo con hombres y mujeres que toman tesgüino ⁴⁹, ahí se encuentra con Luis, y lo acusa de haberse robado el caballo. Al no haber manera de comprobar el robo, los adultos deciden que los jóvenes arreglen sus diferencias tomando tesgüino. A la mañana siguiente, Tony y su nuevo amigo abandonan el lugar de la carrera para proseguir la búsqueda del caballo. Evaristo llega al otro lado de la sierra, a donde viven sus parientes a quienes tenían que llevarles la medicina. La pareja de ancianos recibe con cariño al

⁴⁸ Deporte tradicional rarámuri en el que dos participantes lanzan una pelota de madera y corren hasta alcanzarla. Cuando la encuentran la vuelven a arrojar, recorriendo así grandes distancias. En este tipo de carreras se suelen llevar a cabo apuestas que van desde dinero, animales o enceres domésticos.

⁴⁹ Bebida tradicional rarámuri de baja graduación alcohólica hecha a base de la fermentación del maíz.

niño quien pasa la noche con ellos para emprender el regreso la mañana siguiente. Tony y Evaristo se encuentran en una escuela abandonada y deciden regresar y decirle al abuelo que les robaron el caballo. Al llegar, el abuelo los trata con severidad, pero les muestra que el caballo está en el potrero, pues como estaba mal amarrado se soltó y regresó solo a casa.

3.5.1.2 Contexto histórico

El comienzo del siglo XXI se encontró con una nueva generación de cineastas que aportaron una mirada fresca al cine mexicano. Lentamente el público regresaba a ver cine mexicano gracias a fenómenos de taquilla tales como *Amores Perros* (Iñárritu, 2000), *La Ley de Herodes* (Estrada, 2000), *Y tu Mamá También* (Cuarón, 2001), *El Crimen del Padre Amaro* (Carrera, 2002), entre otras. Varios filmes se vieron galardonados internacionalmente como *El Violín* (Vargas, 2006), *Luz Silenciosa* (2007) y *Año Bisiesto* (Rowe, 2010), todas ellas ganadoras en el Festival de Cannes. A pesar del impulso inicial, el cine mexicano no era rentable en taquilla, y las producciones dependieron casi exclusivamente de financiamiento gubernamental. La industria de la exhibición de películas se encontraba en manos de un par de cadenas de cines, quienes marginalizaban a las películas mexicanas en favor de producciones estadounidenses con una fuerte inversión publicitaria. Desde los primeros años de la década se trató de hacer llegar más recursos al cine mediante la modificación del artículo 226 de la Ley del Impuesto Sobre la Renta, en donde se estipulaba que se debía destinar un peso del costo de cada boleto de cine para financiar el cine mexicano. Las distribuidoras internacionales y las exhibidoras no estuvieron de acuerdo con esta medida y se ampararon, poco tiempo después la Suprema Corte de Justicia tendría que dar marcha a tras al llamado “peso en taquilla” (Proceso, 2006).

El 13 de marzo de 2003 se promulga la Ley General De Derechos Lingüísticos De Los Pueblos Indígenas en la que se reconoce constitucionalmente la diversidad lingüística de México.

También en 2003, desaparece, después de 54 años de existencia, el Instituto Nacional Indigenista (INI), el cual habría de ser remplazado por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Esta sustitución obedecía al interés del Gobierno Federal modificar la relación del Gobierno con las comunidades indígenas, poniendo fin al perfil asistencialista y desarrollista que había caracterizado a esta relación desde mediados del siglo XX.

3.5.1.3 Mundo representado

En *Cochochi*, la sencilla historia de unos niños que pierden un caballo es solamente una excusa para mostrar la vida del pueblo rarámuri y los increíbles paisajes de la Sierra Tarahumara. Rodada en locaciones naturales e interpretada en su totalidad por habitantes de la región, la película captura muchas conversaciones reales de los participantes, lo que le confiere a la cinta una atmósfera de documental. Varias tradiciones de este pueblo son mostradas en esta película, como la carrera de la bola y el consumo de tescüino. También, hay imágenes que dejan ver la cotidianeidad particular de la zona, tales como la importancia de las camionetas como medio de transporte colectivo y comunitario y la preponderancia de la radio comunitaria indígena como un recurso para transmitir mensajes entre particulares. Inclusive algunas imágenes nos muestran la enajenación y la penetración cultural por ejemplo el consumo de refrescos, las sopas maruchan y el sistema educativo en español.

Para Cortés (2013), Cochochi se trata de una ficción documentalizada, en la que se mezclan recursos dramáticos, con una captura documentalizada de la realidad. Para este autor, la frágil frontera entre la ficción y el documental es una mimesis de la realidad que resulta altamente persuasiva, pues podría llegar a interpretarse como la totalidad de la realidad del pueblo rarámuri.

Cochochi rompe con muchos de los modelos de representación indígena (de la Peña, 2014). En el filme solo se ven personajes pertenecientes a la comunidad indígena, los únicos forasteros

son los maestros, quienes en vez de ser retratados como agentes de cambio paternalista (como sucede en *Yanco*, por ejemplo) en la película se ven como elementos alienados de la comunidad indígena. Tampoco se muestra a los rarámuri, como un pueblo aferrado a una forma de vida antigua: en la película se pueden observar las antiguas tradiciones conviviendo con el impacto del mundo moderno; tampoco se generaliza sobre los habitantes de las comunidades indígena describiéndolos como todos buenas personas que habitan un entorno idílico, en el film se pueden ver los peligros por los que atraviesan los niños al estar expuestos al mundo de los adultos.

3.5.1.4 Uso de la lengua

Cochochi está hablada en la lengua rarámuri casi en su totalidad. La lengua juega un papel fundamental, pues muestra la realidad de una región indígena en el que la mayoría de las interacciones sociales se llevan a cabo en esa lengua. Sin embargo, también es posible apreciar la presencia del español como la lengua del sistema educativo. En una escena, en la que los dos hermanos salen de sexto de primaria, es posible ver la alienación y el proceso de aculturación que la educación “bilingüe” genera en la comunidad. En esta escena, los maestros se dirigen a los alumnos y a la comunidad en castellano y el discurso del profesor de la escuela expresa su beneplácito de que los alumnos hayan concluido sus estudios primarios y espera que con el tiempo lleguen a ser maestros de esa misma escuela. Esta escena con los maestros hablando en español muestra, no sin cierta ironía, la falta de integración entre el sistema educativo gubernamental y la forma de vida de la comunidad. (Fig. 15) Del mismo modo, el único libro de texto que Evaristo lleva bajo el brazo, es el de español.

Cortés (2013) hace notar la brevedad de las frases enunciadas por los actores, este laconismo en la forma de hablar, es considerado por este autor como un retrato del habla coloquial de estas regiones, sin embargo, dicho laconismo puede deberse al hecho de que la película se realizó con

actores no profesionales, con los cuales, es posible lograr más verosimilitud en pantalla, si solamente dicen frases cortas.

En esta película es la lengua rarámuri la que carga con el peso de informarle al espectador lo que sucede (plano representativo) y el español cumple una función.



figura 15 Captura de pantalla de la película

3.5.2 CORAZÓN DEL TIEMPO

Ficha Técnica (Film Affinity, 2018)

Dirección: Alberto Cortés

Año: 2009

Producción: Bataclán

Cinematográfica / FOPROCINE /

IMCINE / Estudios Churubusco

Azteca / Filmoteca UNAM / Imval *figura 16 Captura de pantalla de la película*

Producciones

Guión: Hermann Bellinghausen, Alberto Cortés

Fotografía: Marc Bellver

Música: Descemer Bueno, Kevis Ochoa

Duración: 90 min.

Interpretes: Rocío Barrios, Francisco Jiménez, Marisela Rodríguez, Doña Aurelia, Leonardo Rodríguez

Estreno en cines: 6 de enero de 2009

Premios: 2009: Premios Ariel: 5 nominaciones incluyendo mejor película y director.



3.5.2.1 Argumento

Sonia (Rocío Barrios) es una muchacha que habita en la comunidad Esperanza de San Pedro, en el corazón del territorio zapatista en Chiapas. La historia comienza cuando los padres de Miguel (Leonardo Rodríguez), pretendiente de la chica, llegan con una vaca para la familia de Sonia, la vaca será la dote para arreglar el casamiento entre los jóvenes. Ambas familias llegan a un acuerdo, Sonia no es consultada al respecto. Mientras esto sucede, Alicia (Marisela Rodríguez), hermana menor de Sonia, le pregunta a su abuelita (Doña Aurelia) cómo fue su pedimento cuando ella era joven. La abuela narra las penurias que vivió en su juventud.

Un día que volvían de la milpa, la familia divisa un tepezcuintle⁵⁰, el padre se echa la escopeta a la cara, dispara pero falla el tiro. Se oye otro disparo y este logra abatir al animal. El tirador es Julio (Francisco Jiménez P.), un combatiente de guardia del EZLN. Los ojos de Sonia y Julio se cruzan, pero éste se marcha sin decir palabra. La familia lleva la presa a la comunidad. Sonia y Julio se encuentran a escondidas en varias ocasiones. Julio desatiende sus deberes militares para encontrarse con la muchacha. De forma paralela, la película narra los esfuerzos que hace la comunidad para instalar una turbina que genere energía eléctrica para todos, se tienden los cables, se yerguen los postes de luz, pero hay que ir por la turbina, y se teme que el Ejército Federal entorpezca el traslado. Miguel se ofrece a ir por la máquina.

Sonia habla con su padre, le confiesa que no quiere a Miguel y que está enamorada de Julio, el padre no está de acuerdo porque la dote ya está dada y toda la gente de la comunidad ya sabe de la boda. El padre de Miguel se queja ante la comandanta del destacamento militar del EZLN, que uno de sus elementos se está entrometiendo con una muchacha del pueblo; se decide realizar una asamblea comunitaria para resolver el conflicto. En la asamblea, combatientes y civiles exponen su punto de vista. El papá de Sonia dice cómo los años de lucha han cambiado la forma de pensar de la comunidad y cómo ahora las mujeres jóvenes tienen una opinión que merece ser respetada. El padre de Sonia se compromete a devolver la vaca y algo más para compensar por la ruptura del compromiso. En la asamblea se discute que si Sonia se va a juntar con Julio, ella debe irse con él a la montaña e integrarse a la insurgencia armada. Sonia se pronuncia en contra de esta resolución porque considera que esa es una decisión que le compete a ella solamente. La reunión se suspende cuando llega a la comunidad un destacamento del Ejército Federal, todo mundo se dispersa.

⁵⁰ *Cuniculus paca*. Roedor de gran tamaño que habita en la selva lacandona. Apreciado por su carne.

Finalmente, la turbina queda instalada y se organiza un baile para celebrar la llegada de la luz a la comunidad. Después de reflexionar, Sonia le dice a Julio su decisión de integrarse al movimiento.

3.5.2.2 Contexto histórico

Los últimos 20 años han sido testigo de una serie de cambios importantes en la realización de cine en México y en el mundo, generado en gran medida, por la digitalización de las tecnologías relacionadas con los medios de comunicación: Las cámaras de video digital han sustituido parcialmente al celuloide, lo que en algunos aspectos ha reducido costos y ha permitido la generación de una mayor cantidad de materiales audiovisuales ya sean de ficción o documental. Las imágenes generadas por computadora también se han convertido en una herramienta expresiva, aunque a menudo se abusa de ella. Algunos inversionistas privados regresan poco a poco a invertir en el cine mexicano, sin embargo, la mayor parte del financiamiento sigue siendo erogado por las instituciones gubernamentales y todavía son muy pocas las películas que llegan a recuperar su inversión en taquilla.

Para Francisco de la Peña una de las características del cine del nuevo milenio es su integración a un discurso posmoderno y multiculturalista en el que “reivindica la diversidad cultural y alienta la tolerancia y el respeto entre todas las culturas” (de la Peña, 2014, p.116). Cada vez hay un mayor número de filmes a nivel mundial que hablan de las particularidades étnicas y culturales de algún personaje o que abordan el tema del encuentro entre culturas distintas. Del mismo modo, gracias al internet, cada vez es posible tener un mayor acceso y difusión a películas realizadas en otros confines del planeta.

El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), retratado en la película, se dio a conocer el primero de enero de 1994, tras la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte

(TLCAN). Se trata de una organización político libertaria que en sus inicios fue militar. Maya Pérez Ruiz (2005) distingue tres etapas de transformación de esta organización: La primera es la etapa de formación a finales de los 70, en la que miembros de movimientos guerrilleros urbanos se adentran en la selva chiapaneca y entran en contacto con líderes indígenas. De estos encuentros se discurre que la realidad indígena trasciende el discurso marxista leninista, por lo que el movimiento debe replantearse. La segunda transformación se da después del levantamiento armado de 1994, que inicialmente planteaba el derrocamiento del Gobierno. Ante la inviabilidad de la confrontación armada, se optó por una transformación del discurso y de los objetivos. En vez de la toma del poder, se propusieron crear un modelo de democracia participativa en sus comunidades, estableciendo alianzas con otros movimientos nacionales e internacionales y vinculando su lucha con reclamos urbanos, campesinos, de equidad de género, entre otros. La tercera transformación ha sido la migración de ser una organización militar a organización civil, y han experimentado con los modelos organizativos llamados *Aguascalientes* y *Caracoles* en los que la toma de decisiones pasaron de estar en manos de los combatientes armados a la población civil. También se ha llevado a cabo la Escuelita Zapatista, en la que se invita a gente de distintas partes del mundo a conocer el modelo de organización autónoma de los zapatistas. A pesar de tener ahora una vocación social más que militar, el constante hostigamiento por parte del ejército y grupos paramilitares han vuelto poco probable que se depongan totalmente las armas.

El movimiento zapatista logró llamar la atención del mundo sobre la situación de los pueblos indígenas en México. Ha sido considerado como el último movimiento social del siglo XX o el primero del siglo XXI. Su manejo de los medios de comunicación ha sido pieza clave en su estrategia de resistencia y en la notoriedad internacional que han alcanzado. La imagen es también un punto coyuntural: Desde el misterio y curiosidad propiciados por el uso de

pasamontañas (el pasamontañas esconde una identidad pero crea otra); los murales pintados en las comunidades zapatistas; el trabajo de ilustradores simpatizantes como Beatriz Aurora y la cobertura por parte la prensa independiente de todo el mundo, han propiciado una familiaridad mediática positiva que no tiene equivalente con algún otro movimiento guerrillero mundial. Tal vez, el elemento más reciente en esta estrategia de revolución altermundista sea el cine de ficción, que toma forma con el filme *Corazón del tiempo*.

3.5.2.3 Mundo Representado

Corazón del tiempo, una película filmada 15 años después del levantamiento de 1994. No recrea combates históricos, ni se centra en grandes temas políticos, en su lugar, aborda una historia cotidiana surgida en el seno de las comunidades zapatistas. El filme fue interpretado por hombres y mujeres pertenecientes a la comunidad. Mediante el planteamiento de un argumento ficticio, se abre una ventana a algunas de las problemáticas reales que viven las comunidades zapatistas, tal como menciona su director Alberto Cortés:

La importancia de la película es que retrata la vida cotidiana en las comunidades zapatistas, cómo se vive en resistencia, cómo se vive construyendo la autonomía, todas esas cosas que hemos conocido del zapatismo, de otra forma, mediante los noticieros o los comunicados de *Marcos* o los innumerables documentales que se han hecho, pero esta es la primera vez que se ve eso en forma de ficción, pero actuada por ellos mismos, que fue uno de los acuerdos, no que fingieran ser zapatistas, sino que la hiciera el colectivo, todos los zapatistas son coproductores con la junta de buen gobierno *Hacia la Esperanza*. Es una película donde inventamos una forma de producción (La Jornada, 22 de marzo de 2009)

El filme pretende que lo ficticio sea solamente la anécdota contada y la representación de la realidad sea lo más cercano posible a la original, lo que le da a la película un aire casual en el que los indígenas no son retratados como seres enigmáticos con un destino trágico, sino como

hombres y mujeres con los que el espectador puede generar empatía. En *Corazón del tiempo* es posible observar a tres generaciones de los habitantes de la comunidad: los ancianos, representados por la abuela, que se enfrentaron a unas condiciones de vida muy difíciles; los adultos, representados por los padres, pertenecientes a la generación que le tocó hacer el levantamiento zapatista en 1994, y tuvieron que construir una forma alternativa de ser comunidad; y finalmente, los jóvenes, que nacieron y se criaron dentro de las comunidades zapatistas, una generación educada dentro del zapatismo. Las diferencias generacionales son notables en la forma de vestir, pero también en la forma de pensar y de actuar. La relación entre los dos jóvenes, genera problemas tanto a la comunidad indígena como al movimiento armado. Por un lado, la decisión de Sonia de desobedecer a sus padres y casarse con quien ella elija contraviene la tradición del matrimonio como un complicado arreglo entre familias. Por otro lado, el joven galán se mete en problemas con sus mandos superiores porque sus deseos personales alteraron a la comunidad civil. La decisión de resolver este conflicto *sui generis* mediante la asamblea, es una representación del movimiento zapatista no como algo acabado, sino como un proceso en donde no se tienen todas las respuestas, pero se construyen en la medida que surgen nuevas interrogantes.

Son varios los modelos de representación que son desechados por este filme: No se ve a los indígenas como víctimas inermes; no se presenta al mundo indígena como cerrado ante sus propias tradiciones; no llega un personaje de fuera a resolver los problemas de la comunidad; los indígenas no son presentados como nobles e inocentes (el buen salvaje de Rousseau); no se describe su forma de vida como inalterable desde tiempos prehispánicos. Para el caso particular de esta película, Francisco de la Peña acuña dos modelos de representación en los que se presenta al indígena como “un sujeto contradictorio y cambiante, cuya identidad es una mezcla del modo

de ser nativo y occidental u oscila entre lo tradicional y moderno” (2014, p. 126), y de forma más particular “el modelo indígena como un mundo emancipado políticamente, organizado comunitariamente y en el que la tradición y el cambio cohabitan”. (2014, p. 126).

3.5.2.4 Uso de la lengua

Como hemos visto, *Corazón del tiempo*, deshecha modelos de representación y propone nuevos. Sin embargo, hay un elemento faltante en su modelo de representación: las lenguas indígenas. A pesar de un esmero por reproducir de manera fílmica la cotidianeidad indígena de las comunidades en resistencia chiapanecas, las lenguas tzotzil y tzeltal que se hablan en esa zona, no se escuchan en ninguna parte de la película. La película está hablada en castellano en su totalidad. A diferencia de otras películas como *Auandar Anapu* (1976) en la que varios diálogos están en español, pero se logran capturar conversaciones espontáneas en purépecha, en el caso de *Corazón del tiempo*, no hay conversaciones espontáneas, los actores dicen exclusivamente lo que está en el guión en español. Las razones para omitir a las lenguas indígenas no son claras: tal vez se aspiraba a lograr una mayor “universalidad” con el español, tal vez se pensó que el uso de la lengua madre de los actores añadiría exotismo pero restaría empatía, tal vez se pensó que las lenguas indígenas resultarían un obstáculo para la comprensión del mensaje por una audiencia de mentalidad colonizada, tal vez el uso del español fue más práctico a la hora del rodaje. Si la película pretende hacer un retrato cercano a la realidad de las comunidades indígenas en resistencia, la omisión de la lengua plantea una serie de interrogantes: ¿Qué lenguas se hablan en estas comunidades? ¿Hablan los jóvenes de estas comunidades el tzotzil y el tzeltal, o solo los mayores? ¿En qué ámbitos se hablan estas lenguas? ¿Solamente en el seno familiar o también para las asambleas? ¿Qué importancia tienen las lenguas indígenas para un movimiento como el

EZLN? La decisión de omitir las lenguas maternas desperdicia la oportunidad de mostrarnos la compleja relación entre la lengua indígena y el mundo contemporáneo en estas comunidades.

Corazón del tiempo representa un caso excepcional, en una época en la que es común que las películas que desarrollan temas indígenas las acompañen del sonido de sus propias lenguas, los realizadores deciden ir en dirección contraria y prescindir de este recurso lingüístico para desarrollar su trama y exponer sus ideas. Un filme con una orientación ideológica muy marcada hacia la emancipación indígena, que no obstante, prefiere expresarse en la lengua colonial.



figura 10 Captura de pantalla de la película

3.6 Conclusiones

Del análisis de estas películas podemos encontrar tres directrices, el primero es el que se desprende del mundo representado en los filmes y los modelos de representación indígena que podemos encontrar (De la Peña, 2014) (ver Tabla 6). El segundo se refiere al uso de la oralidad y la manera en que se relaciona con el mundo representado (ver Tabla 7). El último tiene que ver con la manera en que es posible observar la influencia del contexto ideológico en la decisión de representar mundos cinematográficos usando lenguas indígenas (ver Tabla 8).

Tabla 6		
<i>Tabla comparativa de los modelos de representación indígena</i>		
Periodo	Película	Modelos de Representación
Época de Oro	La noche de los mayas	<ul style="list-style-type: none"> - El modelo de la sociedad indígena como un mundo cerrado y conservador apegado a sus tradiciones, que desconfía de los extranjeros o condena las relaciones de pareja con fuereños (el indio que se enamora de la mujer blanca y enfrenta la persecución y desprecio del mundo civilizado sería una variante de este modelo). - El modelo del indígena como un mundo cuyas raíces prehispánicas siguen vivas y actuantes detrás de las formas occidentales y mestizas. - El modelo del mundo indígena como dominado por la superstición y poblado de poderes y entidades sobrenaturales y mágicas.
Época de Oro	María Candelaria	<ul style="list-style-type: none"> - Aquel que lo concibe según la metáfora del infierno en la tierra, en donde los indios son representados como víctimas inermes de la opresión y la injusticia, ante las cuales solo pueden resignarse, resistirse o rebelarse parcialmente. - El modelo de la sociedad indígena como un mundo cerrado y conservador apegado a sus tradiciones, que desconfía de los extranjeros o condena las relaciones de pareja con fuereños (el indio que se enamora de la mujer blanca y enfrenta la persecución y desprecio del mundo civilizado sería una variante de este modelo).

		<ul style="list-style-type: none"> - El modelo paternalista en el que un personaje llegado del exterior se incorpora poco a poco, y no sin resistencias, a la sociedad indígena, a la que convierte, beneficia o intenta ayudar de alguna forma.
Surgimiento del cine de autor	Yanco	<ul style="list-style-type: none"> - El modelo de la sociedad indígena como un mundo cerrado y conservador apegado a sus tradiciones, que desconfía de los extranjeros. - El modelo paternalista en el que un personaje llegado del exterior se incorpora poco a poco, y no sin resistencias, a la sociedad indígena, a la que convierte, beneficia o intenta ayudar de alguna forma. - El modelo del mundo indígena como dominado por la superstición y poblado de poderes y entidades sobrenaturales y mágicas. - El modelo de representación en el que se ve a la medicina tradicional mexicana como ineficaz y fruto de la superstición.
Surgimiento del cine de autor	Auandar Anapu	<ul style="list-style-type: none"> - El modelo paternalista en el que un personaje llegado del exterior se incorpora poco a poco, y no sin resistencias, a la sociedad indígena, a la que convierte, beneficia o intenta ayudar de alguna forma.
Nuevo cine mexicano	Cabeza de Vaca	<ul style="list-style-type: none"> - Al tratarse de españoles sometidos a una realidad indígena, se invierten los modelos de representación.
Nuevo cine mexicano	In Necuepaliztli in Aztlán (retorno a Aztlan)	<ul style="list-style-type: none"> - Ninguno, ya que carece de un marco de referencia occidental, ante el cual puedan contrastarse los modelos de representación indígena.
Principios del Siglo XXI	Cochochi	<ul style="list-style-type: none"> - El modelo indígena como un sujeto contradictorio y cambiante, cuya identidad es una mezcla del modo de ser nativo y occidental u oscila de lo tradicional a lo moderno.
Principios del Siglo XXI	Corazón del Tiempo	<ul style="list-style-type: none"> - El modelo indígena como un sujeto contradictorio y cambiante, cuya identidad es una mezcla del modo de ser nativo y occidental u oscila de lo tradicional a lo moderno. - El modelo indígena como un mundo emancipado políticamente, organizado comunitariamente, y en el que la tradición y el cambio cohabitan.

En la Tabla 6, se puede apreciar cómo el uso de modelos representación empieza a disminuir al final del surgimiento de cine de autor (como se puede ver en *Auandar Anapu*) para desaparecer al final del siglo XX (*Cabeza de Vaca* y *In necuapaliztli in Aztlan*) y a principios del siglo XXI (*Cochochi* y *Corazón del tiempo*) vemos el nacimiento de nuevos modelos de representación, que ya no están basados en función de una dicotomía indígena/occidental. A nivel narrativo, las

historias abandonan la idea del indígena como “aquel que es diferente”. En el caso de *Cochochi* y *Corazón del tiempo*, ya no se contrasta la forma de vida indígena con la forma de vida blanca/mestiza urbana y occidental, en su lugar se limitan a describir sucesos que acontecen en una realidad contemporánea marcada por la diversidad. Esto no significa que los modelos de representación anteriores hayan desaparecido por completo, de hecho se siguen usando en varias películas; lo que la tabla nos deja ver es el abandono paulatino de algunos de estos modelos de representación a partir de los años 70.

Para la segunda directriz vamos a analizar la forma de oralidad usada en las películas (Poloniato, 1985)

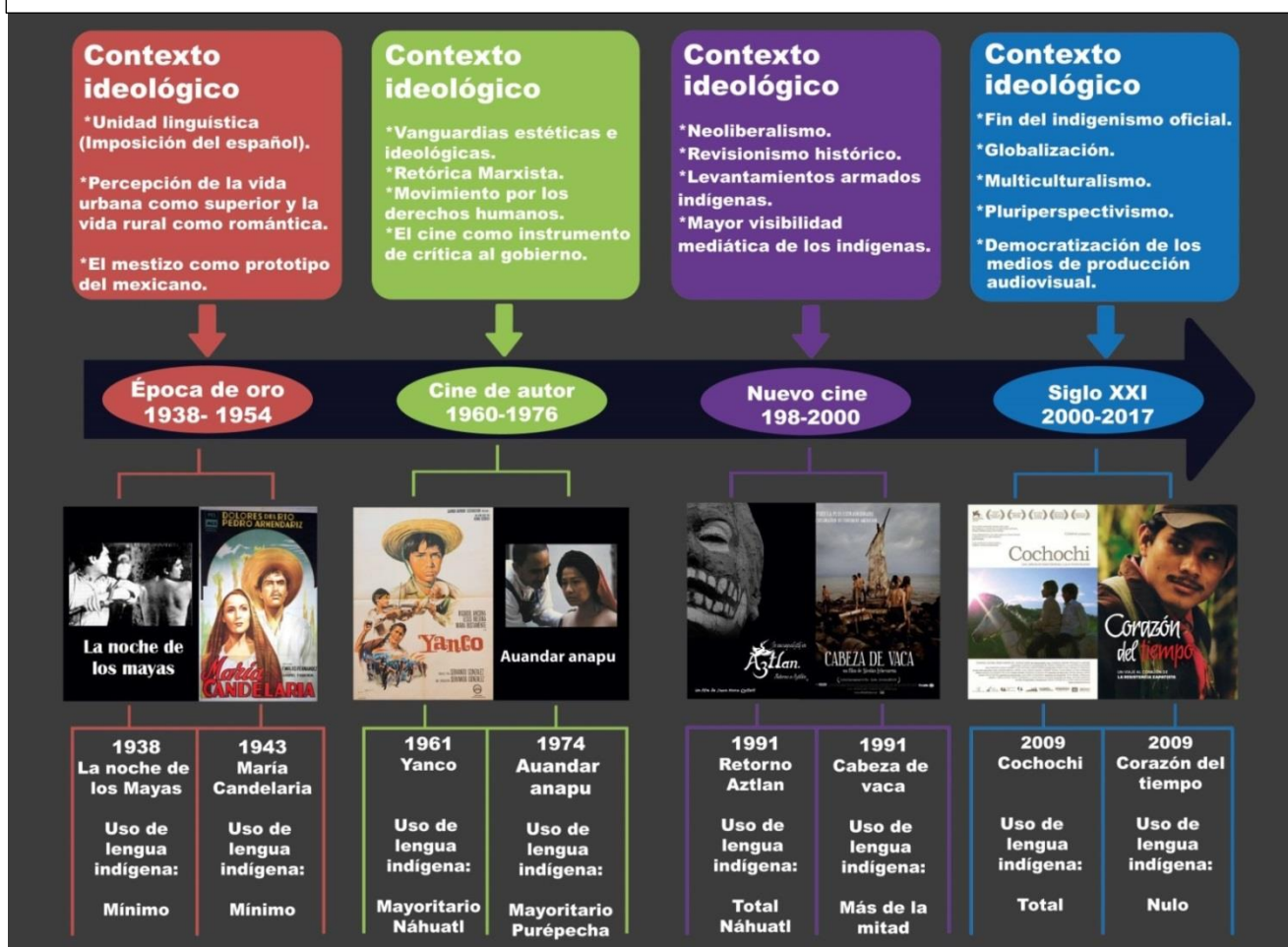
Tabla 7		
<i>Tabla comparativa de los planos de oralidad predominantes</i>		
Periodo	Película	Plano de oralidad predominante
Época de Oro	La noche de los mayas	Expresivo (cómo se dice): El filme no hace uso de lengua indígena pero marca la diferencia entre mayas y mestizos mediante una forma poética de hablar el castellano por parte de los mayas.
Época de Oro	María Candelaria	Apelativo (para qué se dice): Las únicas ocasiones en las que se usa una lengua indígena en este filme es para insultar a otros personajes. Esto es, en la película se aprovecha el desconocimiento virtual por de la lengua por la mayoría de la audiencia para darle gravedad a los insultos proferidos.
Surgimiento del cine de autor	Yanco	Apelativo (para qué se dice): El uso de del náhuatl en este filme tiene la función de desplazar la comprensión de la historia hacia el campo visual.
Surgimiento del cine de autor	Auandar Anapu	Representativo (lo que se dice), expresivo (cómo se dice) y apelativo (para qué se dice): Este filme hace un uso equilibrado entre el purépecha y español (Muestra una realidad donde las dos lenguas conviven).
Nuevo Cine mexicano	Cabeza de Vaca	Apelativo : Las lenguas inventadas carecen de valor representativo, es decir no están hechas pensando en el significativo de sus palabras, sino en función de la idea de alienación que generan
Nuevo cine mexicano	In Necuepaliztli in Aztlan (retorno a Aztlan)	Representativo (lo que se dice), expresivo (cómo se dice) y apelativo (para qué se dice): Solo existe la lengua náhuatl, por lo que los tres planos están equilibrados.
Principios del Siglo XXI	Cochochi	Representativo (lo que se dice), expresivo (cómo se dice) y apelativo (para qué se dice): La lengua rarámuri

		domina en gran parte de la película, por lo que los tres planos están equilibrados.
Principios del Siglo XXI	Corazón del Tiempo	Representativo (lo que se dice), expresivo (cómo se dice) y apelativo (para qué se dice): Solo usa el español, se toma la decisión de omitir a las lenguas indígenas.

A continuación presentamos un cuadro comparativo del contexto ideológico (Tabla 8) al contraponer el argumento de la película, el contexto histórico, el mundo representado y el uso de la lengua indígena en un filme, podemos atisbar algunas líneas que nos indiquen el contexto ideológico y su influencia en el uso de las lenguas indígenas en el cine mexicano.

Tabla 8

Línea de tiempo y contexto ideológico



En la *Época de Oro*, (1938-1954) vemos como el cine debía emitir un mensaje de unidad nacional, también, la imagen de los indígenas como sustrato de la identidad nacional y, al mismo tiempo, obstáculos para el progreso. El indígena fue el vehículo del cine para mostrar al “otro”, “el que no es como nosotros”, es decir, el mestizo. En las películas que analizamos de este periodo, *La noche de los mayas* (1938), *María Candelaria* (1943), vemos el surgimiento de varios modelos de representación con una carga peyorativa, en los que se describe a los indígenas como supersticiosos e intolerantes, por poner un ejemplo, antagonistas de los valores del nuevo México posrevolucionario. Estos modelos de representación se consideraban suficientes para marcar este antagonismo ideológico, por lo que no era necesario dotarlos de una lengua propia. Haberlo hecho, contravendría la intención de lograr una imagen de nación homogénea.

En *el surgimiento del cine de autor* (1960-1976) vemos la necesidad de usar al cine como un medio de difusión de vanguardias estéticas e ideológicas. *Yanco* (1961), usa la lengua náhuatl como un elemento estilístico para crear una atmósfera sonora que no compitiera con la narración visual. A pesar de las innovaciones estéticas y de uso de la lengua, este filme arrastra todavía muchos de los modelos de representación negativos heredados de la época anterior. En *Auandar Anapu* (1974) vemos la intención de hacer una analogía cinematográfica entre la vida del Cristo y los reclamos sociales de la época. El hecho de que la acción se desarrollara en una comunidad indígena, le daba actualidad al relato y lo convertía en una metáfora nacional. Si bien se recurre al modelo paternalista del “fuereño emancipador”, hace una representación de la comunidad indígena bien definida, un espacio en donde la lengua purépecha y el español conviven. En ambas películas podemos notar un interés por mostrar los elementos más folklóricos de las

comunidades retratadas. Es en este periodo en el que por primera vez en el cine mexicano, se retrata a los pueblos indígenas como unidades diferenciadas con lenguas propias.

En el periodo *Nuevo Cine*, encontramos una industria cinematográfica completamente colapsada, y una gran dificultad para conseguir financiamiento. Después, nuevas políticas gubernamentales encaminadas a promover el cine de autor y una aparente mayor libertad ante la censura gubernamental. Es notoria una tendencia hacia el revisionismo histórico. *Cabeza de Vaca* (Echevarría, 1991) y *Retorno a Aztlán* (Mora, 1991), proponen un replanteamiento de sucesos históricos que integran el elemento indígena como protagónico. La unidad nacional ya no se percibe necesariamente como homogénea, el legado arqueológico y la diversidad cultural, cobran importancia aunque sea como elementos turísticos⁵¹ y de retórica política⁵².

En las dos películas estudiadas de este periodo, es notoria la intención de alejarse de los modelos de representación indígena; en *Retorno a Aztlán*, se consigue por la eliminación de cualquier contexto europeo, ya que hasta ese entonces la historia prehispánica solo había sido contada por el cine en su relación con la Conquista. En *Cabeza de Vaca*, se logra mediante la inversión de los papeles: ya no es la historia de los indígenas sometidos ante el poderío español como se ve en *Chilam Balam* (De Martino, 1955) y *Las Rosas del Milagro* (Soler, 1960), ahora, es la historia de un reducido y aislado grupo de españoles sometidos a las reglas del mundo indígena. En ambas películas, las lenguas indígenas⁵³, son el elemento clave del mundo

⁵¹ Como ejemplo véase la propuesta estética de los promocionales del Mundial de Fútbol México 86, en dónde se equipara este deporte al juego de pelota <https://www.youtube.com/watch?v=a5PuBVARfeM> (recuperado el 7 de marzo 2018)

⁵² Como ejemplo véase la campaña del programa de gobierno Solidaridad, en que se mostraba a sus beneficiarios de distintas partes del país, hubo inclusive un comercial en lengua purépecha <https://www.youtube.com/watch?v=cViramfse2o> (recuperado el 7 de marzo 2018)

⁵³ O su reconstrucción hipotética en el caso de *Cabeza de Vaca*

representado, protagonistas esenciales a la historia, sin las cuales, toda la propuesta cinematográfica se vería alterada.

En el periodo *Principios del siglo XXI*, es ya muy notorio un cambio ideológico en la forma en que el cine ve al mundo. El levantamiento zapatista de 1994 propició un interés mediático hacia las temáticas indígenas y fue motivo de reflexión sobre el papel de los indígenas en la sociedad contemporánea. En 2003, dos acontecimientos habrían de establecer un cambio de enfoque gubernamental hacia las comunidades y las lenguas: la transformación del Instituto Nacional Indigenista en Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, daría fin (al menos en el papel) a 64 años de políticas encaminadas a la integración paternalista de las comunidades. También, la promulgación de la Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas, garantizaría el derecho de las comunidades a una identidad lingüística. *Cochochi* y *Corazón del tiempo* marcan la tendencia al multiculturalismo y pluriperspectivismo, que definen la nueva relación del cine con los pueblos indígenas. Ambos filmes pretenden contar una historia desde una perspectiva indígena, ya no como símbolos estáticos del sustrato de la identidad nacional, sino como sujetos con una identidad propia dentro de un mundo globalizado. Aun así, la autenticidad en la representación cinematográfica de lo indígena no sucede únicamente en función de la presencia o ausencia de la lengua indígena, ésta es solamente un elemento autenticador más, a la par del casting, la locación, el vestuario, la historia, etcétera. Como vimos en el caso de *Córazón del Tiempo*, inclusive se puede prescindir del uso de las lenguas originarias y conseguir cierto grado de autenticidad, sin embargo, su ausencia plantea otras interrogantes sobre el papel de la lengua materna en la comunidad retratada por el filme.

Los modelos de representación indígena existen en función de las necesidades ideológicas de cada época. La concepción ideológica de lo indígena como contraparte del mundo moderno no

desaparece en nuestros días, pero coexiste con otras concepciones antagónicas como el pluriperspectivismo, que describe a lo indígena como un elemento que forma parte de una realidad compleja.

La utilización de las lenguas indígenas en el cine no necesariamente existe en función de los modelos de representación, pero depende al igual que estos, del discurso ideológico suscrito por el filme, en el que se considera necesaria la inclusión de las lenguas indígenas en función de una búsqueda de autenticidad y credibilidad.

CONCLUSIONES

La presencia de las lenguas indígenas en el cine mexicano a lo largo de su historia no se ha dado de forma homogénea. Su uso ha variado en función al contexto ideológico del cine en cada época. Podemos observar una transformación que va de la completa omisión a un uso diversificado. Como vimos, en la Época de Oro, cuando se sentaron las bases de la industria fílmica, las lenguas indígenas fueron excluidas porque no tenían lugar en un cine que estaba al servicio de la unificación nacional. Con el paso de los años, la función ideológica que cada generación le asignaba al cine, fue enriqueciendo la imagen de lo indígena.

Los modelos de representación utilizados en cada película ejercen una influencia notable en la decisión de usar una lengua indígena, como se puede ver en el caso de la relación entre las figuras de autoridad y el español en *Yanco*, o en el papel de la lengua purépecha y las relaciones de poder en *Auandar Anapu*. Asimismo, esta influencia es visible el papel que la lengua juega a la hora de contar una historia, como en el caso de *Cabeza de Vaca* y la barrera del lenguaje. Estos modelos también guardan relación con la oralidad atribuida a los personajes indígenas, como se puede apreciar en los casos en los que las lenguas originarias son sustituidas por algún otro recurso, como es el hablar poético de *La Noche de los Mayas*, o el distintivo acento cantadito de *María Candelaria*.

Hemos intentado demostrar la pertinencia del estudio del cine y su relación con las lenguas indígenas, para ello, se seleccionaron filmes en los que se puede apreciar una relación entre la representación del mundo indígena y el uso de alguna de sus lenguas. Sin embargo, este análisis puede, y debería ampliarse a muchos otros filmes de distintas épocas que tratan temas similares: *Tarahumara* (Alcoriza, 1965), *Nuevo Mundo* (Retes, 1976), *Cascabel* (Araiza, 1976), *Santo Luzbel* (Sabido, 1996) y *La Hija de Moctezuma* (Lipkies, 2014), por poner solo algunos ejemplos

de películas que hacen representaciones del mundo indígena en los que la lengua juega un papel importante.

El análisis de la presencia de las lenguas indígenas en el cine mexicano, es algo que incumbe no solamente a los hablantes de dichas lenguas. Trasciende la idea inicial de que si tal o cual etnia se siente o no representada en el cine. Esta relación entre cine y lenguas nos atañe como sociedad nacional; nos habla de los elementos de la realidad mexicana que seleccionamos para que nos representen cinematográficamente. El cine genera identidad, ya sea de forma deliberada o inintencionada. El tratamiento que damos a las lenguas indígenas en el cine nos habla de nuestra posición ante la diversidad cultural y lingüística. Durante muchos años la imagen del indígena en las películas estuvo confinada a un antagonismo retórico, y sus lenguas, cuando no eran extirpadas por completo de su representación cinematográfica, sirvieron únicamente para crear una atmósfera exótica. Ha sido hasta hace muy poco que el cine mexicano ha abordado a los indígenas y sus lenguas como una exploración de nuestra propia diversidad.

Por muchos años el cine ha sido, para un gran número de personas, la única ventana al mundo indígena. El uso, o en su defecto omisión, de las lenguas indígenas en el cine mexicano está regido por el pensamiento colonial; Cuando se omite completamente el uso de las lenguas indígenas en una película, se les excluye del espacio social que representa la actividad cinematográfica, confinando el uso de estas lenguas, solamente a espacios domésticos. En otros casos, se hace un uso mínimo de las lenguas indígenas como un recurso folklorizante, para remarcar solamente en momentos específicos del filme, un rasgo distintivo de carácter, como en el caso de los insultos en náhuatl en *María Candelaria*.

Como vemos en las películas analizadas, en las cuales se puede percibir una transformación en el uso de las lenguas indígenas, el cine es testigo de un cambio en la ideología del lenguaje:

pasamos de la asimilación lingüística que se vivió por lo menos durante tres cuartas partes del siglo XX, en el que se consideraba natural la representación de los indígenas hablando solamente en español, a un reconocimiento a la diversidad lingüística, la cual poco a poco se va reflejando en las películas que hacen uso de las lenguas indígenas para crear una representación del mundo más verosímil, desde una perspectiva plural. Sin embargo, este cambio en la ideología de la lengua no es total y existe un porcentaje importante de la sociedad mexicana que aún no identifica la diversidad lingüística ya sea por ignorancia o por falta de exposición mediática. Si bien se ha conseguido que la opinión pública reconozca la existencia en México de otras lenguas además del español, en la práctica, la presencia de estas lenguas no ha sido normalizada. El proceso de normalización no necesariamente pasa por la enseñanza formal de las lenguas minorizadas; la normalización busca que en un territorio en el que existe una bilingüización unilateral, como en el caso de México con el español y las lenguas indígenas, la población que habla la lengua mayoritaria, en este caso el español, se familiarice con la presencia de la lengua minorizada, lo cual aliviará la presión social que exige la integración de los hablantes de la lengua minorizada y permita ampliar el espacio de coexistencia de ambas lenguas en un ambiente equilibrado. El cine puede jugar un papel muy importante en la normalización de las lenguas indígenas, exponiendo a un gran número de personas a una realidad mexicana que trasciende la expresión en el idioma español. Las películas que incorporan alguna lengua indígena en su banda sonora afinan el oído de los espectadores de cine hispanoparlantes de México y de América a un contexto multilingüe, cosa que apenas se empieza a dar de manera incipiente y con muchos obstáculos. Películas como *Retorno a Aztlán*, están próximas a cumplir 30 años de su estreno, sin embargo, el cine mexicano perdió a su público hace muchos años más, y con éste, su capacidad de influencia ideológica. El filme que incorpora alguna lengua indígena es de gran ayuda para la

normalización de ésta, sin embargo, en la mayoría de los casos, la audiencia de este tipo de películas es muy escasa. A pesar de que la influencia de estos filmes es reducida, el hecho de que exista la necesidad de realizarlos, nos habla de un cambio en la manera en la que el cine aborda las temáticas indígenas. Aún en películas de poco mérito artístico como *Guadalupe* (Parra, 2006)⁵⁴, se decide hacer uso de la lengua náhuatl para darle más verosimilitud a su narrativa, este mismo prurito fue el que llevó a Mora Catlett a doblar su película *Retorno a Aztlán* (1991) al náhuatl, después de filmarla originalmente en español.

Sí bien, existe una cultura de masas a nivel internacional que resulta homogeneizante, que trata de imponer valores culturales estandarizados basados en el consumo, se puede advertir una transformación ideológica en el cine, la cual se percibe en el cambio en los modelos de representación de lo indígena en el cine. Los modelos de representación de lo indígena creados solamente como antagónicos a una idea de normalidad; en la que lo normal es la tez clara, el pensamiento occidental y el modo de vida urbano, se abandonan paulatinamente en favor de un cine que muestra la necesidad de retratar una realidad multidiversa, narrando historias desde una perspectiva plural en la que la diversidad lingüística es requisito de autenticidad cinematográfica.

⁵⁴ Véase inciso 2.2.1 El caso del náhuatl y el cine guadalupano.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Camín Hector y Meyer Lorenzo (1995). *A la sombra de la Revolución Mexicana*. Cal y Arena. México. P. 242.

Alarcón Méndez P. Pedro. (2013). *El amor de Jesús vivo en la Virgen de Guadalupe*, Estados Unidos. P. Pedro Alarcón Méndez SM.

Anderson Benedict (1993) *Comunidades imaginarias, Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica.

Aracil i Boned Lluís Vicent (1981). *Dir la realitat, manuscrit*. Barcelona Inédito [PDF] recuperado el 25 de febrero de 2017 en <http://www.fbofill.cat/sites/default/files/0008.pdf>

Aristóteles [1910]. *Política*, traducción de Pedro Simón Abril, Madrid : Nuestra Raza,

Arreola Martínez Betsabé (noviembre 2009) *Vida y Obra de José Vasconcelos. El caudillo cultural de la Nación. Revista Casa del tiempo* vol. 3, época 4 no. 25

Aumont Jaques y Michel Marie (1990). *Análisis del film*. Buenos Aires. Paidos.

Aviña Rafael (2004). *Una mirada insólita, temas y géneros del cine mexicano*. CONACULTA/OCEANO. México.

Ayala Blanco Jorge (1979). *La Aventura del cine Mexicano*. Ediciones Era. México.

Bastardas-Boadas Albert (2011), *Ecología y sostenibilidad lingüísticas: Una aproximación desde la (socio) complejidad*, XIV Jornadas de Lingüística, Universidad de Cádiz.

Barbachano, Ponce, Miguel (1997). *Cine durante la guerra fría I 1945-1970*. Trillas, México

Barthes Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidos, Barcelona .

Bateson Gregory (1987) *Steps to an ecology of mind*. Jason Aronson Inc.

Belmont Alonso Ruíz (diciembre de 2009). *El desarrollo del cine y video documental en la dinámica sociopolítica del México contemporáneo. Revista EN-CLAVES del pensamiento año III*, número 6. pp. 153-167

Bettetini Gianfranco (1975). *Cine: Lengua y escritura*, México, Fondo de Cultura Económica.

Bonfil batalla Guillermo (1991). *Pensar nuestra cultura*. México. Alianza Editorial.

Bonfil Batalla Guillermo (1990). *México profundo, una civilización negada*. México Editorial Grijalbo..

Calaforra Guillem (2003). *Lengua y poder en las situaciones de minorización lingüística*. Universidad Jallegónica Cracovia.

Chomsky, Noam. *Language and Mind*. USA. Cambridge University Press.

Cobarrubias Juan, Fishman Joshua (ed), *Progress in language planning, international perspectives*, Mouton Publishers, Germany 1983.

Colombres Adolfo (1985) *Cine, antropología y colonialismo*. Ediciones del Sol- CLACSO. Buenos Aires.

Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (2006) *Percepción de la imagen del indígena en México*. México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Conesa Francisco, Nubiola Jaime (1999), *Filosofía del Lenguaje*, Barcelona, Herder.

Diario Oficial de la Federación, *Ley Federal de Telecomunicaciones y Radio Difusión*, publicada el 14 de Julio de 2014, México. p.71

Dittus, Benavente Rubén (2012). *El cine documental político y la noción de dispositivo, una aproximación semántica* (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona.

Freire, José Ribamar Bessa (2010). *A herança cultural indígena, ou cinco ideias equivocadas sobre os índios*, em Ana Carvalho Ziller de Araújo (comp.), *Cineastas indígenas: um outro olhar: guia para professores e alunos*. Vídeo nas Aldeias, Brasil Olinda, PE, pp.17-33

Garcés, Fernando (2007). *Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epistémica*, en *El giro decolonial, Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Castro-Gómez Santiago, Grosfoguel Ramón (ed). Siglo del hombre editores.

García Escudero José María (1970). *Vamos a hablar de cine*. España. Salvat editores.

García Riera Emilio (1997). *Historia documental del cine mexicano Tomo 2*. México, CONACULTA/ IMCINE /UdG/ Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.

García Riera Emilio (1971). *Historia documental del cine mexicano, tomo 3: 1945-1948*. México Ediciones Era.

Gruzinski Serge (2016). *La guerra de las imágenes*. De Cristobal Colón a “Blade Runner (1492-2019)”. México, Fondo de Cultura Económica.

- Gundle Stephen (2011) *La edad de oro del star system*. en Brunetta Gianpiero Ed. *Historia Mundial del Cine I: Estados Unidos I.*, México, Ediciones Akal . p 588
- Heath, SB. (1977). *Social history*. In *Bilingual Education: Current Perspectives*. Vol. 1: Social Science. Arlington, VA, Center for Applied Linguistics.
- Herner Irene (1979). *Mitos y monitos, historietas y fotonovelas en México*. México Editorial Nueva imagen.
- Jablonska, Aleksandra (2009), *Cristales del tiempo: pasado e identidad en las películas mexicanas contemporáneas*, México, UPN.
- Jackson, R. (1999). *Race, Caste, and Status: Indians in Colonial Spanish America*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Jullier Laurent (2007). *El Sonido en el cine*. Barcelona, Paidós, Los pequeños cuadernos de Cahiers du Cinéma.
- King John (1994) *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*. Bogotá Colombia. Tercer mundo editores.
- Kozloff Sarah (2000) *Overhearing Film Dialogue*, University of California Press, California. Recuperado
- León Portilla, Miguel (1996). *Los manifiestos en náhuatl de Emiliano Zapata*. Cuernavaca, México. Gobierno del Estado de Morelos: UNAM, Instituto de Investigaciones históricas.
- Lipovetsky Gilles, Serroy Jean (2009). *La pantalla Global*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- Macedo Nunes *et al* (2014) *Cinema indígena: de objeto a sujeito da producao cinematográfica no brasil*, *Polis Revista latinoamericana*, vol 3, no. 38 2014, 173-204
- Magerstädt Sylvie (2014). *Philosophy, Myth and Epic Cinema, Beyond Mere Illusions*. New York, Rowman & Littlefield International.
- Manrique Leonardo (1990). *Pasado y presente de las lenguas indígenas de México* en Estudios de lingüística de España y México, Demonte Violeta, Garza Beatriz (ed), Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de México.
- Martin Marcel (1992). *El lenguaje del cine*. España, Gedisa editorial.
- Mendoza Carlos (2008). *La invención de la verdad: Nueve Ensayos Sobre Cine Documental*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Micheli, Mario de (2000) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid.

- Montemayor Carlos (2008) *Los pueblos indios de México, evolución histórica de su concepto y realidad social*, México, Debolsillo.
- Nayar Sheila J(2012). *The Sacred and the Cinema: Reconfiguring the 'Genuinely' Religious Film*. London, Bloomsbury Publishing.
- Nicolescu, Bassarab (1996). *La transdisciplinariedad, Manifiesto*. México D.F. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C.
- Passafiume Andrea (2010). *Windwalker* (1980) en Leonard Maltin (ed) *classic movie guide*, USA, Penguin group.
- Passolini, Pier Paolo (2006). *Cinema, el cine como semiología de la realidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Peña (de la) Martínez, Francisco (2014). *Imaginarios fílmicos, cultura y subjetividad*. Por un análisis antropológico del cine, México D.F., Ediciones Navarra
- Peterson, David J. (2015). *The Art of Language Invention*, USA, Penguin Books.
- Pineda Franco Adela. (2017). *Las travesías de John Steinbeck por México, el cine y las vicisitudes del progreso*. México, Fondo editorial del Estado de Morelos.
- Poloniato Alicia (1985) *Cine y comunicación*, México D.F., Trillas.
- Ramey James (Junio 2010) *La resonancia de la conquista en Janitzio*. Revista Casa del tiempo vol.3 no. 30 pp.54-57
- Ramírez Caro Jorge (2016) *Cómo analizar de todo: Textos populares, mediáticos, artísticos y didácticos*. Costa Rica. Universidad Nacional de Costa Rica.
- Rashkin, E. (2001). *Women filmmakers in Mexico, the country of which we dream*. Estados Unidos, University of Texas press.
- Rocco Alessandro (2006). *El sueño del chamán: análisis del film cabeza de vaca de Nicolás Echevarría y Guillermo Sheridan*. XXXVI Congreso I.I.L.I. Palabras e ideas. Ida y Vuelta. Génova 26 de junio-1 de julio de 2006. P. 4
- Rozado, Alejandro (1991), *Cine y realidad social en México*, U de G., México.
- Saavedra Luna Isis (2007), *Entre la ficción y la realidad, fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Said W, Edward (2003), *Orientalism*, London, Penguin books.
- Saussure Ferdinand (1945) *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Editorial Losada.

Sheridan, Guillermo (2011). *Cabeza de Vaca reloaded*. Letras Libres. . México, Febrero 2011.

Schmelkes Sylvia, *La política de la educación bilingüe intercultural en México*, Ponencia presentada en el Seminario Internacional *Educación en la Diversidad: Experiencias y Desafíos desde la Educación Intercultural Bilingüe*, organizado por el Instituto Internacional de Planificación Educativa de la UNESCO de Buenos Aires, y la Coordinación General de Educación intercultural Bilingüe de la Secretaría de Educación Pública de México, celebrado en la Ciudad de México, los días 10 y 11 de junio de 2003.

Silva Escobar Juan Pablo (Enero-Junio de 2011) , *La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social*, *Culturales*, Universidad de Chile, volumen VII, Número 13.

Tibon Gutierrez (1983). *La ciudad de los hongos alucinantes*. México, Editorial Panorama.

Vale, Eugene (2006), *Técnicas del guión para cine y televisión*, México, gedisa.

Wittaker Gordon (2008) *Shifting Sands: Language and identity in north american indigenous communities* en *Lengua, Nación e identidad*. Süselbeck Kirsten et al (eds) Iberoamericana.

Zavala Lauro (2010), *El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica*, *Revista Casa del Tiempo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.

Vela Enrique (Marzo 2013) *La arqueología y el cine mexicano*. *Arqueología mexicana*, edición especial número 49. pp 8-84

Zavala Lauro (2012), *El nuevo documental mexicano y las fronteras de la representación*, *Revista Toma Uno*, número 1.

RECURSOS EN LÍNEA

Abderrahman Anzaldúa (2011). *La noche de los mayas: A Misunderstood film and its music*. The Hilltop Review, volume 5, issue 1, Western Michigan University. [PDF] Recuperado el 5 de diciembre de 2017 en: <http://scholarworks.wmich.edu/hilltopreview/vol5/iss1/10>

Aranda Jesus, (20 de enero 2016) *Gana el poeta Mardonio Carballo amparo contra discriminación lingüística*, La Jornada en Línea. Recuperado el 26 de 05de2017 en <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2016/01/20/ampara-corte-al-poeta-mardonio-carballo-para-radiodifusion-en-nahuatl-3593.html>

Amador Carretero Pilar (1996). *El cine como documento social: una propuesta de análisis*, *Ayer*, No. 24. pp. 113-145 [PDF] http://www.jstor.org/stable/41324689?seq=1#page_scan_tab_contents

Boito, María Eugenia (2000): *La importancia de la oralidad en la cultura contemporánea*. Revista Latina de Comunicación Social, 35 / Extra Argentina. [PDF] Recuperado el 26 enero de 2017 en:

http://www.ull.es/publicaciones/latina/Argentina2000/21_boito.htm

Caballero, Jorge (22 de marzo 2009), *Corazón del tiempo*, retrato de la vida cotidiana de los zapatistas. La jornada p. 9 recuperado el 1 de marzo de 2018 de

<http://www.jornada.unam.mx/2009/03/22/espectaculos/a07n1esp>

Carmona, Caldera, Cristóbal Gonzalo. *Pueblos indígenas y la tolerancia occidental*. Polis [En línea], 23 | 2009, Publicado el 19 julio 2011, consultado el 20 abril 2017. URL:

<http://polis.revues.org/1736>

Castells i Talens Antoni (2011), *La radio indigenista en tiempos neoindigenistas*, en *Comunicación y Sociedad*, Revista del Departamento de Estudios de Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara. Núm. 15, enero-junio, 2011, pp. 123-142. [PDF]

Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/comso/n15/n15a6.pdf>

Castells i Talens Antoni (Diciembre 2003). *Cine indígena y resistencia cultural*, *Revista latinoamericana de comunicación CHASQUI*, , No. 084, Centro internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina, Quito, Ecuador, 2003. Pp. 50-57 [PDF]

Recuperado el 23 de noviembre 2016 en <http://www.redalyc.org/pdf/160/16008407.pdf>

Chi Luu, *Why We Love to Learn Klingon: The Art of Constructed Languages*, 26 de enero de 2016, en Jstor Daily. Recuperado el 03 de agosto de 2017 de <https://daily.jstor.org/why-we-love-klingon-art-of-constructed-languages/>

Cortés, Ortega, Ricardo (2013). *Cochochi: Una ventana abierta al universo cultural Rarámuri, en La imagen cinematográfica como documento histórico*. Revista Digital. UNAM y FFYL recuperado el 24 de febrero de 2018 de

<http://www.filos.unam.mx/seminarios/icdh/Cochochi.html>

El cine, poco agraciado con Fox (3 de diciembre de 2006) en Proceso. Recuperado e 24 de febrero de 2018 en <http://www.proceso.com.mx/95387/el-cine-poco-agraciado-con-fox>

Fanlo García Luis (2011) *¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben*. *A parte rei revista de filosofía*, 74, 1-8. [PDF] Recuperado el 26 de febrero de 2017 den

<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/fanlo74.pdf>

INEGI. Estados Unidos Mexicanos. *Censo de Población y Vivienda 2010. Resultados definitivos. Tabulados básicos*. En: www.inegi.org.mx (4 de marzo de 2011).

INEGI. *II Censo de Población y Vivienda 2005*. México, 2005. Recuperado en <http://cuentame.inegi.org.mx/impresion/poblacion/lindigena.asp>

INEGI. *Encuesta Intercensal 2015*. Recuperado de http://cuentame.inegi.org.mx/hipertexto/todas_lenguas.htm

Margarita López Portillo y el sexenio negro del cine (14 de mayo 2006) en Proceso. Recuperado el 21 de febrero de 2018 de <http://www.proceso.com.mx/95853/margarita-lopez-portillo-y-el-sexenio-negro-del-cine>

Montes José Joaquín (1983), *Habla, lengua e idioma*, THESAURUS. Tomo XXXVIII. Núm. 2. Centro Virtual Cervantes. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/38/TH_38_002_065_0.pdf

Muenala (Alberto) defiende el kichwa y la visión indígena desde el cine, 21 de abril 2016), El Telégrafo, Ecuador. Versión digital. Recuperado el 12 de septiembre de 2017. En <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/septimo-dia/51/alberto-muenala-defiende-el-kichwa-y-la-vision-indigena-desde-el-cine>

Narro Robles José, Moctezuma Navarro David (Diciembre 2012). *Analfabetismo en México: Una deuda social*. En *Realidad Datos y Espacio, Revista internacional de geografía y estadística*. Vol. 3. Núm. 3. p. 10 [PDF] recuperado el 16 de marzo de 2016 en http://www.inegi.org.mx/RDE/RDE_07/RDE_07_Art1.html

Jablonska, Aleksandra (2002), *Cabeza de Vaca: el encuentro intercultural*. *Política y Cultura* [en línea]: [Fecha de consulta: 19 de febrero de 2018] Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26701807>

Paunero Pedro (2014) *Chano Urueta, el abuelo que hacía cine*. *Corre Cámara.com.mx*, recuperado el 16 de marzo de 2017 en http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5277

Ponce Armando y Vértiz Columba (septiembre 2002). “*Nuevo Mundo*” una película enlatada desde 1977. *La virgen inventada...y censurada*. *Revista Proceso* No. 9061 recuperado el 16 de marzo de 2017 en <http://www.proceso.com.mx/288066/nuevo-mundo-pelicula-enlatada-desde-1977-la-virgen-inventada-y-censurada>

Redondo, Rubén (2016). *Yanco* (Servando González). Recuperado de <http://www.cinemaldito.com/yanco-servando-gonzalez/> el 7 de febrero de 2018.

Real Academia Española. (2001). *Lengua*. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado de http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=disquisici%F3n

Ríos Hernández Iván. *el lenguaje: herramienta de reconstrucción del pensamiento I Razón y Palabra* Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación “Semiótica y comunicología: Historias y propuestas de una mirada

científica en construcción” Número 72 recuperado en http://www.razonypalabra.org.mx/N/N72/Varia_72/27_Rios_72.pdf

San Andrés Mixquic-Distrito Federal (febrero de 2018) recuperado de <http://www.nuestro-mexico.com/Distrito-Federal/Tlahuac/San-Andres-Mixquic/>

Rumsey, Alan (1990). *Wording, Meaning, and Linguistic Ideology*. *American Anthropologist*. Recuperado de: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.1990.92.2.02a00060/abstract?systemMessage=Pay+Per+View+on+Wiley+Online+Library+will+be+unavailable+on+Saturday+15th+April+from+12%3A00-09%3A00+EDT+for+essential+maintenance.++Apologies+for+the+inconvenience>

Sanjinés Jorge, entrevista en Programa Ibermedia, El espacio audiovisual Iberoamericano, 2014. Recuperada el 6 de octubre de 2017 en <http://www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/notas-sobre-la-nacion-clandestina/>

Simons, Gary F. and Charles D. Fennig (eds.). 2017. *Ethnologue: Languages of the World*, Twentieth edition. Dallas, Texas: SIL International. Online version: <http://www.ethnologue.com>.

Top ten Languages used in internet. recuperado el 22 de noviembre de 2017de

<http://www.internetworldstats.com/stats7.htm>

Traduversia (2016). *Introducción histórica sobre la traducción audiovisual*. España. Recuperado en <http://traduversia.com/unidad/1-introduccion-historica-sobre-la-traduccion-audiovisual/>.

Zeydanlioğlu Welat. (2012) *Turkey's Kurdish language policy*, De Gruyter Mouton,. recuperado de <https://welatzeydanlioglu.files.wordpress.com/2014/11/turkeys-kurdish-language-policy-w-zeydanlioglu.pdf>

Zizek Slavoj, *El cine espejo de censuras e ideologías*, entrevista por: Verónica Chiaravalli, La Nación, 2 de mayo de 2004, Argentina. Recuperado el 22 de noviembre de 2017 en <http://www.lanacion.com.ar/597290-el-cine-espejo-de-censuras-e-ideologias>