



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS**

**FACULTAD DE DISEÑO**

**DOCTORADO EN IMAGEN, ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD**

**LAS LENGUAS INDÍGENAS Y LOS IMAGINARIOS DE LA DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA EN  
EL CINE MEXICANO.**

**TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN IMAGEN, ARTE, CULTURA Y  
SOCIEDAD.**

**PRESENTA:**

**ALDO JIMÉNEZ TABONE**

**DIRECTOR:**

**Dr. Joel Ruíz Sánchez**

**CODIRECTORA:**

**Dra. Laura Iñigo Dehud**

**Cuernavaca Morelos, 22 de abril de 2026.**

## Índice

### PROTOCOLO

- I. Introducción
- II. Antecedentes
- III. Justificación
- IV. Preguntas, hipótesis de investigación y objetivos
- V. Metodología
- VI. Marco teórico

CAPÍTULO 1 Imaginarios Sociales en Torno a la Diversidad Lingüística (Previos al Cine) .....	30
1.1 La Diversidad Lingüística como Anomalía .....	31
1.2 La Traducción y sus Obstáculos .....	36
1.3 La Jerarquía Lingüística Colonial.....	41
1.4 El Debate entre la Diversidad Lingüística y la Lengua Nacional en el Siglo XIX .....	49
1.5 Lo Europeo y su Homologación con lo Universal.....	52
1.6 El Mestizo como Heredero de la Patria y El Surgimiento del Imaginario Nacionalista.....	54
Tabla1. Elementos Culturales Indígenas Incorporados al Nacionalismo Mexicano del Siglo XIX .....	62
1.6 La Institución Positivista y la Llegada Del Siglo XX.....	69
CAPITULO 2 Representación Indígena y Diversidad Lingüística en elCine Mexicano. ....	77
2.0 La llegada del cine.....	77
2.1 El Cine Mexicano y la Tradición del Cine de Tema Indígena .....	77
2.2 Cine Mudo. (1896-1930).....	78
2.3 El Cine Habla Español.....	81
2.4 Época de Oro .....	86
2.5 El cine mexicano después de 1960. La llegada de nuevos instituyentes en la representación indígena en el cine mexicano. ....	91
2.6 Siglo XXI.....	115

2.7 ÚLTIMA DÉCADA (2015 a la fecha).....	118
CAPÍTULO 3 Voces y Palabras: La Lengua en el Séptimo Arte.....	126
3.1 La Representación de la Lengua en el Cine .....	126
3.1.1 El Discurso Cinematográfico y las Lenguas.....	132
3.1.2 La Ausencia como Representación.....	133
3.1.3 La Función Comunicativa de la Lengua en el Cine .....	134
3.2 La Lengua Universal, un Tropo Lingüístico Mediático.....	135
3.2.1 Rio Escondido, la Representación de una Comunidad Imaginada .....	142
Sin su Lengua.....	142
3.2.2 Maclovía, el Desbalance en la Representación de las Instituciones Hegemónicas e Indígenas desde la Lengua.....	148
CAPÍTULO 4 Paisajes Lingüístico-Mediáticos.....	158
4.1 Definiendo el Paisaje Lingüístico -Mediático.....	158
4.1.1 El Paisaje.....	160
4.1.2 Paisaje Mediático .....	161
4.1.3 Paisaje Lingüístico.....	163
4.1.4 Paisaje Sonoro.....	166
4.1.5 La Función Sígnica Y Simbólica De Los Paisajes Lingüístico-Mediáticos (PLM).....	167
4.2 <i>Roma</i> (2018), Una Propuesta para el Análisis de .....	168
los Paisajes Lingüístico-Mediáticos. ....	168
Tabla 2. Análisis del Paisaje lingüístico mediático de la película <i>ROMA</i> .....	172
4.3 Conclusión.....	174
CONCLUSIONES GENERALES.....	176
Anexo 1 Películas Mexicanas que Tratan Temas Indígenas.....	180
BIBLIOGRAFÍA.....	187

## Protocolo

### I. Introducción

La diversidad lingüística es parte esencial de la identidad cultural y social de México, en donde coexisten alrededor de 68 lenguas indígenas, cada una con sus propias variantes. Sin embargo, la representación de estas lenguas en los medios de comunicación, especialmente en el cine, ha sido históricamente limitada y estereotipada. El presente trabajo se propone explorar la relación entre el cine mexicano y las lenguas indígenas, analizando cómo su inclusión o exclusión modifica la representación fílmica de la diversidad lingüística.

El cine, como medio de comunicación masiva, tiene la capacidad de influir en la percepción social de las lenguas y culturas indígenas. A lo largo de la historia del cine mexicano, las lenguas indígenas han sido frecuentemente invisibilizadas o representadas de manera superficial, contribuyendo a la perpetuación de estereotipos y a la minorización lingüística. Este estudio se enmarca en el campo de los estudios de cine y busca auscultar la relación dinámica entre lo cinematográfico y lo lingüístico, con un enfoque particular en la temática indigenista recurrente en el cine mexicano.

El cine no solo refleja los imaginarios sociales existentes sobre las lenguas indígenas, sino que también contribuye a su construcción y difusión. Estos imaginarios, que incluyen percepciones de las lenguas indígenas como exóticas, primitivas o inferiores, han sido moldeados por siglos de colonización y políticas lingüísticas que favorecen la homogeneización cultural. Al representar las lenguas indígenas de manera estereotipada o al omitirlas por completo, el cine perpetúa estos imaginarios y refuerza las jerarquías lingüísticas existentes. Sin embargo, el cine también tiene el potencial de desafiar estos imaginarios y promover una representación más inclusiva y auténtica, visibilizando la riqueza y diversidad de las lenguas indígenas.

La investigación se estructura en cuatro capítulos principales. El primer capítulo aborda los imaginarios sociales en torno a la diversidad lingüística previos al cine, explorando la percepción histórica de las lenguas indígenas como anomalías y obstáculos, así como la jerarquía lingüística colonial y el impacto del positivismo y el nacionalismo en la política lingüística mexicana. El segundo capítulo examina la representación indígena y la diversidad lingüística en el cine mexicano, desde el cine mudo hasta el siglo XXI, destacando las transformaciones en la representación de lo indígena y sus lenguas. El tercer capítulo se centra en la función comunicativa de la lengua en el cine y la dualidad de la lengua como elemento estético y comunicativo. Se hace un análisis de las películas *Río Escondido* (Fernández, 1948) y *Maclovía* (Fernández, 1948) para ver la manera en que los imaginarios y jerarquías en torno de la lengua son utilizados en el cine clásico. Por último, el cuarto capítulo introduce el concepto de paisajes lingüístico-mediáticos, analizando cómo las lenguas se representan en los medios de comunicación y proponiendo un análisis detallado de la película *Roma* (Cuarón, 2018) como ejemplo.

Esta investigación pretende contribuir al entendimiento de la representación de la diversidad lingüística en el cine mexicano, ofreciendo una perspectiva crítica sobre los imaginarios fílmicos y lingüísticos y proponiendo herramientas analíticas para el estudio de los paisajes lingüístico-mediáticos. Al hacerlo, se busca visibilizar las lenguas indígenas y promover una representación más inclusiva y auténtica en el cine y otros medios de comunicación.

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 ha abordado a los indígenas y sus lenguas como una exploración de nuestra propia diversidad. El siglo XXI, ha visto nacer un tipo distinto de

películas mexicanas, con personajes y narrativas indígenas más complejos, en las que las lenguas originarias juegan un papel importante. Entablar una discusión teórica sobre la presencia de las lenguas indígenas en el cine mexicano permite conocer la manera en la que se aborda la diversidad desde el cine mexicano.

Llamamos lenguas originarias a aquellas que surgieron en el territorio que hoy ocupa México antes del contacto con Europa, sin embargo, uno de los errores más comunes es el de confinar a esas lenguas al pasado histórico: las lenguas originarias son lenguas vivas, habladas por más de siete millones de personas, algunas de ellas, con una tradición escrita que se remonta muchos años antes de la conquista; todas ellas, con una tradición oral dinámica que se adapta al cambio de los tiempos. No obstante, estas lenguas tienen una presencia mínima en el cine y los medios de comunicación y, por tanto, muchos de los mexicanos hispanoparlantes ignoran que en su propio territorio se puede escuchar el purépecha, el mixe o el ñahñú. Al revisar las investigaciones académicas sobre cine, se puede uno percatar de que la cuestión indígena ha sido abordada desde la iconografía, el análisis fílmico, el género, la identidad, entre otros enfoques, pero la investigación de cine y lenguas indígenas ha sido mínima. Si ampliamos un poco más el criterio de búsqueda, nos daremos cuenta de que, a nivel general, los estudios de cine rara vez abordan temas relacionados con la presencia de la expresión oral y la lengua en las películas. Aquí es pertinente una distinción: Para los fines de esta investigación, es necesaria la diferenciación del lenguaje como *fone*, de la semiótica de los procesos comunicativos del cine. La palabra hablada es uno de los elementos no específicos del lenguaje cinematográfico. En el cine documental, se recoge en la expresión oral de los entrevistados; en el caso del cine de ficción, nace de manera escrita en el guion, pero al transformarse en palabra hablada, cobra independencia. La elección de una lengua o lenguas usadas para realizar un filme es un elemento clave en la expresión cinematográfica: Desde el punto de vista del guion, da verosimilitud a los personajes y al relato. La lengua es uno de los

rasgos de identidad del personaje: los rasgos, ya sean físicos, psicológicos o culturales, son los que llevan al personaje a emprender una serie de acciones que ponen en marcha el relato cinematográfico. La riqueza y complejidad de estos rasgos se traduce en personajes más cercanos a la realidad. Desde el punto de vista del público, la elección de la lengua determina la relación con el público: Si el personaje habla la misma lengua que los espectadores, se establece un conducto de comunicación directa. Si no lo hace, se establece una barrera de lenguaje. Esta barrera puede ser diegética cuando sucede al interior del relato, es decir cuando el público no entiende la lengua que hablan los personajes, o extradiegética cuando existe algún elemento ajeno al relato que anula la barrera, ya sea parcialmente, (subtitulaje) o totalmente (doblaje). Desde el punto de vista económico la elección de la lengua es clave porque determina procesos de distribución y comercialización. Es más fácil distribuir y vender una película hablada en una lengua mayoritaria. En el caso particular del cine de temáticas indígenas, la elección de la lengua es clave porque al tratarse de lenguas minorizadas, puede condicionar la percepción sobre la diversidad, ya sea negando la diversidad lingüística de manera que presenta una cultura normalizada bajo la idea cliché de lo folclórico; o dando reconocimiento a la diversidad lingüística reflejando la diversidad cultural.

Existen alrededor de 7000 lenguas en el mundo (Ethnologue,2024), cada una de ellas posibilita una forma distinta de entender la realidad y representa una visión particular del mundo. La diversidad lingüística da cuenta del número de lenguas utilizado en un espacio determinado. Las lenguas pueden compartir espacios sociales o disputarlos. Una lengua minorizada, es una lengua que ha sido desplazada de diversos espacios sociales: la educación, la salud, los medios de comunicación, por citar algunos ejemplos, pareciendo inexistente para los hablantes de otras lenguas que comparten ese espacio y alterando la percepción de la diversidad. La percepción de la diversidad lingüística atiende a la necesidad de reconocer la interculturalidad, reconocimiento de la alteridad, del diferente, del otro, generando

comunicación y espacios sociales compartidos de manera más equitativa. La cuestión de la diversidad lingüística no atañe solamente a los hablantes de lenguas indígenas. La ausencia de estas lenguas en espacios como los medios de comunicación puede propiciar una distorsión en la percepción del entorno social de los hablantes monolingües de una lengua mayoritaria (el español en el caso de México), como señala la lingüista de origen mixe Yásnaya Aguilar “aun cuando en las grandes ciudades existen muchos hablantes de las distintas lenguas de México, los espacios urbanos de población hispanohablante son los que tienen menos información sobre la diversidad lingüística del país” (p.26). Esto se convierte en un obstáculo para las relaciones interculturales, generando concepciones de discriminación lingüística, tales como la idea de que las lenguas indígenas son solo dialectos, la percepción de que todas las lenguas indígenas son poéticas (discriminación por idealización), la idea de que las lenguas indígenas pertenecen únicamente al ámbito rural, excluyéndolas de otros espacios, entre otras (Aguilar, 2020).

Se propone que el cine de temáticas indigenistas, al utilizar o no a las lenguas indígenas, crea una representación de la diversidad lingüística (positiva o negativa, según el caso) que puede influir en el imaginario social sobre esta. Por sus características ligadas a la reproducción mecánica de la imagen en movimiento y el sonido, el cine tiene la capacidad de crear una representación muy verosímil del mundo. Si bien las representaciones fílmicas permiten reconocer el objeto representado (en este caso la diversidad lingüística), el espectador dirige su atención a ciertas características sobresalientes e invariantes con las que está familiarizado a través de su interacción con el entorno natural y social. Por un lado, el cine, en su calidad de medio masivo, puede producir una representación de la diversidad lingüística, pero resaltando únicamente los elementos necesarios para su reproducción (Luhmann, 1998). Por otro lado, el espectador reacciona utilizando solamente los códigos de representación que le son familiares (algunos creados por los medios y otros de origen cultural distinto).

En el cine y otros medios de comunicación, la representación de los indígenas a menudo se realiza desde una perspectiva monolingüe, donde se percibe y juzga la forma de hablar de los indígenas desde el punto de vista de quienes solo hablan una lengua, generalmente el español. Cuando los indígenas son representados hablando con un acento muy marcado y con errores gramaticales, esto refuerza estereotipos negativos y perpetúa la idea de que su forma de hablar es inferior. Esta percepción no solo es incorrecta, sino que ignora la complejidad y riqueza de las habilidades lingüísticas de las comunidades indígenas.

Es cierto que muchos indígenas son bilingües o incluso multilingües, ya que hablan su lengua nativa además del español y, en algunos casos, otras lenguas. Esta habilidad de hablar múltiples lenguas demuestra una pericia lingüística que supera la de los monolingües que los critican. La capacidad de comunicarse en varias lenguas requiere un alto grado de competencia cognitiva y flexibilidad mental, cualidades que no siempre se reconocen ni se valoran adecuadamente desde una perspectiva monolingüe. Esta disparidad en la percepción puede tener consecuencias negativas para los hablantes de lenguas indígenas, como la pérdida de autoestima y el desplazamiento lingüístico. Cuando se burlan o se menosprecian sus habilidades lingüísticas, los hablantes de lenguas indígenas pueden sentirse presionados a abandonar su lengua materna en favor del español para evitar la discriminación y el estigma. Este fenómeno contribuye al desplazamiento lingüístico y a la eventual desaparición de las lenguas indígenas, lo que representa una pérdida cultural significativa. Esta dinámica refleja una desigualdad de poder, donde el grupo dominante (monolingües de habla española) impone su visión y normas lingüísticas sobre las comunidades indígenas. Para contrarrestar esto, es crucial promover una mayor comprensión y valoración de las lenguas indígenas y sus hablantes, así como fomentar políticas y prácticas educativas que respeten y preserven la diversidad lingüística. La representación de los indígenas en los medios desde una perspectiva monolingüe no solo perpetúa estereotipos negativos, sino que también contribuye al

desplazamiento lingüístico y a la pérdida de valiosas habilidades y conocimientos culturales. Es fundamental reconocer y valorar la riqueza lingüística de las comunidades indígenas y trabajar para proteger sus lenguas y culturas.

## II. Antecedentes

A partir de los años 60, algunas películas, muy pocas en realidad, comenzaron a usar las lenguas indígenas para cumplir distintas funciones narrativas: Crear una atmósfera exótica, establecer barreras de lenguaje entre personajes, buscar una visión más realista de la historia, entre otras. 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 *Maclovía* (1948) de Emilio Fernández tienen protagonistas que pertenecen claramente a algún grupo indígena, sin embargo, la presencia de las lenguas vernáculas en estos filmes es prácticamente nula. En 1961 Servando González estrena *Yanco*, primer largometraje en el que se escucha el náhuatl de manera constante a lo largo de la trama. Por otro lado, películas de finales de los 90 y del 2000, 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). Recientemente, se ha observado un reposicionamiento del espacio social del cine por parte de las lenguas indígenas, películas como *Sueño en otro Idioma* (Contreras, 2018), y *Roma* (Cuarón, 2018) han apostado por historias en las que las lenguas indígenas tienen un papel determinante, y filmes como *El sueño del Mara'kame* (Cecchetti, 2016) y *El ombligo de Guie'dani* (Sala, 2018) abordan el tema de las juventudes indígenas (y con ellos sus lenguas) en el mundo globalizado.

Este proyecto tiene su antecedente en la tesis *Transformaciones en el uso de las lenguas indígenas en el cine mexicano* (Jiménez, 2019). En dicho trabajo se buscó conocer la incidencia de las lenguas indígenas en el cine mexicano en distintos momentos históricos y la

manera en que su uso u omisión, según el caso, afectan la representación filmica de lo indígena. Además de proponer al cine y su relación con las lenguas indígenas como objeto de estudio, también se encontró que, detrás de la presencia o ausencia de dichas lenguas en un filme determinado se encontraba un fuerte componente ideológico nacido del contexto sociohistórico del tiempo en que fue realizado. Para esa investigación se realizó una base de datos que aloja más de cien películas mexicanas que tratan temas indígenas, ya sean contemporáneos o históricos<sup>1</sup>. En esta base de datos que parte desde el surgimiento del cine sonoro en México (1931) hasta el año de 2014, se analiza si en los filmes se hace uso o no de alguna lengua indígena. También se señala el contexto en el que se usa la lengua. Después, se seleccionaron dos películas representativas de cada periodo para su análisis considerando argumento, contexto histórico, mundo representado y uso de la lengua Indígena. Al entrecruzar estos componentes se obtuvo una aproximación a la presencia de las lenguas indígenas en el filme, en la que se puede observar que el contexto ideológico de cada época influye sobre los modelos de representación usados en cada película para hacer su definición de “lo indígena”, el uso de la lengua indígena en cada caso está supeditado a dichos modelos de representación.

### III. Justificación

El 27 y 28 de febrero del año 2020 se proclamó en la Ciudad de México la llamada Declaración de los Pinos (*Chapoltepek*), documento resultado del trabajo realizado durante el Año Internacional de las Lenguas Indígenas, proclamado en 2019 por parte de la UNESCO. Dicho documento, de alcance internacional, recoge algunos de los puntos más importantes en torno a las problemáticas universales relacionadas a la diversidad lingüística, entre las que destacan “el derecho a utilizar, desarrollar, revitalizar y transmitir a las generaciones futuras, de forma oral y escrita, lenguas que reflejen las ideas y los valores de los pueblos indígenas,

---

<sup>1</sup> En el anexo 1 se presenta una versión actualizada y aumentada de dicha tabla

sus identidades y sistemas de conocimientos y culturas tradicionales; la igualdad de trato de las lenguas indígenas con respecto a otras lenguas”(UNESCO, 2020, p.4) así como el derecho a servicios de salud y educación en sus lenguas y también el acceso a medios de comunicación. Esta declaración es el resultado de las investigaciones realizadas a lo largo del año 2019, año declarado por la Unesco como “año internacional de las lenguas indígenas”, en el que se estudió la acelerada desaparición de la mayoría de las lenguas indígenas a nivel global y sus causas. Lo alarmante de los datos recopilados llevó a la UNESCO a la necesidad de declarar toda la década subsecuente (de 2022 a 2032) como la Década internacional de las lenguas indígenas. A pesar de la seriedad del asunto y de su proporción global, la proclamación de dicho documento tuvo muy poca repercusión en los medios. La Declaración de los Pinos no surge como un documento aislado, sino que descansa sobre toda una serie de acuerdos y declaraciones internacionales previos en torno a los derechos de los pueblos indígenas y sus lenguas, tales como la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948 y la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas de 2007, así como en el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de 1966, el Convenio sobre pueblos indígenas y tribales de la Organización Internacional del Trabajo de 1989, la Convención sobre los Derechos del Niño de 1989 y el documento final de la Conferencia Mundial sobre los Pueblos Indígenas de 2014.

Como se puede observar, la preservación de la diversidad lingüística está asociada en la actualidad a una agenda internacional para mejorar las condiciones de vida de la especie humana y aparece comúnmente ligada a conceptos tales como sostenibilidad, cultura de paz y respeto a la pluralidad; sin embargo, no siempre ha sido así, hasta hace muy poco tiempo, la concepción del desarrollo de los pueblos parecía ir por el camino contrario: Se esperaba, (y se trabajaba para conseguirlo) que las culturas minoritarias e indígenas se integraran a una corriente hegemónica de progreso que se suponía los valores occidentales como universales, y

la alfabetización en las lenguas europeas aunada al abandono de costumbres y lenguas originarias como el mejor medio para combatir el rezago económico y cultural de las comunidades tradicionales. Si buscamos comprender la manera en que se ha representado a la diversidad lingüística en el cine, necesitamos conocer cuáles han sido las distintas posturas en torno a ella y cuáles han sido los factores que han propiciado el cambio de pensamiento.

#### **IV. Preguntas de Investigación**

¿De qué manera se representan las lenguas indígenas y la diversidad lingüística en el cine mexicano?

¿Cómo afecta el cine nuestra percepción de la diversidad lingüística?

¿Cómo inciden las transformaciones en el imaginario social sobre lo indígena en las formas de representación de las lenguas originarias dentro del cine?

#### **Hipótesis**

En el cine mexicano se pueden encontrar una serie de imaginarios (fílmicos y lingüísticos) en torno a la representación de la diversidad lingüística. Algunos de estos imaginarios preceden a la invención del cine sonoro, sin embargo, han sido diseminados de manera exponencial gracias a la capacidad del cine de crear paisajes lingüístico-mediáticos.

Cada generación crea sus propias representaciones de la diversidad lingüística en el cine a partir de los imaginarios anteriores y los actuales, los cuales conviven de manera, a veces acumulativa, a veces dialéctica.

### **Objetivo General**

Detectar los imaginarios fílmicos y lingüísticos presentes en el cine mexicano para comprender las dinámicas que favorecen o excluyen el uso de lenguas indígenas, y cómo estas decisiones inciden en la representación cinematográfica de la diversidad lingüística.

### **Objetivos Particulares**

- Analizar el papel del cine como creador de representaciones de la diversidad lingüística.
- Comprender la relación entre lenguas indígenas y cine mexicano a través de la historia.
- Descubrir las articulaciones socio históricas de lo indígena en el cine.

## V. Metodología

La presente investigación se inscribe en el campo de los estudios culturales y cinematográficos, con un enfoque cualitativo, transdisciplinario y hermenéutico-crítico. Se trata de una disertación teórica sustentada en la investigación documental y el análisis crítico de representaciones fílmicas, con el objetivo de explorar los imaginarios lingüísticos y sociales en torno a las lenguas indígenas en el cine mexicano.

El corpus principal estará conformado por tres películas representativas de dos momentos históricos clave: *Río Escondido* (Fernández, 1948), *Maclovía* (Fernández, 1948) y *Roma* (Cuarón, 2018). Estas obras serán analizadas desde una perspectiva comparativa, no como estudios de caso aislados, sino como nodos dentro de un entramado discursivo más amplio sobre la representación de lo indígena y la diversidad lingüística en el cine mexicano.

Además del corpus central, se incorporarán referencias puntuales a otras películas que resultan pertinentes para comprender los cambios históricos en el imaginario sobre lo indígena y para fortalecer el análisis argumental. Entre estas obras complementarias se encuentran filmes del periodo clásico, así como producciones de distintos períodos que permiten rastrear transformaciones en las estrategias de representación. Estas películas no serán objeto de análisis exhaustivo, pero funcionarán como puntos de referencia para contextualizar, contrastar o ejemplificar determinados argumentos cuando sea necesario.

El análisis se organizará de forma transversal: los filmes serán abordados en función de los tópicos temáticos que estructuran cada capítulo, permitiendo así identificar patrones, rupturas y continuidades en la representación de la diversidad lingüística. Este enfoque facilitará el diálogo entre las obras del corpus central y las referencias complementarias, construyendo una visión diacrónica de las estrategias cinematográficas para representar (o invisibilizar) las lenguas indígenas en distintos contextos históricos y estéticos. El análisis

filmico se articulará con una revisión crítica de fuentes documentales, textos académicos, crónicas, noticias y materiales mediáticos contemporáneos a cada película, con el fin de contextualizar las representaciones cinematográficas dentro de sus respectivos marcos ideológicos, históricos y tecnológicos. Esta triangulación permitirá contrastar los discursos filmicos con los imaginarios sociales predominantes en cada época.

El enfoque hermenéutico-crítico adoptado en esta investigación parte del reconocimiento de que toda representación es una construcción situada, atravesada por relaciones de poder, ideología y subjetividad. Desde esta perspectiva, no se trata únicamente de interpretar los significados explícitos de las obras cinematográficas, sino de develar las estructuras simbólicas, los silencios, las exclusiones y las operaciones de poder que configuran dichas representaciones. Esta postura se articula con el concepto de imaginario social propuesto por Cornelius Castoriadis, entendido como el campo donde se instituyen y disputan los sentidos colectivos.

También, se incorporará el concepto de paisaje lingüístico-mediático como herramienta analítica para examinar la visibilidad, función y jerarquía de las lenguas en el cine, entendiendo al filme como un espacio simbólico donde se negocian relaciones de poder lingüístico. Este enfoque permitirá observar no solo la presencia o ausencia de las lenguas indígenas, sino también los mecanismos de minorización, exotización o reivindicación que operan en su representación.

Se delimita el objeto de estudio a los largometrajes de ficción, excluyendo documentales y cortometrajes, debido a las particularidades narrativas y de producción que estos formatos implican. Esta delimitación responde a la necesidad de mantener una coherencia metodológica y analítica que permita profundizar en el estudio de las representaciones fílmicas desde una perspectiva crítica, comparativa y situada.

## VI. Marco Teórico

### Lo imaginario

Para tratar de comprender la relación entre el cine y la diversidad lingüística proponemos a manera de eje teórico, el concepto de imaginario social propuesto por Castoriadis (2007), ya que el cine es un medio que se alimenta de los imaginarios sociales existentes, los refleja, y a su vez, contribuye de manera significativa en la construcción de nuevos imaginarios. Asimismo, el cine crea una representación de las culturas y sus lenguas; se sirve de ellas y refleja los imaginarios construidos en torno a la diversidad lingüística, y al mismo tiempo, genera imaginarios nuevos en torno de las lenguas y sus hablantes; Se establece así, una relación dialógica entre ambos.

Para intentar comprender el origen del concepto de imaginario social es necesario remitirse a la concepción estructural de la sociedad del marxismo, que plantea que existe una base “real”, es decir, lo material, que forma una infraestructura constituida por las relaciones económicas de producción, las relaciones entre clases sociales, y las cadenas de producción. Sobre esta base material existe una superestructura formada por la cultura y las instituciones, encargadas de reflejar y justificar las relaciones del plano material. Castoriadis (2007) parte de una crítica a esta concepción clásica del materialismo histórico en la que lo material es real y lo simbólico ficticio. Sin embargo, podemos encontrar ideas precedentes en el pensamiento de algunos pensadores marxistas del siglo XX. En los años 30, Gramsci (2015) plantea el concepto de hegemonía, en el que establece que las clases dominantes ejercen su poder no solamente mediante el uso de la fuerza o el control de los medios de producción, es decir, mediante el control de los medios físicos, también lo ejercen mediante la generación y difusión de un modo de pensar, organizar y percibir el mundo que legitima y justifica su posición de poder. Esta forma de pensar se vuelve tan omnipresente socialmente que llega a confundirse con el “sentido común”, el cual podemos llamar desde el punto de vista de Castoriadis como un

“imaginario social dominante”. En 1970, Althusser recupera el concepto de hegemonía para tratar de explicar la reproducción del *status quo* en una sociedad determinada. Desde una perspectiva más estructuralista, Althusser (1974) propone el concepto de “aparatos ideológicos de Estado” como los mecanismos que utiliza la clase en el poder para perpetuar su situación. Existen dos tipos de aparatos ideológicos, los represivos (la policía y el ejército) y los no represivos (familiares, religiosos, educativos, jurídicos, informativos, etcétera). Estos aparatos se encargan de generar y difundir ideas favorables al orden determinado, generando así, una sensación de “normalidad”. ¿De qué manera, se pregunta Althusser, se reproducen las condiciones de producción en un sistema capitalista? Para el pensador francés, el conjunto de ideas, valores, tradiciones y acciones generadas por los aparatos ideológicos de Estado, construyen en la sociedad una especie de consentimiento activo que lleva a la clase obrera a percibir su explotación como parte del orden “natural”. Si bien Althusser se pregunta sobre la reproducción de la sociedad, Castoriadis se pregunta sobre la transformación de esta; no en vano tuvo una participación significativa durante las protestas estudiantiles del mayo francés en 1968 y se le atribuye la expresión “la imaginación al poder”.

Berger y Luckman escriben en 1966 *La Construcción Social de la Realidad*, en el que proponen que la realidad se construye socialmente: Esta realidad social es objetiva y subjetiva al mismo tiempo. El aspecto objetivo de la realidad es el que se construye fuera del individuo, sin embargo, también existe un aspecto engendrado al interior del sujeto, es decir, es subjetivo. La realidad exterior es internalizada por el sujeto y el aspecto generado en el interior es, a su vez, socializado. El individuo nace libre de toda concepción social, sin embargo, desde su nacimiento va siendo socializado por los que le rodean. Berger y Luckmann plantean un proceso de socialización primario, en el que el sujeto adquiere conceptos gracias a sus padres y familiares (el lenguaje es la piedra angular de este proceso), y una socialización secundaria, en la que el sujeto, a medida que crece, se va instalando en roles sociales determinados y forma parte de las instituciones. Para los autores, la institución es la actividad humana

objetivizada, es decir, la actividad humana adquiere autonomía de los sujetos que la llevan a cabo.

Los conceptos de institución y autonomía cobrarán importancia en el pensamiento de Castoriadis. Si para la ortodoxia marxista la realidad solamente puede ser medida desde lo material, Berger y Luckmann se van al otro extremo, al idealismo, en el que lo real queda relativizado y todo aspecto de la realidad es solamente, un constructo social.

Castoriadis no ve al aspecto superestructural, es decir, la cultura y lo simbólico como el único elemento constructor de realidad, sin embargo, enfatiza en su importancia para comprender los cambios sociales. Castoriadis se refiere a este componente de la sociedad como “lo imaginario”, una fuerza creativa que escapa al determinismo material. Ese aspecto imaginario, tiene su origen parcial en la subjetividad del individuo en su intento de descifrar el mundo, sin embargo, también se origina cuando se comunican estas “formas de pensar” entre los individuos hasta crear un pensamiento colectivo: Es imaginario radical en el sujeto e imaginario social instituyente en el colectivo anónimo. Este imaginario social instituyente es el potencial de la sociedad para crear significados y formas de organización, los cuales al arraigarse y solidificarse dan origen a las instituciones. Estas instituciones se alimentan de los valores de la sociedad, pero a su vez, alimentan a la sociedad de valores, conceptos y significados en un bucle recursivo; lo simbólico es, lo imaginario instituido. Lo imaginario, para Castoriadis, no es un mero reflejo de la realidad, pero tampoco pertenece a la ficción; es un campo que opera con independencia, pero a su vez puede modificar y ser modificado por lo material. Es decir, lo imaginario no solamente es algo instituido, sino que también es instituyente. Esto sugiere que un cambio en el imaginario puede desembocar en un cambio social. Para Castoriadis las transformaciones sociales pasan por lo imaginario antes que por lo material, y observa una dinámica entre lo instituido y lo instituyente presente en todas las sociedades a lo largo del tiempo. Castoriadis recurre a la figura del magma para ilustrar la transformación de las sociedades mediante el cambio en lo imaginario: El magma representa lo

instituido, es decir, los conceptos y significaciones sociales que logran solidificarse en el seno de una sociedad con el transcurso de los años hasta generar un ambiente de estabilidad y consolidación, el estado de las cosas se considera “lo normal”. Sin embargo, en algún momento determinado, la inmovilidad de este magma llega a generar incomodidad social, y algunos individuos o grupos se llegan a cuestionar la inmovilidad de algunos elementos del imaginario (por ejemplo, el rol asignado a los sexos en una sociedad). La presión de estos grupos o individuos genera que el magma se reblandezca y la crisis resultante dé lugar a “lo instituyente”, es decir, la transformación de lo imaginario. En el caso del cine y las culturas indígenas, podemos observar al concepto de occidente como una significación social imaginaria (Castoriadis, 2007), que está presente cada vez que el cine aborda un tema relacionado con los pueblos originarios americanos: el cine ve a lo indígena casi invariablemente desde la visión de occidente: lo occidental es siempre la norma, lo instituido; y lo indígena es la singularidad.

### **Lo imaginario y el cine**

Uno de los primeros en reflexionar sobre el cine y lo imaginario fue Edgar Morin (2001), para quien el ser humano no solamente responde a su entorno creando objetos que le permitan subsistir y desarrollarse en el mundo material (*Homo faber*), es también un “hombre imaginario”, que amuebla sus días con el fruto de sus imaginaciones, fantasías, recuerdos y representaciones. Estas manifestaciones de lo imaginario generan una proyección-identificación del espíritu humano sobre el mundo.

Una capacidad del ser humano desde su origen ha sido la de alienar las imágenes creadas en su mente y proyectarlas ya sea mediante pinturas en una cueva o relatos al calor de una fogata. El cine es un heredero de este proceso en el que lo imaginario se manifiesta. Morin llama al cine un “espíritu-máquina”, es decir, una máquina que, a diferencia de las otras máquinas creadas por el ser humano que tienen la función de extender el trabajo material,

escapa a la tiranía de la funcionalidad y es capaz de proyectar imaginarios. Los filmes están, según Morin, elaborados de manera similar a nuestros procesos mentales, por lo que tienen la facultad de influir en nuestras subjetividades. Se crea, de este modo, un bucle recursivo en el que el cine se crea a partir de lo imaginario y, a su vez, el cine alimenta lo imaginario.

El investigador italiano Massimo Canevacci realiza un estudio antropológico del cine a través de una perspectiva marxista. Su trabajo, *Antropología do cinema* (1984) se enfoca en el análisis del cine y las ideologías en las sociedades industriales, explorando lo que denomina “el espíritu del cine” y la perpetuación de los estereotipos y mitos asociados a él. Canevacci sugiere que, al margen de la superestructura ideológica y la infraestructura económica existe otro nivel de realidad social al que llama hipoestructura, en donde habitan las pulsiones y la memoria simbólica, y opera en el ámbito de lo inconsciente, de lo social y de las significaciones imaginarias sociales.

En el cine subyacen estructuras simbólicas muy antiguas originadas en la tragedia griega o antes, que, al ser tergiversadas por el tamiz del cristianismo, crean un universo simbólico en el que el bien contra el mal lucha encarnados por héroes y villanos<sup>2</sup>. Para Canevacci el cine es antropomórfico, fisiológico y etnocéntrico, en el que el mal es representado por lo diferente, lo asimétrico, lo salvaje; es decir, lo diverso. El cine perpetúa un imaginario impuesto desde la hegemonía en el que se asume que lo natural y protagónico es el sujeto tecno-cristiano- burgués (que habla alguna lengua europea), y lo que se aleja de ese ideal, entra en el campo de lo antagónico.

Arjun Appadurai (2001), ha abordado el tema de los imaginarios y los medios de comunicación en el contexto de la globalización. Para este autor, los imaginarios sociales son construcciones sociales que se transmiten gracias a diversos medios, como el discurso, la educación y los medios de comunicación. Son estos últimos, junto con la migración, ventanas

---

<sup>2</sup> Los temas de la tragedia griega giran en torno al hombre contra el destino y no a héroes virtuosos enfrentados a villanos viciosos.

que nos permiten ver la transformación de los imaginarios en el contexto global. El flujo masivo tanto de imágenes como de personas ha ocasionado que los procesos identitarios se encuentren en un punto de inestabilidad. Este flujo constante genera la dislocación y la desterritorialización de los procesos culturales, que anteriormente estaban delimitados por la geografía y hoy, se crean nuevas vecindades virtuales en la aldea global. Para Appadurai, en nuestros tiempos se ha transformado la función de la imaginación en tres aspectos:

- La imaginación ha dejado de pertenecer exclusivamente al campo de las artes y los mitos, para integrarse en la cotidianeidad.
- Se ha acrecentado la brecha entre los conceptos de fantasía e imaginación; para Appadurai, la fantasía corresponde al ámbito de lo individual, y la imaginación, a lo colectivo.
- Los medios de comunicación masiva propician la imaginación colectiva.

Por su parte, Marc Augé (2007), propone el concepto de sobremodernidad como característica fundamental de la época que vivimos, la cual se caracteriza por el exceso de tiempo, de espacio y de ego. A su vez, estos excesos se desdoblan en exceso de acontecimientos, exceso de individualización y exceso de comunicación (Augé en De la Peña, 2014). Estos excesos, generan una mutación en lo imaginario y en el concepto de ficción. Para Augé, existen tres ámbitos de lo imaginario: El imaginario colectivo, en el que se encuentran enraizados los mitos y metarrelatos que ordenan a una sociedad determinada; el imaginario individual, habitado por los anhelos y recuerdos individuales; y por último, el imaginario ficcional, que tiene su origen en las artes y donde se crean y se comparten universos ficticios (por ejemplo, los universos cinematográficos) que son alimentados por la imaginación colectiva y difundidos masivamente por los medios. Las condiciones de exceso de la vida contemporánea hacen que las fronteras entre esos imaginarios se vuelvan cada vez más confusas.

### **Imaginarios lingüísticos**

Otro concepto pertinente a esta investigación es el de imaginarios lingüísticos, el cual nos permite reconocer la manera en que el cine es afectado por decisiones en torno a la lengua forjadas en el imaginario y, a su vez, cómo el uso determinado de una lengua en el cine afecta la manera en que la percibimos.

Los imaginarios lingüísticos se definen como las representaciones mentales y colectivas que un grupo o comunidad tiene sobre el lenguaje. Una parte importante de los imaginarios lingüísticos es el estudio de la valoración que los individuos y comunidades tienen con respecto a una lengua o variante dialectal, ya sea propia o ajena (Houdebine, 2015).

Se eligió, para esta investigación, el concepto de imaginarios lingüísticos sobre el de actitudes lingüísticas, de uso más generalizado por los lingüistas de América Latina, ya que éste último se refiere en mayor medida, a las acciones, valoraciones y comportamientos que un individuo tiene hacia una lengua o variante específica. Por su parte, los imaginarios lingüísticos operan en el campo de lo colectivo por lo que resultan de mayor pertinencia en el caso del cine y los medios de comunicación de masas.

La teoría de los imaginarios lingüísticos fue propuesta por la lingüista francesa Anne-Marie Houdebine, quien ha investigado la manera en que las representaciones de la lengua influyen en su percepción en términos de estatus e identidad. Esta teoría describe la manera en que las representaciones y creencias colectivas sobre el lenguaje afectan la percepción y uso de éste por parte de los hablantes. Los medios de comunicación son espacios de generación y propagación de los imaginarios lingüísticos. Éstos, influyen la percepción de los individuos sobre las lenguas y contribuyen a crear ideologías en torno a ellas.

El modelo propuesto por Houdebine distingue tres tipos de normas dentro de las que operan estos imaginarios: comunicativas, imaginarias y prescriptivas (Houdebine, 2015). Las comunicativas se refieren a las expectativas sobre la forma de comunicarse en un contexto

específico, por ejemplo, levantar la mano antes de hablar en una reunión, o hablar de “usted” a los mayores para enfatizar el respeto.

Las normas imaginarias se relacionan con las representaciones mentales que un individuo o grupo tiene respecto a una lengua. Por ejemplo, percibir la forma de hablar de una comunidad rural como inferior o de menor prestigio.

Por último, las normas prescriptivas son aquellas que pertenecen al contexto educativo, tales como gramáticas y diccionarios.

El uso de una lengua o acento determinado en una película se inscribe dentro de las normas imaginarias, ya que usa convenciones como el acento de un personaje para ilustrar su procedencia o condición social, pero al mismo tiempo ayuda a difundir esas convenciones.

Existen diversas maneras en que los imaginarios lingüísticos se hacen presentes en el cine:

En primer lugar, citaremos al uso de la lengua como elemento narrativo. El hecho de que exista una lengua universal (es decir, todos los personajes hablan la misma lengua sin importar su origen), o por otro lado, el hecho de que exista una barrera del lenguaje, es decir cierta información elemental para el desarrollo de la trama se encuentra oculta ya sea para el protagonista o para el espectador, ya que esta es emitida por otro personaje que habla una lengua desconocida.

Otro uso, relacionado estrechamente con el anterior, es el recurso de la lengua inventada, como el caso del élfico en (*el Señor de los Anillos Jackson, 2001*), el Dothraki en la serie *Juego de Tronos* (Benioff, D., & Weiss, D. B. 2011-2019), o las lenguas alienígenas en la saga *de La Guerra de las Galaxias* (Lucas, G. 1977). En este caso, se trata de enfatizar lo lejano que se encuentra el mundo representado por la película y sus personajes de la realidad común.

Como ya hemos visto, el uso de acentos y dialectos para señalar la procedencia o condición de un personaje se encuentra entre los recursos narrativos más utilizados que están relacionados con los imaginarios lingüísticos.

Ciertos filmes recurren a algunas formas de la lengua para representar alguna época remota, por ejemplo, el uso del español antiguo en el caso de alguna película medieval. El cine es también, un documento histórico que recoge la forma de hablar de una época pasada.

El cine como propagador de actitudes, palabras y formas de hablar.

Si bien las tres normas se verifican en el cine, es la norma imaginaria la que destaca y la que aquí nos compete, si consideramos a los filmes como documentos en los que se pueden detectar las relaciones sociolingüísticas entre varias lenguas que ocupan un mismo territorio, como es el caso de México con el español y las lenguas originarias.

### **Otredad**

Si bien el eje teórico de la investigación gira en torno a los imaginarios sociales, fílmicos y lingüísticos, lo complejo del tema de estudio hace necesario que el trabajo se acompañe de otras herramientas teóricas y del trabajo de algunos pensadores.

Un aspecto que se encuentra de manera recurrente en el estudio de los imaginarios en torno a la diversidad lingüística en el cine es la cuestión de la otredad, en el sentido de que el cine es una representación audiovisual de lo otro; un emprendimiento artístico que pretende realizar una representación diegética de la realidad en donde se re-imaginan concepciones del espacio, el tiempo y los otros. Entre el conjunto de elementos de la configuración cinematográfica se encuentra la representación de las voces de los otros, y con ellas, sus lenguas. En los casos en que las lenguas originarias se llegan a escuchar en alguna película, se trata, por lo general, de representaciones de una otredad radical, en las que se sacrifica la comprensión del diálogo por la mayoría del público, por un énfasis en la representación del Otro como un ser incomprensible e incomprensido.

Emmanuel Lévinas hace una crítica al estudio del ser (ontología) desde un punto de vista auto referencial, la insistencia en el sujeto como “yo”, como sujeto absoluto (Véase Descartes, Kant). Propone, en cambio, que el ser humano se encuentra en el mundo siempre con el Otro, aquel ser que es similar a él, pero al mismo tiempo, diferente. Para Levinas (1993), todo contacto con el otro es un intento de comprenderle, sin embargo, esta comprensión del otro en tanto a ente, conlleva una diferencia con el conocimiento del resto del mundo, en el sentido de que lleva implícita una comunicación; este Otro, tiene la capacidad de entender que está tratando de ser comprendido. Sin embargo, este proceso no implica necesariamente un intercambio recíproco, ya que todo intento de comprensión del Otro implica un proceso interno de representación, es decir, no puedo ver al otro como realmente es, sino que hago una imagen mental hecha a partir de mis propias capacidades e intereses.

A nivel fenomenológico, la primera barrera que se impone entre nosotros y los otros es sensorial, siendo lo visual el aspecto más inmediato. La segunda distinción (y la que aquí nos concierne) posiblemente sea sonora, es decir, discernimos una diferencia entre los otros y nosotros a partir de cómo suenan sus voces, qué es lo que dicen y en qué lengua lo dicen. Este último cuestionamiento se presenta ante nosotros en la forma de barrera del lenguaje, de la cual creamos una imagen mental que implica en su esencia, una interrupción en el proceso de comprensión, lo que puede traducirse en una percepción del otro como hostil, misterioso, inferior, superior o cualquier otro juicio emanado de nuestra necesidad.

Stuart Hall (2010), uno de los principales referentes de los Estudios Culturales, aborda el problema de la representación mediática del Otro desde la conexión entre representación, diferencia y poder (p.432). Stuart Hall trata de indagar sobre el origen de los conceptos de “la diferencia” y “el otro”. Señala cuatro enfoques:

El primero es un enfoque lingüístico, en el que cita a Saussure, quien menciona que comprendemos un concepto a partir de lo que no es, es decir, su opuesto: necesitamos el

blanco para comprender el negro, la obscuridad para comprender el día etc. Derridá menciona que estas categorías rara vez son neutrales, siempre habrá una que semánticamente domine a la otra.

El segundo enfoque también es lingüístico, pero se basa en el proceso de comunicación según lo estipulado por Bajtin: “necesitamos la “diferencia” porque sólo podemos construir significado a través del diálogo con el “Otro”. El significado no pertenece por completo a uno de los interlocutores, sino que se reconstruye constantemente a partir de la interacción de estos.

El tercer enfoque es el antropológico: “El argumento aquí es que la cultura depende de dar significado a las cosas asignándolas a diferentes posiciones dentro de un sistema de clasificación. La marcación de la “diferencia” es la base de ese orden simbólico que llamamos cultura.” (p.421). Cada cultura divide al mundo de acuerdo en categorías propias (Douglas, Durkheim, Levi-Strauss) Las oposiciones binarias forman parte importante de este sistema de clasificación. Hay elementos que no entran necesariamente en una categoría, lo que ocasiona problemas: ej. El mercurio que es metal y es líquido; los mulatos, que no son ni blancos ni negros. También menciona la problemática de los conceptos fuera de lugar: “La tierra está bien en el jardín, pero no dentro de la casa”.

El cuarto enfoque es psicoanalítico. Habla de cuando el bebé logra distinguirse a sí mismo como una entidad separada de la madre: a través del desarrollo de una identidad sexual (véase complejo de Edipo de Freud) o a través de un espejo o verse a sí mismo en la mirada de la madre (Lacan).

Hall, propone que los estereotipos son el resultado de una representación del Otro desde una situación de poder desequilibrada. Cuando se reduce la “naturaleza” de los sujetos (los negros en el caso de Hall) a unos cuantos rasgos esenciales y fijos. En cuanto a las lenguas originarias y el cine, hay ocasiones en que éstas son sustituidas por un español que

estereotipa la manera en que algunos indígenas abordan éste como segunda lengua (mock languages). En palabras de Hall, “la estereotipación despliega una estrategia de “hendumiento”. Divide lo normal y lo aceptable de lo anormal y de lo inaceptable. Entonces excluye o expulsa todo lo que no encaja, que es diferente.” (p.4.30)

Luis Villoro, analiza la manera en que se ha percibido la otredad indígena desde el momento del contacto, hasta mediados del siglo XX, en los que destaca que el indígena ha sido percibido como objeto, ya sea de explotación o de salvación, y rara vez como sujeto. Villoro propone ver al indígena no sólo como sujeto, sino como sujeto-otro, es decir, con similitudes y diferencias que pueden ser dialogadas. El filósofo mexicano también realiza una ponderación de la alteridad indígena como valor simbólico de alcances filosóficos en la sociedad contemporánea.

### **Recursividad**

La recursividad, también llamada bucle recursivo, es uno de los elementos fundamentales del pensamiento complejo formulado por el filósofo Edgar Morin (2004). Se refiere a un proceso donde los productos y efectos son al mismo tiempo causas y productores de aquello que los produce. La recursividad trasciende la lógica de causa y efecto en el sentido de que dos procesos sujetos a esta dinámica no son solo consecuencia el uno del otro, sino que se originan y alimentan mutuamente en un bucle en el que ambos elementos resultan indispensables para su propia existencia.

En el caso de los imaginarios ligados a la representación de las lenguas indígenas en el cine se puede apreciar la presencia de un bucle recursivo, ya que el cine es producto de los imaginarios sociales y, a su vez, es productor de estos imaginarios. En el primer ámbito, el cine como producto de los imaginarios sociales, se puede notar que las representaciones

lingüísticas que vemos en el cine (acentos, dialectos, formas de hablar asociadas a ciertos grupos sociales) no surgen del vacío. Son el producto de imaginarios sociales preexistentes sobre cómo hablan "los pobres", "los ricos", "los delincuentes", "los intelectuales", "los indígenas", etc. En el segundo ámbito, el cine como productor de imaginarios sociales, se aprecia que, simultáneamente, esas representaciones cinematográficas producen y refuerzan esos imaginarios. Esto rompe con la lógica de causa y efecto: No es que el cine simplemente refleje los imaginarios preexistentes, ni que éstos hayan sido inventados por el cine. Los imaginarios sociales son una fuente que alimenta las historias y los estilos de hacer cine, Pero el cine es necesario para que esos imaginarios se reproduzcan, transformen y perpetúen.

### **Minorización Lingüística**

La perspectiva lingüística permite conocer el lugar que ocupan las lenguas indígenas en una sociedad multilingüe como la mexicana, pero que tradicionalmente ha cerrado espacios de comunicación a las expresiones de la diversidad lingüística en favor del uso hegemónico del español como lengua mediática. Antes de abordar el problema de la relación de las lenguas indígenas con el cine, es necesario comprender la situación de dichas lenguas en su entorno sociolingüístico. La ecología lingüística (Halliday 1990, Bastardas 2007), considera las interacciones entre las lenguas que ocupan un mismo espacio. Tal es el caso de las lenguas indígenas y el español. Este enfoque ecológico es cercano al concepto de minorización lingüística (Aracil, 1981) definida como la relación asimétrica de una lengua sobre otra en un territorio compartido. Tomando esto de base, se analizará la presencia de las lenguas indígenas en el cine en relación con la lengua mediática (el español), con el objetivo de dilucidar si la minorización mediática de las lenguas indígenas obedece a criterios prácticos, o si podemos hablar de lo que Aurox (1996) llama racismo lingüístico.

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.

La omisión, ya sea deliberada o incidental, del uso de lenguas originarias en el cine indigenista entra en lo que el 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.

## CAPÍTULO 1

### Imaginarios Sociales en Torno a la Diversidad Lingüística (Previos al Cine)

En este capítulo abordaremos la cuestión de los imaginarios sociales en torno a la diversidad lingüística que preceden al cine, y que sin embargo, los podemos encontrar en muchas películas del cine mexicano ya que están solidificadas fuertemente en el magma de la cultura mexicana. Para comprender su origen y su permanencia nos apoyamos en el concepto de “lo social-histórico” propuesto por Castoriadis (2007) como forma de explicar la continuidad de los imaginarios, ideas y actitudes en un colectivo humano a lo largo del tiempo. Para Castoriadis el ser no solo habita el tiempo, sino lo atraviesa, hasta que ser y tiempo se vuelven entidades equivalentes. Por eso, los imaginarios de hoy están indisolublemente ligados a los del ayer; pueden transformarse o permanecer. Los artistas y creadores del presente abrevan de las reverberaciones del pasado que habitan en ese saber colectivo y anónimo que es lo social-histórico. En el caso de la diversidad lingüística en México y en el continente americano, podemos encontrar que muchas de estas concepciones nacieron del encuentro de lo europeo con lo americano, lo cual planteó una reestructura en la forma de entender el mundo de ambos lados del atlántico. Los imaginarios relacionados con la diversidad lingüística están estrechamente relacionados con la manera de descifrar al otro en términos físicos, políticos y culturales. Tanto para europeos como para americanos, el encuentro significó una reconfiguración del mundo y sus orillas; Los primeros tuvieron que re configurarse para nombrar y administrar un territorio que se les aparecía como nuevo, a pesar de que los seres y las cosas de ese “nuevo mundo” ya tenían un nombre y una forma de administración previa, y para los americanos significó adaptarse, a veces, muy rápidamente, a una concepción del mundo completamente extraña, basada en letras en vez de pictogramas, en santos dolientes en vez de deidades inconmensurables y de vasallaje trasatlántico (Gruzinski, 2016). Pronto se

establece un sistema de valores, en el que “lo europeo” se volvió el estándar dorado contra el que habrían de medirse las culturas, las personas y con ellas, sus lenguas.

En este primer capítulo abarca desde los primeros encuentros entre dos universos culturales y lingüísticos muy distintos, a la consolidación de una realidad colonial y nacimiento de la hegemonía occidental, hasta llegar al surgimiento del nacionalismo en los siglos XIX y principios del XX, que habría de marcar la pauta de la relación de la nación mexicana con su diversidad lingüística. El capítulo termina con la llegada del cine a México, lo que marca el inicio de una nueva forma de representar los imaginarios nacionales, y eventualmente, los lingüísticos.

### **1.1 La Diversidad Lingüística como Anomalía**

El antecedente más antiguo sobre la manera en la que era percibida la diversidad lingüística en la antigüedad, lo podemos encontrar en la Biblia. En el Génesis del Antiguo Testamento (xi:1-9) se narra cómo los hombres intentaron construir la torre de Babel, un edificio tan alto que les permitiese llegar al mismo cielo. La construcción se desarrollaba bien, ya que todos los hombres hablaban la misma lengua; sin embargo, *Yaveh* castigó su osadía, y lanzó sobre ellos una maldición que los hacía hablar en distintas lenguas, causando confusión y conflicto entre ellos. Al haberse frustrado la construcción de la torre, los hombres se dividieron en setenta naciones, dispersándose por la faz de la tierra y cada una acusando a la anterior sobre el fracaso de su empresa. Un antecedente de esta historia, lo podemos encontrar en el mito sumerio que cuenta cómo el dios *EA*, diversificó las lenguas, dando fin de ese modo a la era dorada (Gordon, 1994). Éstos antecedentes de origen mítico, nos remiten a la idea, de la diversidad lingüística como una anomalía, una desviación del estado de gracia original en el que todas las personas hablan la misma lengua. El pecado de arrogancia de los constructores de la torre tuvo como castigo, no solo la pérdida de la lengua original con la que el hombre se comunicaba con Dios, sino la dificultad para entender y hacerse entender con otros grupos de

hombres. Este relato bíblico, y otros textos sagrados que remiten historias parecidas en otros contextos culturales, tratan de explicar, desde el terreno de lo mitológico, el origen de la diversidad lingüística, entendida como un obstáculo. Han sido varios los esfuerzos por establecer algunas de las lenguas del antiguo continente como la opción más cercana para restablecer aquella comunicación universal que recuerdan los mitos: Desde el koiné griega, pasando por el hebreo bíblico; también el latín imperial y su función como lengua oficial de la cristiandad (Smigl, 2012).

En la cuestión de la diversidad lingüística subyace un problema más profundo: La forma en que percibimos y describimos al otro. Para Levinas (1993), todo contacto con el otro es un intento de comprenderle, sin embargo, esta comprensión del otro en tanto a ente, conlleva una diferencia con el conocimiento del resto del mundo, en el sentido de que lleva implícita una comunicación; este otro, tiene la capacidad de entender que está tratando de ser comprendido. Sin embargo, este proceso no lleva necesariamente a un intercambio recíproco, ya que todo intento de comprensión del otro implica un proceso interno de representación, es decir, no puedo ver al otro como realmente es, sino que hago una imagen mental hecha a partir de mis propias capacidades e intereses. A nivel fenomenológico, la primera barrera que se impone entre nosotros y los otros es sensorial, siendo lo visual el aspecto más inmediato. La segunda distinción (y la que aquí nos concierne) posiblemente sea sonora, es decir, discernimos una diferencia entre los otros y nosotros a partir de cómo suenan sus voces, qué es lo que dicen y en qué lengua lo dicen. Este último cuestionamiento se presenta ante nosotros en la forma de barrera del lenguaje, de la cual creamos una imagen mental que implica en su esencia, una interrupción en el proceso de comprensión, lo que puede traducirse en una percepción del otro como hostil, misterioso, inferior, superior o cualquier otro juicio emanado de nuestra necesidad.

El imaginario de la diversidad como obstáculo ha acompañado al hombre europeo desde el surgimiento del cristianismo oficial y lo ha acompañado en sus incursiones coloniales en América, Asia, África y Oceanía. En 1492, Cristóbal Colón arriba a lo que después sería

conocido como el continente americano. Ese mismo año, Antonio de Nebrija publica su famosa Gramática, primer libro impreso dedicado a las reglas del habla y la escritura del castellano. La importancia de este libro radica en ser la primera gramática escrita para cualquier lengua romance; anteriormente solo el latín podía permitirse la estandarización de sus reglas. En el prólogo a su gramática Antonio de Nebrija hace un recuento de la relación de grandes imperios del pasado con sus respectivas lenguas: el rey Salomón y el hebreo, el griego de Alejandro de Macedonia y el latín del imperio romano. Observa Nebrija que el auge de estas lenguas coincidió con el auge de los imperios y que del mismo modo, colapsaron junto con ellos. Acá llama la atención el hecho de que el autor concebía su trabajo como una obra de utilidad práctica para el naciente imperio español, aún si la Península no había logrado vencer del todo al dominio árabe y las noticias de los nuevos descubrimientos estaban aun lejanas. Esta visión imperialista resulta vaticinadora de lo que estaba por venir, si tomamos en cuenta que durante la presentación de la obra, en una ceremonia llevada a cabo en la Universidad de Salamanca, La reina Isabel se preguntó sobre la utilidad de una gramática de la lengua común, siendo que el mismo autor había presentado algunos años antes, una gramática de la lengua latina, estimada en mayor utilidad para las cuestiones legales, religiosas y eruditas. El confesor de la reina, Fray Hernando de Talavera se adelantó a contestar “Después de que Su Alteza haya sometido a bárbaros pueblos y naciones de diversas lenguas, con la conquista vendrá la necesidad de aceptar las leyes que el conquistador impone a los conquistados.” (Citado por Kamen, 2004, p.3)

Acá podemos observar un par de transformaciones importantes: Por un lado, podemos ver la creciente valoración de la lengua común (es decir, el castellano), por encima del latín y por otro, la función de la lengua como un elemento de conquista. Ya no hay en la gramática un mero intento de pulir el conocimiento de la propia lengua como un ejercicio de mejora individual; sino que al elaborarla se tiene contemplado al “otro”, a ese conquistado

que aún no llega, ese “otro” que no habla como “nosotros”, pero al que pronto se le enseñará la lengua real, con la que podrá comunicarse con sus dominadores y con el Dios verdadero.

Le toca a Cristóbal Colón inaugurar la nueva relación lingüística con los habitantes del continente recién encontrado. En sus primeros intercambios verbales con los habitantes de las islas americanas Colón se pregunta si lo que hablan sus interlocutores es en verdad una lengua o solamente una serie de balbuceos ininteligibles. En una de sus cartas a los reyes expresa su interés de llevar a algunos de los nativos a España y enseñarles a hablar “Yo, placiendo a Nuestro Señor, llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis a V. A. para que deprendan fablar” (citado en Todorov, 1987, p.27). Todorov (1987) hace notar cómo Colón a pesar de ser políglota (hablaba genovés, latín, portugués y español) no estaba capacitado para ver la diversidad lingüística que ante sus oídos se desplegaba. Conforme se alargaba su estancia, Colón aceptó que los isleños hablaban una lengua distinta, inclusive, se empeñó en comprender vocablos que le sirvieran para comprobar que había llegado al Asia. Cuando los nativos le hablaron sobre los antropófagos a los que llamaban “cariba”, Colón se empeñaba en escuchar “kaniba”, palabra que él interpretaba como relacionada a los siervos del Gran Khan, lo que, solo podía significar que debía estar cerca de la China (Todorov, 1987). Colón también inauguró la tendencia, que sería continuada por los conquistadores que le seguirán, de malentender los vocablos indígenas y adaptarlos a su propia narrativa. Colón con sus cartas a los reyes y Hernán Cortés con sus cartas de relación empezarán una tradición que se habría de perpetuar hasta la era del cine, en la que a los indígenas no se les permite describirse a sí mismos; toda descripción de su apariencia, lengua y formas de vida tiene que venir de un tercero que cuenta con las herramientas de la narrativa europea para poder hacer la descripción, ya sean estas la ciencia, la religión, la literatura o el cine. En palabras de Todorov, “los autores españoles hablan bien de los indios; pero, salvo en casos excepcionales, nunca hablan a los indios.”(p.99). Esta relación *sui generis*, en la que existe un Otro que ha sido enmudecido sistemáticamente, al que se le

niega la característica esencial para ser reconocido como igual: la interlocución. Es en estas condiciones que la lengua de ese Otro, no es considerada como un instrumento eficaz de comunicación, aunque, como veremos más adelante, las lenguas autóctonas no estaban completamente desprovistas de utilidad a los ojos coloniales.

La conquista de los territorios americanos no sucedió como una simple invasión de territorios, sino que tenía pretensiones morales. Se insistía en la idea de que la corona española beneficiaría grandemente a los habitantes del continente al presentarles el camino de la salvación mediante el conocimiento del Dios verdadero. Si los naturales presentaban resistencia se debía a su desconocimiento. Se imponía entonces, la necesidad de manifestar ante los otros, una declaración de principios, la cual tomó forma en el llamado Requerimiento o Conminación a los indios, que consistía en un manifiesto redactado en 1514 con el fin de reglamentar, de algún modo, las conquistas. Antes de entablar una batalla para conquistar un nuevo territorio, los soldados españoles debían dirigirse a los naturales y leer la proclama en voz alta. El edicto cumplía con el fin de evitar derramamientos de sangre innecesarios, y explicaba, palabras más palabras menos, quién era Jesucristo y por qué éste les había dado poder a los reyes de España sobre aquellos territorios<sup>3</sup>. El texto debía ser leído ante la presencia de un oficial del rey, sin embargo, en ningún lado se estipulaba la necesidad de un traductor. Existía de origen, una situación de desigualdad. La lectura buscaba informar a los naturales de su nuevo estatus legal bajo la tutela de un rey que jamás habría de pisar esas tierras. Los españoles cumplían con leer la proclama, si los indios no podían entender el significado de esas palabras se consideraba un problema aparte. Nuevamente estamos ante la nulificación del Otro mediante el no reconocimiento a su lengua. El marco legal estaba, pero la percepción de la lengua del Otro, no.

---

<sup>3</sup> Para conocer el texto completo ver <https://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex1/HMI/IndigenasCol.pdf>

Se puede ver un intento axiológico en el que en papel se reconoce al Otro como igual (en su condición recién adquirida de súbdito español), sin embargo, la respuesta de ese Otro está condicionada por su comprensión de la lengua castellana. El ofrecimiento de igualdad queda contrarrestado por una barrera del lenguaje que no ha sido tomada en consideración. La imposición de un marco legal (a la usanza del derecho europeo) en el que su traducción no es concebida como parte esencial del mundo, o en su defecto, como un aspecto opcional nos recuerda al concepto del Otro de Levinas, en el sentido de que reducimos al Otro a una versión de nosotros mismos.

## **1.2 La Traducción y sus Obstáculos**

Para Dussel (2012), aquellos exploradores/conquistadores que llegaron a América no tenían aún, la concepción moderna de Europa como el centro desde donde emana la cultura “universal”. Europa no era el centro del mundo, era el centro de su mundo, un mundo circunscrito al mediterráneo y poco más: el *mare nostrum* romano. Su relación con las lenguas del nuevo mundo está en función de esta percepción geográfica. América era una anomalía, un error de cálculo marítimo que habría de desencadenar un cambio en la autopercepción de los europeos.

Desde el punto de vista de los conquistadores, la diversidad lingüística americana se presentaba como uno de los obstáculos más grandes; con mucho trabajo lograba establecer algún tipo de comunicación con una comunidad, al principio con señas, o por los adelantos de los exploradores, o gracias a los jóvenes nativos que secuestraban y que poco a poco fueron aprendiendo algunas palabras en castellano, sin embargo, esos esfuerzos se volvían inútiles apenas exploraban una isla nueva, cada una con sus propias lenguas. No obstante, en las islas del caribe, la superioridad militar española supo imponerse a pesar de los fracasos en la traducción. La exploración de la América continental presentaba un reto más grande, con su mayor densidad demográfica y ejércitos mejor preparados. Hernán Cortés

se dio cuenta de que la victoria militar resultaría imposible si no iba acompañada de una estrategia política en la que era necesario tener la capacidad de comunicarse. Los dos primeros traductores que tuvo Cortés fueron Melchorejo y Juliancillo, un par de jóvenes mayas capturados por Hernández de Córdoba en una exploración previa, quienes fueron bautizados y vestidos a la usanza española. Sin embargo, tanto Cortés como Díaz del Castillo se quejan del mal trabajo que hacían como traductores y los muchos trabajos que les hacían pasar con sus traducciones ambiguas y su falta de compromiso. La situación pareció mejorar cuando la expedición se topó con Gerónimo de Aguilar, al que al principio confundieron con indio ya que su piel se encontraba bronceada y lucía ropas y corte de pelo propio de los esclavos mayas. Los españoles se deben de haber sorprendido cuando éste les contó en español que hacía 8 años que naufragó y que había caído prisionero. Hernán Cortés pagó su rescate al cacique correspondiente y Aguilar fue puesto en libertad. Gonzalo Guerrero, otro de los náufragos españoles, rechazó unirse a la expedición ya que se había adaptado a la vida maya. Gerónimo de Aguilar hablaba con fluidez el maya yucateco y fue la primera “lengua de fiar” de Cortés. Glantz (1989) llama la atención sobre el paralelismo entre las vidas de Gerónimo de Aguilar y Melchorejo: ambos fueron hechos prisioneros por una cultura extraña y se vieron obligados a aprender una lengua desconocida. Aguilar recupera sus ropas de español y llega a ser muy valorado como traductor de los expedicionarios “Cortés luego le mandó dar de vestir camisa e jubón, e zaragüelles, e caperuza, e alpargatas que otros vestidos no había”. Melchorejo, una vez relevado por Aguilar, una noche cuelga sus ropas españolas en la rama de un árbol y huye en una canoa para intentar recuperar su vida. Bernal cuenta que poco después, mal aconsejó a unos indios para que atacaran a los españoles. Habiendo fracasado este asalto, los indios matan a Melchorejo. Gerónimo de Aguilar y Melchorejo pudieron encarnar por un tiempo, el ser Otro, con todas las implicaciones que el contraste cultural les deparaba. Ambos sirvieron como “lenguas”, sinécdoque con la que se llamaba a los traductores en ese tiempo, vistieron con las ropas

del Otro y después de un tiempo volvieron a su ser “original”. Hay en esta experiencia extrema un desplazamiento, si se quiere forzado y temporal, del yo hacia el Otro. En ambos casos, se trata de seres reducidos a condición de esclavos. Aguilar, siendo uno de los primeros europeos en territorio mesoamericano, se encuentra en una condición de desequilibrio, en donde la totalidad de la diferencia cultural y lingüística se cierne sobre él. A diferencia de Gonzalo Guerrero, su compañero de naufragio no logra adaptarse (posiblemente debido a su pasado como religioso) y es reducido a la esclavitud. Aguilar se encuentra con su nueva lengua, el maya yucateco, no por una decisión propia, no por un deseo de explorar al nuevo mundo y a sus habitantes; no encontramos en él la curiosidad de Sahagún o el ímpetu evangelizador de otros de sus correligionarios. Aguilar es un sobreviviente que aprende el maya como fruto de la mera necesidad emanada de 8 años de convivencia forzada. A manera de un *Deus ex machina* es rescatado por Hernán Cortés, quien parece reconocer en él la parquedad pragmática que se ajustaba a su agenda. Por otro lado, Melchorejo, había sido capturado en 1517 durante la expedición de Francisco Hernández de Córdoba, primera incursión de españoles en Mesoamérica, la intención de su captura y la de su compañero Juliancillo fue la de convertirlos en intérpretes, sin embargo, se trataba de sencillos pescadores con conocimientos básicos de su propia lengua. La expedición fue atacada en Tabasco y tuvieron que regresar a Cuba. Tiempo después Hernán Cortés convoca voluntarios para integrar una nueva expedición a territorio mesoamericano, a la que se sumaron, los sobrevivientes de la expedición de Hernández de Córdoba, incluidos, no sabemos si por voluntad propia o en su condición de prisioneros, los bautizados Melchorejo y Juliancillo. Éste último murió poco después de iniciada la expedición, y Melchorejo continuó traduciendo para la expedición a la medida de sus posibilidades, enfrentándose a la difícil tarea de descifrar las múltiples variantes de las lenguas mayenses y traducirlas a la recién adquirida lengua de Castilla. A diferencia de Aguilar, Melchorejo no tuvo quien lo rescatara, pero su importancia entre los españoles

menguó a razón de las más certeras traducciones de Aguilar, lo que le dio la oportunidad de escapar. A diferencia de Aguilar, no fue recibido por los suyos como aliado estratégico, sino que su consejo sumó a la confusión causada por los recién llegados. En ambos lados de esta experiencia, la traducción tuvo un papel importante, ya que este fue el oficio, escogido por uno e impuesto al otro. Si bien la función del traductor nos pone en una vecindad privilegiada con el Otro, hay en la experiencia de estos dos personajes la situación de tener que aprender una lengua forzados por su condición de esclavos. Debido a la naturaleza forzada de su contacto con sus nuevas lenguas, no existe en ninguno de estos traductores el sentimiento de fascinación y misterio que tiene el explorador o el investigador, en ambos casos, son traductores posiblemente despojados de la curiosidad del Otro.

Aun así, a pesar de ser los primeros hombres en el periodo de la Conquista de México que tuvieron que aprender las lenguas del Otro, existe la experiencia de la paulatina revelación del misterio que encierra una forma de pensar distinta inherente a cada lengua. Fue hasta el siglo XX, con los estudios de Sapir y Whorf que se nos reveló que las lenguas son algo más que formas distintas de nombrar las cosas, sino que cada una encierra una forma particular de estructurar la percepción del mundo que rodea a sus hablantes.

El primer contacto lingüístico que Cortés y sus hombres tuvieron en el territorio mesoamericano fue con las lenguas mayenses, una familia lingüística con múltiples variedades y distintos grados de cercanía entre sí, que ocupan un territorio más o menos continuo. Al avanzar en su exploración hacia el norte, se encontrarían con una realidad lingüística distinta. Cuando llegaron a Tabasco, escucharon por primera vez los vocablos *Culua* y *Mexico* y les dieron a entender que se trataba de territorios lejanos. Al seguir por la costa y llegar a lo que hoy es Veracruz, Cortés y sus hombres fueron recibidos por un grupo de indios con los que Aguilar no se pudo comunicar. Entre los regalos que los tabasqueños habían dado a Cortés, se encontraba una muchacha que había nacido cerca de Veracruz, pero que después había sido vendida como esclava, por lo que hablaba el náhuatl, su

lengua madre, y por lo menos una variante maya, la lengua de sus primeros amos. Doña Marina, o “Malinche”, se convirtió en la traductora más importante y conocida de Hernán Cortés. Al principio, ella traducía del náhuatl al maya para Aguilar, quien después traducía lo dicho al español para Cortés. Los españoles habían entrado en el vasto territorio que dominaba el imperio de Moctezuma, en donde, a pesar de la sorprendente diversidad de lenguas, el náhuatl fluía como *lingua franca*. Cortés, haciendo uso de su visión pragmática de las lenguas mesoamericanas, instó a Marina a aprender el español, convirtiéndose así, en el vínculo principal entre los súbditos de Moctezuma y los conquistadores españoles.

La traducción jugó un papel esencial en el proceso de conquista, y poco a poco, empezaron a proliferar los traductores nahuatlatos que avanzaban junto a los soldados; otros, sin embargo, se empezaron a asentar en los territorios dominados, al servicio de frailes y funcionarios civiles (Heath, 1972). Durante la consumación de la conquista, convertirse en traductor era una posición aventajada a la que algunos indios podían aspirar. La documentación de la época da fe de intérpretes asignados a los tribunales que no traducían fielmente al español, sino que, en contubernio con los jueces, se encargaban de alterar las sentencias de modo favorable para estos, en la forma de más tributos que los que correspondían y castigos desproporcionados (véase *Recopilación de leyes de los reynos de las Indias*, I, 477- 80). A la realidad lingüística mesoamericana, llegaba el español como lengua que, si bien no era dominante, empezaba a instaurarse como una moneda de cambio importante, debido a su relación con el poder militar.

En un principio, fue la encomienda la institución encargada de la cristianización e instrucción de los nuevos súbditos, sin embargo, los soldados españoles convertidos en encomenderos y bajo cuya tutela quedaban las almas de los nuevos súbditos de la corona, no correspondían en temperamento a la tarea que les asignaron. En primer lugar, al ser los indios una fuerza de trabajo *de facto*, mientras acataran órdenes no importaba si aprendían el español o si aceptaban a Cristo en sus vidas. De hecho, los indios que hablaban español

eran vistos con cierto recelo, ya que, como se ha visto en el caso de los traductores, podían aprovechar ese conocimiento en beneficio propio y no necesariamente del de sus patrones (Heath, 1972). Fue el mismo Cortés quien sugirió al rey en 1524 que la educación de los indios pasara a manos de los religiosos, ya que no negaba la naturaleza hosca y violenta de sus hombres (Cortés, 1886).

### **1.3 La Jerarquía Lingüística Colonial**

Cabe hacer una pausa en la revisión del encuentro entre Mesoamérica y Europa para recordar que en tiempos de la conquista los españoles no eran ajenos a la diversidad cultural y lingüística: a la par de las variadas manifestaciones de la lengua romance en la península ibérica como el portugués leonés, el aragonés, el catalán, entre otros, el territorio español, más que ningún otro en Europa, estuvo caracterizado por una estrecha relación con el mundo árabe y judío, así como sus lenguas y variantes. Para Dussel (2012), la relación de siglos que los españoles mantuvieron con los musulmanes y judíos marcó la particularidad del proceso colonial de España en América, diferenciándose, por ejemplo, del proceso colonial inglés, que tenía como objetivo únicamente la expansión territorial y económica y no la cristianización, aculturación, y en última instancia, fusión que pretendía la corona española. Como ejemplo, baste mencionar que, en España, se hablaba no solo el castellano, sino también el mozárabe, que era la lengua que hablaban los cristianos que vivían en las ciudades musulmanas, así como el mudéjar, que era la lengua que hablaban los árabes que residían en las ciudades cristianas (Alatorre, 1979)

A pesar de que el último rey moro salió de Granada rumbo al exilio africano en 1492, cientos de miles de pobladores que compartían la fe musulmana y la lengua árabe permanecieron en el territorio, generando la interrogante para las autoridades de qué hacer con ellos. La solución fue la misma que se aplicó en América, primero convertirlos, y después ejercer presión para que aprendieran la lengua española, e imponer, finalmente, en

palabras del arzobispo de Granada “las leyes que el vencedor pone al vencido” (en Alatorre, 1979 p.173). En 1505, Fray Pedro Alcalá publicaría su *Arte y Vocabulista áravigo*, obra sin precedente y que puede considerarse como antecesor de las gramáticas en lenguas indígenas que los frailes habrían de redactar posteriormente en los territorios americanos.

Dussel (2012) hace una distinción conceptual de cuatro estadios del contacto Europa-América, cada uno con sus implicaciones históricas y teóricas: invención, descubrimiento, conquista y colonización. El concepto de “la invención de América”, se refiere a la constatación de las ideas renacentistas sobre el territorio recién encontrado, por ejemplo, la creencia de que se había llegado a la India y no a un nuevo territorio, la creencia de que el río Orinoco era la desembocadura de uno de los ríos del paraíso terrenal y el intento de equiparar plantas animales y personas a referentes europeos conocidos. Una evolución de este pensamiento es el concepto de “descubrimiento”; El continente americano no fue descubierto en el sentido ontológico del término, se trataba simplemente del más reciente de una serie de contactos que asiáticos, africanos y europeos habían tenido con el nuevo mundo, por ejemplo, las evidencias de la llegada a Groenlandia por Leif Eriksson y sus vikingos siglos antes que Colón. Al reconocer el territorio como algo nuevo, un territorio que debía ser explorado y valorado axiológicamente.

Una vez consolidado el control colonial, recayó en el clero la función educativa de los indios, que tenía el objetivo primordial de su cristianización. Ante la escasez de traductores, los frailes franciscanos tomaron la decisión de aprender ellos las lenguas locales, adentrándose, por primera vez, en el conocimiento del Otro. Se dieron cuenta de que, para alcanzar su objetivo de enseñar el cristianismo, primero debían ser ellos aprendices de las nuevas lenguas. Para Heath (1972) la decisión de los frailes de aprender las lenguas originarias se debió en parte por su formación humanista (particularmente las ideas de Erasmo de Rotterdam), y en parte por la necesidad, ya que los pocos intérpretes que había se reservaban para las autoridades civiles y militares. Poco a poco se empezaron a redactar

gramáticas y vocabularios para ayudar con la tarea de aprendizaje (Alatorre, 2012) y surgieron colegios como los de Tlatelolco, San Juan de Letrán, Tripetío y San Miguel en Michoacán en donde se educaba a los hijos de la nobleza indígena sobre los preceptos de la civilización cristiana, pero en donde también los frailes aprendieron sobre las lenguas y costumbres del nuevo mundo. Cabe mencionar que en estos colegios solo se enseñaban dos lenguas: el latín y el náhuatl. A pesar de que desde la corona se había impuesto la consigna de hispanizar a los nuevos súbditos, esta consigna se vio opacada por otra más importante que era la de cristianizar, por lo que era más importante el náhuatl para poder evangelizar a un mayor número de personas, y en segunda instancia el latín, que era la lengua de las oraciones. Este primer momento de la evangelización tuvo tanto éxito, que se empezó a predicar en náhuatl más allá de las fronteras originales del imperio azteca.

El proceso colonial le dio continuidad a la expansión de la lengua náhuatl iniciada por los aztecas y a la percepción de esta como lengua de dominación, extendiéndose a toda la Nueva España. Esta lengua también ganó prestigio en los círculos criollos, llegando a ser obligatoria su enseñanza en la universidad desde su fundación en 1554 (Parodi, 2011). El náhuatl llevaba ventaja sobre otras lenguas gracias a la expansión imperial azteca, pero también, porque se transcribió muy pronto a caracteres latinos, lo que la posicionó como una lengua en la que se podía redactar documentos oficiales, literarios e históricos.

Parodi (2011), propone un modelo de semántica cultural para tratar de comprender la condición multilingüe en la Nueva España en la que distintas lenguas compartían territorio y eran percibidas como de mayor o menor prestigio. En la cima de la pirámide lingüística novohispana estaba el latín, que era la lengua de la iglesia y del conocimiento, cualquier escrito que pretendiera la trascendencia debía ser redactado en latín. Hablar latín proporcionaba acceso al poder, por eso, estaba reservada a un círculo reducido de eruditos. El español, era la lengua cotidiana entre criollos y peninsulares, era también la lengua en la que se escribían las cartas a España. El náhuatl era percibido como lengua general, aquella

que permitía la comunicación entre distintos estratos sociales, y era hablada, en mayor o menor medida por indios, criollos y españoles (Parodi 2011, Gruzinski, Watchel 1997), era la lengua más hablada. Por último, estaban las demás lenguas indígenas, que en casos como el maya o el purépecha llegaron a ser escritas en caracteres latinos, pero por distribución o demografía no alcanzaban el mismo estatus que el náhuatl. Después de estudiar distintos documentos escritos en náhuatl, Parodi (2011) encuentra que los textos escritos por peninsulares en esta lengua, un interés por conocer la cultura del Otro, pero con la finalidad de introducir sus ideas y su fe. En los escritos en náhuatl redactados por criollos o mestizos, se encuentra un sentido de orgullo y pertenencia; y en el caso de los escritos en náhuatl hechos por indígenas, Parodi encuentra una apertura cultural hacia el Otro, una disposición a plasmar su pensamiento en un sistema gráfico muy distinto al suyo. A pesar de que en teoría el latín y el español tenían mayor prestigio, por lo generalizado de su uso y por su permeabilidad social, el náhuatl alcanzó el máximo prestigio entre la sociedad novohispana. Sin embargo, la realidad mesoamericana no se reducía al náhuatl. Eran centenares de lenguas con las que las autoridades coloniales tuvieron que lidiar, la solución parecía evidente: enseñar el náhuatl en todos los rincones de la Nueva España, estableciéndose así, como la única lengua de los indios (Yáñez, 2011).

La corona, especialmente Carlos I (1516-1556), insistió varias veces en exigir la enseñanza de la lengua castellana a los indios, por ejemplo la ordenanza de 1535 en la que Carlos I exige enseñar a los indios “Christiandad, buenas costumbres, policía y lengua castellana” (en Heath, 1972 p.35), el decreto de Carlos I del 7 de junio de 1550 (en Ramírez, 2020 p. 359), la carta del rey al virrey de la Nueva España del 7 de julio de 1550, en la que le pide que en los territorios de Nueva Galicia, en dónde se hablan muchas lenguas distintas, se les enseñe a los indios en idioma español, y no en náhuatl como pretendía el obispo (en Ramírez, 2020, p.360). Estas órdenes fueron nuevamente promulgadas por Carlos I en 1540 y por Felipe II en 1579 (Heath, 1972). Sin embargo, como

Ramírez (2020) hace notar, durante el reinado de los reyes Felipe II (1556-1598), Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665) se promulgaron varios decretos en los que se exigía que los frailes encargados de la instrucción sagrada dominaran las lenguas de sus pupilos.

Ante las insistencias por implantar la enseñanza del español entre los indios, Los frailes respondían que la enseñanza de la fe estaba por encima de la enseñanza del castellano, y argumentaban desde su pragmatismo, que para los indígenas era más fácil aprender a leer, hablar y escribir en náhuatl que en español (Ramírez, 2020), como se puede leer en la respuesta que envía Fray Rodrigo de la cruz al Rey en mayo de 1510:

Señor más poderoso. Su Majestad ha ordenado que estos indios aprendan el castellano. Nunca lo sabrán, excepto cuál de ellos es poco conocido: porque vemos que un portugués -que casi la lengua de Castilla y Portugal es una de ellas- lleva treinta años en Castilla y nunca lo sabe, porque ¿cómo pueden saber que su lengua es tan peregrina en la nuestra y que tienen una forma exquisita de hablar? Me parece que Su Majestad debe ordenar que todos aprendan el idioma mexicano, porque no hay pueblo que no haya muchos indios que no lo conozcan y lo priven sin ningún trabajo, sino de utilidad y muchos se confiesan en él. Es un lenguaje muy elegante, tanto como hay en el mundo; hay arte y vocabulario, y muchas cosas de escritura sagrada que se han transformado allí, y muchos sermones; y hay lenguas muy grandes de hermanos. Y así como nuestro Señor en otros tiempos repentinamente dio al entendimiento de lenguas, así fue aquí, pero no tanto, que muchos hermanos predicaron cinco años que están en la tierra, y otros tienen menos. (en Ramírez 2020, p. 361)

De esta carta podemos destacar algunos puntos sobre la percepción del lenguaje en la época: primero, la idea de que el español era una lengua difícil de dominar, aun para los portugueses que hablaban una lengua similar. Por otro lado, podemos ver que mientras para las autoridades en España cundía el temor de que la enseñanza de las escrituras en las

lenguas del Nuevo Mundo diese pie a malas interpretaciones y herejías, para los frailes que las usaban día a día, el náhuatl, no solamente era una lengua práctica, sino también elegante y elocuente.

Ahumada (2021) señala que hacia la mitad del S.XVI, se propagó por los dominios españoles en América el uso de las “lenguas generales”, es decir, lenguas indígenas habladas por un gran número de personas que fueron difundidas más allá de sus fronteras naturales por el poder colonial. Tal es el caso del náhuatl en Mesoamérica, que se expandió hacia el occidente de México y hasta Texas por el norte, y hasta Centroamérica por el sur; el quechua se extendió hasta Ecuador y el sur de Colombia y hasta el norte de Argentina; y el guaraní se extendió desde Paraguay hasta Brasil. Giovanni Botero, señala en su *Le relazioni universali* (1600), que bastaba conocer el guaraní, el náhuatl y la lengua cuzcana (quechua) para viajar a lo largo del Nuevo Mundo, y hacerse entender sin problemas (Ahumada, 2021).

La diversidad lingüística era percibida como un obstáculo, sin embargo, la idea de hispanizar a la totalidad de la población indígena era vista como poco viable. En el fondo, subsiste la misma problemática, la necesidad de controlar a una población lingüísticamente diversa y la solución de reducir toda esa diversidad a una lengua sola (una lengua para dominarlas a todas). La idea que subyace en el fondo es la del poder por medio del control de la lengua. Esta idea, característica del naciente pensamiento moderno (Dussel, 2012), sugiere la uniformidad como medio de control; es más fácil ejercer el poder sobre una gran población más o menos uniforme, que sobre varias comunidades cultural y lingüísticamente diversas. La idea habrá de madurar más adelante en el tiempo, con el surgimiento de los Estado-Nación (Anderson, 1993).

**Figura 1** Pirámide de la jerarquía lingüística novohispana



*Elaboración propia*

El siglo XVIII trajo consigo las reformas borbónicas y con ellas, muchos cambios en cuanto a la percepción de las lenguas originarias. Estas reformas tenían como objetivo modernizar y fortalecer el poder del Estado y su dominio sobre los territorios coloniales. Uno de los objetivos principales fue el de la centralización del poder de la corona y poco a poco empezaba a madurar la idea de un Estado moderno unificado bajo un gobernante, una religión y una sola lengua. El discurso de la unidad lingüística había permeado, por lo menos, entre aquellos que ejercían el poder, como se puede ver en la pastoral de 1769 emitida por Don Francisco Antonio de Lorenzana arzobispo de México en donde arenga a los sacerdotes de su diócesis sobre la necesidad de establecer la enseñanza del español como obligatoria:

[...] y siendo uno de los más repetidos y santos decretos, y con razón, en las leyes de estos Reinos, y confiado a ambos poderes, que los indios aprenden el español y la lengua propia de nuestro Soberano, en lugar de haber avanzado, cada día parece más imposible de ejecutar. Hablar el mismo idioma en la propia nación, un soberano y un monarca, genera un cierto amor y una cierta inclinación de una persona a otra, una

familiaridad que no va entre los que no se entienden y una sociedad, fraternidad, civilidad, policía, que conduce mucho al gobierno espiritual, al trato doméstico, al comercio y a la política. Todos estos prejuicios nacieron del hecho de que los indios no hablan español, y de que cada día son más ignorantes, debido a la desconfianza a la que están sometidos sus superiores (en Ramírez, 2020, p.367)

El arzobispo argumentaba que la razón inicial de mantener las lenguas indígenas había sido la de evangelizar a la población y que ese objetivo ya había sido conseguido, por lo que los únicos interesados en mantener el uso de esas lenguas eran curas mezquinos que se veían beneficiados al ser ellos los que dominaban a la población nativa mediante esas lenguas:

Mantener la lengua de los indios es el capricho de hombres cuya fortuna y ciencia se reducen a hablar esta lengua, que también aprende un niño, es contagiosa y que separa a los indios de la conversación de los españoles; es la plaga que despierta los dogmas de nuestra Santa Fe; es un arbitraje perjudicial separar a los indígenas de unos pueblos de otros por la diversidad de lenguas. (en Ramírez, 2020, p.368)

Es siguiendo el pensamiento del arzobispo de México que el rey Carlos III lanza un decreto el 10 de mayo de 1770 en él ordena que:

desaparecieran las diferentes lenguas utilizadas en los mismos campos y se hablara español, de acuerdo con las leyes sucesivas[...] desde que la fe católica se extendió por las vastas regiones de América, mi preocupación y la de los reyes, mis gloriosos predecesores y mi Consejo de las Indias, ha sido siempre publicar leyes y enviar cartas reales a los virreyes y preladados diocesanos para que los indios reciban instrucciones en español sobre los dogmas de nuestra religión y aprendan a leer y escribir en esta

lengua, la cual debe ser desarrollada y convertida en única y universal en los mismos campos (en Ramírez, 2020, p.369)

Con este decreto termina el debate al interior de las altas esferas del gobierno colonial sobre la diversidad lingüística. Sin embargo, en la práctica, la preferencia de los súbditos coloniales y autoridades locales por las lenguas indígenas continuó hasta la independencia (Ramírez, 2020)

#### **1.4 El Debate entre la Diversidad Lingüística y la Lengua Nacional en el Siglo XIX**

A comienzos del siglo XIX, a pesar de los esfuerzos por institucionalizar el castellano, la mayoría de la población novohispana hablaba alguna lengua indígena. Ahumada (2021) siguiendo a Lodaes (2002) y a Muñoz (2017), calcula que de una población aproximada de 15 millones de habitantes en la América española al momento de la independencia, solamente 3 millones hablaban castellano exclusivamente, el resto, hablaba alguna lengua indígena o era bilingüe. Muñoz Machado (2017) menciona una población aproximada de 15 millones de habitantes en Hispanoamérica, de los cuales 6 millones (el 45%) eran indígenas, los mestizos con 4 millones representaban el 25%, la población de origen africano con millón y medio representaban el 10%, y peninsulares y criollos con 3 millones, constituían el 20%.

En los primeros años del México independiente, existió el debate entre los que pugnaban por una educación especial para los indios en sus propias lenguas y un fortalecimiento a su identidad, y los que proponían la erradicación del concepto de “indio” y su condición especial, en un país en el que solo debían existir “ciudadanos” iguales ante la ley. Juan Rodríguez Puebla fue un legislador orgulloso de su identidad indígena que proponía, entre otras cosas, la fundación de un sistema de educación secundaria especial por y para los indios en el que siguieran utilizando sus lenguas (Heath, 1972). Por otro lado, estaban José María Luis Mora y Valentín Gómez Farías, liberales comprometidos con la

unificación del país, unificación que pasaba forzosamente por la lengua nacional. El orgullo por la “raza azteca” y la propuesta de un sistema educativo separado propuesto por Rodríguez Puebla, era a los ojos de Mora y Gómez Farías, un despropósito que se alejaba de la unidad nacional, concebida ésta desde una perspectiva exclusivamente criolla. Para el vicepresidente Gómez Farías, los indígenas debían fusionarse, lo más rápido posible, con las masas campesinas y obreras. Sin embargo, Mora no desecha por completo la enseñanza de lenguas indígenas. En su visión educativa sugería que en la instrucción preparatoria se enseñaran, además del latín, el náhuatl, el tarasco y el otomí, por ser las lenguas que más prominencia habían alcanzado entre las “naciones indias” (Heath, 1972). Mora argumentaba que la enseñanza de estas lenguas tenía solamente una función de cultura general, ya que no tenían utilidad práctica en un país unificado por la lengua nacional, es decir, el español.

Aquí vemos tres imaginarios sobre la diversidad lingüística: La sustitución total de las lenguas indígenas por el español; las lenguas originarias como patrimonio de un sector de la sociedad que tiene derecho a usarlas en su educación (Rodríguez Puebla); y las lenguas originarias como un atavismo del pasado, que no obstante, deben ser parte del bagaje cultural de la población (Mora.)

El debate sobre el papel de las lenguas originarias está fuertemente relacionado con la manera en que se definían las nuevas naciones, fruto de las insurrecciones coloniales. La estructuración de la nación implica un importante emprendimiento: el de construir un nuevo “nosotros”. ¿Qué sectores de la sociedad integran este nuevo nosotros en las naciones emancipadas americanas?, ¿los criollos?, ¿los mestizos, o la población originaria? Todorov (2003) señala tres caminos para la constitución de una nación: el primero, y el más elemental, es el de construir la idea de nación siguiendo el modelo de la raza, es decir, una entidad biológica constituida por sujetos que comparten rasgos sanguíneos y sobre la cual, el individuo no ejerce la menor injerencia (uno nace ruso,

francés o vietnamita), hay una predeterminación pautada por aquellos que llegaron antes. El segundo modelo es el contrato; un grupo de individuos toma la decisión de fundar una nación. Los suscritos adquieren el compromiso de compartir un territorio, acatar las reglas acordadas y pensar en un futuro común. Estos dos modelos son autoexcluyentes, uno tiene los ojos puestos en el pasado, y el otro en el futuro. No obstante, dice Todorov, este antagonismo puede superarse al concebir a la nación como cultura. Es en este tercer camino en donde rasgos de ambos modelos se conjuntan, La cultura es algo preexistente al individuo, algo que no se puede cambiar de la noche a la mañana. Uno nace dentro de una determinada cultura. Por otro lado, la cultura también se construye y se adquiere, el individuo tiene injerencia sobre ella. Es a partir del pensamiento de Montesquieu que se empieza a concebir la nación a partir de la cultura (Todorov,2003). Cabe destacar el papel de la lengua como vehículo de la cultura y por consecuencia, su importancia en las políticas nacionales.

Los primeros años del México independiente son testigos de los debates sobre la visión de la nueva nación y la construcción de su cultura. Por un lado, existe un componente de la nación como raza, heredado de la estructura jerárquica colonial que se basaba en castas (la mirada al pasado); por otro, el componente del contrato, basado en la decisión soberana de separarse de la corona española y constituirse como nación independiente (la mirada al futuro), con un juego de leyes nuevas que habrían de crearse. La combinación de estas dos visiones sentaría las bases de la naciente cultura institucional nacional. Legisladores como Gómez Farías y Mora, por un lado, y Rodríguez Puebla por otro, presentan visiones antagónicas de la forma en que habría de construirse esa nueva cultura. Rodríguez Puebla, adelantado a su época, proponía que había soberanía en la diversidad. Gómez Farías y Mora deseaban borrar el concepto colonial de “indio” de la cultura nacional y pasar a todos los habitantes del país por la *tabula rasa* del concepto universal de “ciudadano”.

Todorov advierte que debajo de toda aspiración universalista se esconde un profundo sesgo etnocentrista. Las políticas implementadas por los liberales mexicanos del siglo XIX tenían como objetivo integrar al nuevo país a la civilización occidental, entendida ésta como el único camino civilizatorio posible, descartando lo autóctono como un lastre en la construcción de la nueva cultura nacional.

### **1.5 Lo Europeo y su Homologación con lo Universal**

Siguiendo a Luis Villoro (1987), podemos inferir que, en el siglo XIX, se completa el control de Europa sobre América: En un primer momento, la Conquista, se concretó el dominio material y humano del territorio. En un segundo momento, la Colonia, se concretó el control espiritual y en un tercer momento, el siglo XIX, a pesar de los movimientos independentistas (o tal vez a causa de estos), se concretó el poder intelectual de América, mediante la imposición del “universalismo”, en el que los valores e ideas europeos son ponderados como universales; una “pauta infalible y universal para valorarlo todo, válida no solo en el terreno sobrenatural - la revelación -, sino en todos los terrenos y rumbos: la razón” (Villoro, 1987, p. 95).

Villoro menciona que la “razón universal” surgida en el siglo XVIII se convierte en instrumento de dominio occidental, mediante la comparación y conversión de “lo americano” bajo la mirada de “la razón” europea. Bajo este enfoque, la subjetividad individual se confunde con la razón europea. Villoro cita como ejemplo los escritos de Paw y Buffon en los que se hacen descripciones de la flora, la fauna y las gentes americanas. Las racionales descripciones de estos autores concluyen invariablemente, en juzgar todo lo proveniente de América como despreciable y corrompido. El jesuita Novohispano, Francisco Javier Clavijero, contemporáneo de los anteriores, señala que estos autores se suscribían a una moda imperante entre los europeos de hacer descripciones y juicios sobre lo americano sin haber pisado nunca el continente. Bajo el escudo de la razón se esconde, según Villoro, la

irresistible tentación de convertir la subjetividad propia en razón universal. Esta subjetividad disfrazada de razón habría de marcar la pauta de muchas de las políticas de los nuevos Estados nacionales americanos nacidos durante el siglo XIX, en torno a la poblaciones originarias y sus lenguas, como lo demuestra el hecho de que en este siglo, estas poblaciones empiezan a ser consideradas subjetivamente como “minorías”, a pesar de que en términos demográficos seguían siendo mayoría (véase p.31). Para el año de 1814 se calcula que la Nueva España la población total era de 6,122,000 habitantes, de los cuales los indios constituían el 60%; las castas el 22% y los blancos el 18%.<sup>4</sup> (Von Wobeser, 2022)

Si bien durante los siglos XVIII y XIX se buscó sustituir el paradigma religioso por el paradigma de la razón, esta sustitución conservaba, en el fondo, una misma lógica:

Antes de la Revolución, la colonización se cubre con el ideal cristiano (todos los pueblos son iguales, y, en consecuencia, la mejor religión -el cristianismo-, conviene igualmente a todos); después, se prosigue adornándose con un ideal laico (la razón es de todos los climas, pero nosotros somos sus representantes más avanzados; por consiguiente, tenemos, no sólo el derecho, sino también el deber de extenderla por todas partes y, para ello, primero es preciso ocupar los territorios (Todorov, p.440)

Esta sustitución se ajusta al expansionismo colonial inglés de esa época, por ejemplo, el llevado a cabo en India y África, sin embargo, lo podemos encontrar también en el surgimiento de las nuevas naciones americanas, estructuradas bajo el ideal de la razón universal.

## **1.6 El Mestizo como Heredero de la Patria y El Surgimiento del Imaginario**

### **Nacionalista**

En los años previos y durante la Guerra de Independencia en México (1810-1821), el indio era visto como objeto de unidad, ya que era partícipe y beneficiario de ésta lucha, sin embargo, durante el resto del siglo XIX, el indio sería visto como el factor de desunión, como el obstáculo que le impedía al país alcanzar la unidad y el progreso. Villoro (1987), recurre a la obra de algunos pensadores liberales Francisco Pimentel (1867), Francisco Bulnes (1899) y Andrés Molina Enríquez (1909) para entender la manera en que la que se percibía e imaginaba la situación indígena. Para estos autores, la diversidad cultural y lingüística que encarna el indio constituyen el mayor obstáculo al consenso nacional.

Por su origen étnicamente diverso, México, y el resto de las nuevas naciones americanas, no podían apelar a la raza como medio para propugnar por la unidad nacional, por lo que otros medios como la lengua y la clase social debían servir como sustituto. El pensador francés Ernest Renan (1882) explicaba que ni siquiera en países europeos como Francia o Inglaterra podía encontrarse la unidad racial, por lo que era natural que el nacionalismo se desplazara hacia otras manifestaciones, tales como la lengua.

Previamente, en 1864, Francisco Pimentel escribía su “Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México y medios para remediarla” en la que, ante la diversidad del paisaje cultural mexicano exclama a manera de solución final:

“Nación es una reunión de hombres que profesan creencias comunes, que están dominados por una misma idea, que tienen un mismo fin” (Pimentel en Villoro 1987). Pimentel, junto con el resto de los autores citados por Villoro, abordan la cuestión del indigenismo como parte sustancial y urgente de las problemáticas nacionales. De su pensamiento se puede intentar reconstruir el paisaje étnico- social imperante en el México de la segunda mitad del siglo XIX, a saber: Criollos tradicionales, ligados a la antigua jerarquía novohispana; criollos

nuevos, ligados al capital inglés y estadounidense (impulsados fuertemente por el porfirismo) y los indios, vistos como obstáculo a la unificación. Surge entonces la figura del “mestizo” como la solución del pensamiento liberal al problema de la unidad nacional. El mestizo combinaba elementos de raza, ideología y clase que resultaban un campo fértil para la búsqueda de la unidad nacional. A nivel de raza, el mestizo combinaba la resistencia y adaptación al medio con la actividad y el progreso del blanco (Molina Enríquez en Villoro, 1987). En cuestión ideológica, el mestizo, al sentirse desplazado por las castas criollas, tendía naturalmente al pensamiento liberal y a la revolución. El mestizo no solamente era percibido como raza, sino también como clase social (Villoro, 1987), que no estaba encasillada por sus propios privilegios raciales ni perseguía exclusivamente los beneficios de su clase como en el caso de los criollos; ni se encontraba condenado (según esta forma de pensar) por sus atavismos culturales, como la lengua en el caso de los indios. La flexibilidad conceptual del mestizo, a caballo entre la raza y la clase social, le permitía expandirse e incorporar a otros grupos sociales como indígenas aculturados, criollos caídos en desgracia y migrantes aclimatados.

Los mestizos consumarán la absorción de los indígenas y harán completa la fusión de los criollos y de los extranjeros aquí residentes a su propia raza y a consecuencia de ello, la raza mestiza se desenvolverá con libertad. Una vez que así sea, no sólo resistirá el inevitable choque con la raza americana del norte, sino que, en el choque, vencerá. (Molina Enríquez en Villoro, 1987).

Para que este ideal se alcanzara, el mestizo debía hacerse con el poder y crear su propia mitología: Los aztecas como origen y fundamento; la llegada de los españoles y la “fusión” de las dos razas, hito marcado por el culto a la virgen de Guadalupe; las guerras de Independencia y Reforma como luchas liberadoras que habrían de dar estructura a la nación unificada; y finalmente, el español como lengua nacional y elemento cohesionador contra la

heterogeneidad divisoria. La literatura primero y el cine después, habrían de ser los medios por los cuales se difundirá esta mitología unificadora.

El nacimiento de las nuevas naciones americanas como unidades nacionales coincide con el surgimiento del nacionalismo como idea generalizada aplicable universalmente; para tratar de entender la manera en que el nacionalismo influye en nuestra percepción de las lenguas y su diversidad seguiremos el pensamiento de Benedict Anderson (2007), quien identifica a los nacionalismos como “comunidades imaginadas” en el sentido de que los miembros de un país no necesitan conocerse entre sí para considerarse pertenecientes a esa comunidad; por ejemplo, los habitantes de Yucatán y los de Nuevo León se consideran “mexicanos”, a pesar de estar separados por miles de kilómetros y tener diferencias culturales y lingüísticas muy considerables, sin embargo, a ambos los une la idea de pertenecer a una nación definida por un territorio y limitada por ciertas fronteras, en donde se comparte bandera, lengua, himno y destino. Las naciones se perciben a sí mismas como antiguas en su origen, sin embargo, la nación es un concepto moderno, creado a fines del siglo VXIII y principio del XIX.

Para Anderson (2007), la lengua juega un papel protagónico en la formación de los estados nacionales, particularmente a partir del surgimiento del libro impreso (siglo XV) como agente difusor de ideas y unificador de lenguas. La edición de libros es una de las primeras empresas capitalistas modernas ya que su fuerza radica en su tecnología, y no necesariamente estaba en manos de monarcas o del clero, sino de empresarios particulares, convirtiendo al libro en el primer bien producido en masa.

Al principio, los libros impresos (al igual que sus antecesores realizados a mano) se editaban solamente en latín. Sin embargo, el mercado de lectores en la lengua de Plauto se agotó después de un tiempo, lo que llevó a los empresarios impresores a aventurarse a realizar libros en algunas de las lenguas vernáculas europeas. Esto tuvo un impacto directo sobre la estandarización de las lenguas y la disminución de la diversidad, ya que una

palabra determinada, que se escribía y pronunciaba de forma distinta según la variante dialectal de la zona, al encontrarse escrita quedaba fijada de una sola manera, y más tarde que temprano, los hablantes de distintas zonas terminaron gravitando hacia la versión escrita de esa palabra (Anderson, 2007). Esta tendencia llegaría a su punto más alto con el surgimiento de las academias nacionales de la lengua (la Real Academia Española se fundó en 1713). Esto, aunado al paulatino mejoramiento de las tecnologías de transporte y comunicación, propiciaron la unificación lingüística de poblaciones que antes hablaban diferente entre sí; al surgir un mayor tráfico de bienes, personas e ideas. Las diferencias entre formas locales de hablar terminaron cediendo su lugar a la forma más estandarizada de hablar característica de las capitales. Las variantes dialectales de las metrópolis, aunadas a la estandarización de las lenguas propiciada por las imprentas, eventualmente dio origen a variantes de las lenguas consideradas “de prestigio”. En el imperio español, se consideraba a las variantes dialectales provenientes de las colonias como inferiores y degeneradas por contacto con las lenguas americanas, sin embargo, la literatura novohispana de finales del siglo XVIII y principios del XIX, da fe de cierto orgullo dentro de la clase criolla por el uso de palabras nacidas de este lado del Atlántico. En su *Periquillo Sarniento* (1816), Fernández de Lizardi usa con naturalidad expresiones como “ser un camote” para señalar a alguien de poca experiencia (p.127), o “estar hecho un chile” (p.185), para denotar enfado (Fernández de Lizardi, 2012). También, describe personajes de distintas castas y clases sociales, y a cada uno de ellos les otorga su particular forma de hablar; cuando los personajes son indios, éstos hablan un español entrecortado combinado con expresiones en náhuatl como “*amocuale*” (p.183), para expresar que algo está mal, o insultar al protagonista llamándolo “*tlacatecolo*”, es decir, diablo (p.211). Para Anderson, los lugares y personajes descritos en el *Periquillo* apelan, no a un lector universal, sino a un lector local (nacional si se quiere), que identifica perfectamente los parajes y los tipos descritos, así como las expresiones coloquiales que habrían de dar paso al nacimiento de la variante mexicana del español.

Como era costumbre en la época, el Periquillo se publicó por entregas en un periódico, *El Pensador Mexicano*, lo que permitió que pudiera llegar a un gran número de personas en un tiempo relativamente corto.

A comienzos del siglo XIX, la popularización de los periódicos en la Nueva España coincidió con el levantamiento independentista. Al principio, los primeros periódicos estaban bajo el control de las autoridades virreinales, tal es el caso de *La Gazeta de México* (1784-1809) que servía como órgano de comunicación oficial; pero poco a poco empezarían a surgir publicaciones independientes, como *El Diario de México* (1805), e inclusive, diarios que difundían las ideas insurgentes, como *El Despertador Americano* (1810-1811) (Fleites, 2017) y el ya mencionado *Pensador Mexicano* (1812). Para Anderson, los periódicos tuvieron un papel fundamental en la creación de los imaginarios que habrían de dar forma a los nacionalismos. El periódico es “una forma extrema del libro, un libro vendido a escala colosal, pero de popularidad efímera” (Anderson, 2007, p.60). La popularidad efímera que menciona Anderson se refiere a la obsolescencia casi inmediata de la información que presenta. Esto suscribe al periódico a un alcance local, ya que por lo complicado que era la transportación de bienes en el siglo XIX, de poco servía al lector de la Nueva España un diario publicado en Buenos Aires que tardó seis meses en llegar. La difusión de noticias locales e inmediatas proporcionaban al lector una narrativa común que une a las personas y les permite imaginar su pertenencia a una nación. El periódico como propagador de ideas de unidad nacional necesitaba forzosamente que existiera algún tipo de unidad lingüística: el periódico se beneficiaba del lento proceso de unificación lingüística ya existente, y a su vez, lo propiciaba.

Para Anderson, las ideas nacionalistas que se propagaron por muchas partes del mundo durante los siglos XIX y XX tenían muchos elementos en común, sin embargo, el papel de la lengua fue diferente en cada región: En Europa la defensa de la lengua nacional se convirtió en un bastión que definía a la nación frente a un espacio continental

relativamente limitado en el que había varias naciones compitiendo entre sí<sup>4</sup>. En los posteriores movimientos independentistas asiáticos, como en Filipinas, Indonesia y Vietnam, las lenguas nacionales locales se volvieron un factor de identidad y resistencia frente a los poderes invasores extranjeros y sus lenguas. En el caso de los movimientos independentistas americanos la relación con la lengua se dio *de facto*; en ningún caso se cuestionó que el inglés, el español, el portugués y el francés, es decir, las lenguas coloniales, se convirtieran en la lengua nacional de los países recién formados.<sup>5</sup> Durante la independencia de México, al ser un proceso impulsado por criollos, nunca se dudó del español como la lengua gobernante. No obstante, las lenguas indígenas tuvieron un papel en la lucha armada; insurgentes como el Cura Hidalgo, José María Morelos y Vicente Guerrero dominaban en mayor o menor medida las lenguas indígenas de sus áreas de influencia: otomí, náhuatl y purépecha en el caso de Hidalgo, purépecha y náhuatl en el caso de Morelos y náhuatl y posiblemente tlapaneco en el caso de Guerrero (Vincent, 2001). En el marco de la lucha, estas lenguas propiciaban un instrumento importante para la movilización de masas, ya que permitía que sectores de la población que solamente hablaban alguna de estas lenguas se enteraran, y en su caso integrarse, a la causa. Consumada la independencia en 1821, tocaba implementar las medidas y leyes para la nueva nación. Si bien el español tuvo una especie de *free pass* o paso libre y quedaba incuestionablemente como la lengua que debía hablarse en México, quedaba la cuestión de ¿qué hacer con el resto de las lenguas nativas que se hablaban en las distintas regiones del país?, como hemos visto, en el caso de Ramírez Puebla y de Mora, esta discusión marcó el rumbo de las políticas lingüísticas en el país durante el resto del siglo XIX. Empezaron a surgir entonces, estudios de filología, gramática, lexicografía y disciplinas afines. Mientras que en Europa

---

<sup>4</sup> En el caso español, el castellano de Madrid se consideró como la lengua nacional, relegando el papel de otras lenguas de la región como el catalán, el euskera y el valenciano, a un papel marginal.

<sup>5</sup> Puede considerarse a Paraguay una excepción, ya que desde un principio se planteó que el guaraní compartiera con el español el carácter de lengua nacional.

estos estudios ayudaron a fortalecer los sentimientos nacionalistas, en México y el resto de los países americanos, empezaron a estudiarse las lenguas indígenas, no desde un sentido nacionalista, sino para analizar la mejor forma en que dichas comunidades pudieran abandonar su lengua materna e integrarse, mediante el español, a la comunidad nacional.

La independencia de España significaba una escisión, por lo menos ideológica. Esto implicaba sustituir algunos elementos culturales que justificaban el dominio español, particularmente entre los criollos, siguiendo una lógica que se podría resumir así: “si ya no nos identificamos como españoles, necesitamos identificarnos con algo más”. Los criollos, discriminados por siglos en la tierra que los vio nacer, venían adoptando desde muchos años antes de la guerra de independencia, rasgos de la cultura local y los asumían como propios; muy pronto, los criollos se vieron a sí mismos compartiendo un pasado común con los indígenas y demás pobladores del territorio mexicano. Para Bonfil Batalla (1994), la reivindicación del pasado indígena como propio, no significaba la reivindicación del indio actual. El mexicano del siglo XIX (y hasta nuestros días), podía identificarse como descendiente de una civilización gloriosa, pero al mismo tiempo, discriminar al indígena y atribuirle deficiencias de carácter y vicios que lo hacen incapaz de adaptarse a la realidad moderna. En cuanto a las lenguas indígenas sucede lo mismo: era posible ponderar en gran estima la poesía de Nezahualcóyotl, y al mismo tiempo, despreciar a los hablantes contemporáneos de náhuatl, “la capacidad para disociar al indio de ayer del indio de hoy, es una alquimia que perdura hasta nuestros días” (Bonfil, 1994, p.197). Esta alquimia de la que habla Bonfil consistió en la selección, *a priori*, de los elementos culturales que resultaban deseables a los ojos de la casta criolla que se asumía como independiente de España, a saber: Un mito de origen sustentado en el pasado indígena; algunos hábitos culinarios basados en el consumo de plantas y animales originarios de América; algunas costumbres y pasatiempos aislados; giros del habla local (español mexicano) que integraban indigenismos a su vocabulario, así como algunos elementos sintácticos característicos de las lenguas

indígenas. Otros elementos culturales debían permanecer igual a antes de la independencia, principalmente la jerarquía social. Ésta, si bien con otros nombres, debía mantenerse intacta, con la excepción de que en la punta de la pirámide debían encontrarse, ya no los peninsulares, sino los criollos; como dijo Guillermo Prieto, “la independencia nos convirtió en los gachupines de los indios” (citado por Bonfil, 1994 p.145). Otros elementos debían ser, no solo cambiados, sino erradicados por completo, ya que se asociaban al pasado atávico y al atraso: en general, todos los rasgos de la cultura indígena que no se conservaban debían ser eliminados. Por ejemplo, la relación indígena con la tierra (propiedad comunal); la relación con lo sagrado más allá de los cánones de la iglesia; la herbolaria y medicina tradicional y, sobre todo, las lenguas indígenas. De este modo, la relación con el Otro —el indígena— se construye a partir de una selección cultural que implica tanto preservación como exclusión. Aquello que decido conservar o rechazar no solo configura mi identidad como mexicano, sino que también delimita la alteridad indígena mediante los rasgos que le atribuyo. Este proceso no ocurre en el vacío, sino que se inscribe en un imaginario social que define qué elementos son valorados como parte del proyecto nacional y cuáles son relegados por considerarse atávicos o irrelevantes para el porvenir. En este marco, el rechazo sistemático de las lenguas indígenas se convierte en un mecanismo central de homogeneización cultural, pues la lengua opera como marcador simbólico de diferencia y, por tanto, como obstáculo para la construcción de una identidad nacional unificada. Así, la definición de lo nacional se articula en un entramado simbólico donde la apropiación y el descarte operan como mecanismos de inclusión y exclusión cultural.

**Tabla1. Elementos Culturales Indígenas Incorporados al Nacionalismo Mexicano del Siglo XIX**

<b>Elementos de origen indígena adoptados</b>	<b>Elementos culturales indígenas rechazados</b>
Mito de origen. Ej. La fundación de Tenochtitlan	La relación indígena con la tierra (concepto de propiedad comunal)
Incorporación de algunas palabras y giros sintácticos de origen indígena	Aspectos rituales ajenos al canon de la iglesia
Gastronomía	Herbolaria y medicina tradicional
Algunas costumbres o pasatiempos	Lenguas indígenas

*Elaboración propia*

Para Harari (2014), los grupos humanos pueden llegar a acuerdos y trabajar juntos gracias a la habilidad de imaginar y generar realidades ficcionadas a las que él llama “órdenes imaginados”. Estos órdenes pueden mutar, por ejemplo, durante la revolución francesa un orden imaginado reemplazó a otro: la idea de que todos los ciudadanos son iguales y son capaces de gobernarse a ellos mismos, reemplazó la idea de que los aristócratas eran superiores a la gente común y por lo tanto, tienen el derecho y el deber de gobernarlos. Este cambio en el orden imaginado habría de llegar hasta el México del siglo XIX. El orden anterior toleraba la diversidad (hasta cierto punto), mientras se respetara la autoridad de la iglesia y la potestad de la corona; en el nuevo orden del México independiente, secular, republicano, incipientemente democrático, exigía la creencia de que todos los hombres son nacidos iguales, siempre y cuando adopten los valores del progreso y desarrollo de los países europeos, entendidos éstos como universales. Cualquier lengua que no fuera el español, es decir, la

lengua nacional, se convertía en un obstáculo al progreso, ya que entorpecía ( o complejizaba), una de las tareas fundamentales para los órdenes nacionalistas: la alfabetización.

Es prerrogativa del gobierno nacional satisfacer el derecho a la educación de sus ciudadanos. Esta educación debía diseminar los valores universales emanados de las instituciones nacionales (hechas a imagen y semejanza de las instituciones europeas y estadounidenses). También, la educación debía estar en una sola lengua, la lengua nacional, ya que, por un lado, desde el punto de vista pragmático, era más eficiente distribuir la enseñanza en una sola lengua, y por otro, el orden imaginado implicaba que entre más rápido adoptasen los indígenas el español, más pronto podrían integrarse a su condición de ciudadanos.

Existieron dos vertientes lingüísticas en el siglo XIX mexicano, una buscaba implantar la lengua nacional, es decir, el español, en la totalidad de la población lo más pronto posible, y la segunda buscaba la recuperación del pasado prehispánico como antídoto deshispanizante que fortaleciera la identidad y lograra que el país se escindiera de la cultura colonial. Para ello las lenguas indígenas jugaban un papel muy importante, pero sus hablantes no, tal como lo menciona la lingüista Dora Pellicer, “esta contradicción entre el interés por el conocimiento de la diversidad y el desinterés por quienes participaban de ella, condujo en ese siglo a ignorar que las lenguas que se estudiaban eran lenguas que se hablaban y cumplían funciones sociales, culturales y de identidad para quienes hacían uso de ellas” (Pellicer, 2021 p. 86)

El Estado mexicano, asignaba una función vestigial a las lenguas indígenas, las consideraba parte del bagaje cultural del pasado, algo que debía estudiarse para dotar al país de un pasado y una identidad. Sin embargo, este estudio de las lenguas se desvinculaba de sus hablantes<sup>6</sup>. Los científicos encargados de la tarea de estudiar las lenguas lograban

---

<sup>6</sup> Véase por ejemplo la Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México de Manuel Orozco y Berra, publicada en 1864.

abstraer al Otro, es decir, al hablante, de su lengua y su función social. Ese Otro, no era visto como el miembro activo de una sociedad diversa, era, solamente, un informante del pasado.

El conocimiento erudito de las lenguas indígenas no era obstáculo para propugnar por su desaparición; al contrario, la conclusión al cabo de tantos estudios era que las lenguas indígenas debían desaparecer. Francisco Pimentel, autor del *Cuadro descriptivo y comparativo de las lenguas indígenas en México*, realizado en 1842 siguiendo las últimas tendencias científicas de la época como la lingüística comparada, concluía en sus *Memorias*, que “los indios olviden sus costumbres y hasta su idioma mismo si fuere posible. Sólo de este modo perderán sus preocupaciones y formarán con los blancos una masa homogénea, una nación verdadera” (Pimentel, 1864, p. 49). El interés de Pimentel era puramente académico, el conocimiento sobre las lenguas originarias era poco más que cultura general, sin embargo, en el sentido práctico, éstas constituían el mayor obstáculo que se interponía entre los indígenas y la integración nacional. Desde la academia, se estudiaba la diversidad lingüística como un problema a resolver, del mismo modo que un agrónomo estudia la naturaleza de las diversas plagas que pueden afectar a un cultivo, y gracias a ese conocimiento, erradicarlas.

Pimentel hace una fuerte crítica al enfoque colonial frente a las lenguas indígenas; para él, la decisión de los frailes de usar las lenguas originarias para la catequización, solo propició una conversión parcial de los indígenas al cristianismo, ya que en su culto se podía apreciar la pervivencia de muchas “supersticiones” paganas. También, la idea de preservar las lenguas indígenas, había mantenido a la colonia en un estado de desunión y a los indígenas, postrados en la ignorancia. Pimentel señalaba que la Corona Española se enfocó en “proteger al indio”, más que en educarlo, tratándolo como un perpetuo menor de edad.

Los reyes españoles al declarar a los indios perpetuamente menores hicieron lo que con sus hijos algunos padres indiscretamente amorosos, criarlos en el encierro, débiles de cuerpo, pobres de espíritu y faltos de experiencia “a los indios es preciso protegerlos y no educarlos” decía el señor Zumárraga, y desgraciadamente se siguió esta máxima.

(Pimentel, 1864, p. 178)

A juicio de Pimentel, el gran problema del país era la falta de homogeneidad, que propiciaba desacuerdos y atrasos

No es posible obedecer por mucho tiempo a un mismo gobierno y vivir bajo la misma ley si no hay homogeneidad, analogía entre los habitantes de un país. Y ¿qué analogía existe en México entre el blanco y el indio?

El primero habla castellano y francés; el segundo tiene más de cien idiomas diferentes en que da a conocer sus ideas. El blanco es católico o indiferente; el indio es idólatra. El blanco es propietario; el indio es proletario. El blanco es rico; el indio, pobre, miserable. Los descendientes de los españoles están al alcance de todos los conocimientos del siglo, y de todos los descubrimientos científicos; el indio, todo lo ignora (Pimentel, 1864, p.217)

En el párrafo anterior se puede apreciar la idea del “indio” como antagonista de la homogeneidad, ese Otro imperfecto que por humanismo y por el bien de la nación debería ser traído ( a la fuerza si fuere necesario) hasta los cauces de la civilización, una civilización homogéneamente europea. Proponía Pimentel, como solución al atraso de los indios, una nueva instrucción moral, llevada a cabo por un clero nada permisivo en cuanto a costumbres paganas; la erradicación del concepto de propiedad comunal de la tierra; sacar a los indios del aislamiento de sus comunidades y traerlo a las ciudades, donde poco a poco ovidara su lengua y sus costumbres y se mezclara, cultural y genéticamente con los mestizos y migrantes

blancos. Solo entonces, México podría dejar atrás el concepto de raza y convertirse en una auténtica nación.

Otro pensador decimonónico que escribió consistentemente acerca de las lenguas indígenas en México fue Ignacio Manuel Altamirano, quien alcanzó la trascendencia como literato gracias a sus novelas *el Zarco* y *Navidad en las Montañas*, sin embargo, destacó también como militar, educador (fue fundador de la Escuela Normal de Profesores de México) y político. Escribió profusamente sobre la educación, y particularmente sobre la educación indígena. Altamirano nació en el seno de una familia de origen nahua<sup>7</sup>, y aprendió a hablar español a los 14 años, por lo que conoció en carne propia las precarias condiciones de la educación rural e indígena. Para Altamirano, la educación era la única solución para sacar a los indígenas de la pobreza y para integrarlos al desarrollo nacional. A pesar de su lengua materna, propugnaba por la enseñanza del español en la totalidad del territorio nacional, el autor veía a la lengua española como el gran igualador social, sin el cual, los indígenas estarían en desventaja.

Es preciso entonces pensar en una cosa importantísima y es la de enseñar el castellano a todas las razas, pero con un empeño tal que no pueda hallarse un indio que no lo comprenda. Mientras esto no se verifique, la civilización de la raza indígena será imposible y nuestra instrucción popular quedará inferior a la de otras naciones que tienen la ventaja de poseer la unidad del idioma (Altamirano citado por Pellicer, 2021 p.96)

Si bien la educación debería ser completa y rigurosamente en español, Altamirano decía que los maestros rurales debían tener alguna idea de la lengua que se hablaba en la comunidad donde trabajaban, no con el propósito de enseñarla, sino para poder entender mejor lo que sucedía a su alrededor. Altamirano era muy consciente de la gran diversidad de lenguas que se hablaban en territorio mexicano.

---

<sup>7</sup> Algunas fuentes difieren y señalan que su lengua madre era el chontal de Guerrero, actualmente extinta.

En un artículo, publicado en el Diario del Hogar de 1882, el autor hace un resumen de la Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México de Manuel Orozco y Berra, publicado en 1864, a la sazón el documento más completo sobre las lenguas indígenas mexicanas de su época y lo usa para argumentar lo complejo que es la tarea de alfabetizar y castellanizar al total de la población indígena del país; no obstante, lo considera como una tarea apremiante.

Se formará idea por esta enumeración, de la cantidad y diversidad que hablan las razas indígenas de nuestra República, y se comprenderá cuán difícil es la unificación de ellas si no se generaliza, como lengua nacional la española (Altamirano citado por Pellicer, 2021p.99)

A pesar de sus diferencias Pimentel y Altamirano coincidían en la idea de “sacar a los indios de la barbarie”. Como muchos de sus coetáneos, veían en Europa al núcleo de la civilización, sin embargo, esto planteaba una contradicción ya que México se acababa de independizar de España: se había tomado la decisión de no ser parte de uno de los principales imperios europeos. Quedaba claro que México no pertenecía políticamente a Europa, sin embargo, reconocía su valor como la única matriz cultural posible, eso colocaba al mexicano, que se asumía como “no-indio” en una especie de limbo identitario, independiente de Europa, pero al mismo tiempo se identificaba con ella. Surgían entonces las preguntas ¿quiénes eran? O ¿quiénes debían ser los auténticos mexicanos? Para intentar responder a esta pregunta se procedió al método de descarté, operación que ya se había llevado a cabo en el viejo continente.

Para Said (1984), Europa inventó el concepto de “oriente” para poder definirse a sí misma; lo oriental, dice el pensador palestino, representaba lo salvaje, lo exótico, lo incivilizado, es decir, lo contrario a lo europeo. De ese modo la totalidad del pensamiento europeo ahora podía englobarse, por descarte, en un solo concepto: “occidente”. De forma paralela, las élites mexicanas se identificaban como lo contrario a lo que asumían como indígena. Si ellos consideraban que el indígena era atrasado e ignorante, entonces debían ser mundanos y cosmopolitas; si veían al indígena como limitado por sus lenguas rudimentarias, entonces se esperaba que el mexicano de bien dominara a la perfección el español y por lo menos alguna otra lengua europea.

Las campañas de alfabetización y castellanización en el siglo XIX intensificaron el contacto entre los hablantes de las lenguas originarias y el español. Pero al mismo tiempo se limitó el contacto entre los hablantes del español y los de las lenguas originarias; es decir, se propició el bilingüismo de un lado (lenguas originarias-español) pero se limitó del otro lado (español-lenguas originarias).

## 1.6 La Institución Positivista y la Llegada Del Siglo XX

El gobierno de Porfirio Díaz (1876-1911) marcó la transición del siglo XIX al XX. El grupo de intelectuales que rodeaban al presidente Díaz, conocido como “los científicos”, impregnaron las decisiones políticas de la época con una filosofía positivista. En el centro de esta filosofía se encontraba la educación como la solución por la que México lograría los ideales establecidos por Augusto Comte: orden y progreso. El más tenaz impulsor de la educación en ese periodo fue, sin duda, Justo Sierra, quien para 1905 había sido nombrado secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Para Sierra (1848-1912), el gobierno de Porfirio Díaz se había encargado de manera muy eficiente de establecer el orden que implicaba el ideal de Comte, sin embargo, el progreso, era una meta que habría de alcanzarse primordialmente gracias a la educación (Lomelí, 2021). Este pensamiento seguía una evolución clásica positivista: Ya anteriormente Gabino Barreda, principal impulsor del positivismo en México durante el siglo XIX, había equiparado los tres estadios del desarrollo de la humanidad de Comte<sup>8</sup> con la evolución de México: El estadio teológico correspondía a la etapa colonial; el estadio metafísico correspondía a las luchas de Independencia y Reforma; y el estadio positivo era la etapa actual, construida a partir del triunfo de la Reforma y sus leyes (Zea, 1968).

De acuerdo con Zea (1944), Justo Sierra planteaba adaptar el positivismo de Herbert Spencer a la realidad mexicana. Spencer es el creador del Darwinismo social, y su pensamiento se caracteriza por una homologación de las leyes de la naturaleza con el comportamiento de las sociedades humanas. Sierra menciona en uno de sus escritos que

---

<sup>8</sup>Para Augusto Comte, la evolución del pensamiento humano se puede trazar en tres etapas:

- **El estadio teológico:** En el que la humanidad buscaba explicar las causas de los fenómenos naturales mediante respuestas sobrenaturales
- **El estadio metafísico:** Una etapa de transición en la que lo abstracto se opone a lo sobrenatural. Esta etapa no proponía un nuevo camino, simplemente confrontaba al pensamiento anterior.
- **El Estadio positivo:** Constituye para Comte la culminación del pensamiento humano, en el que el ser humano deja de buscar las causas originales y absolutas y se encarga de estudiar las relaciones entre los fenómenos y buscar las leyes naturales (Lomelí, 2021)

del mismo modo en que las células de un organismo evolucionan de unidades individuales a conjuntos homogéneos y de estos en órganos especializados, así las sociedades pasan también por un proceso simultáneo de integración y diferenciación.

Es que la sociedad, como todo organismo, está sujeta a las leyes necesarias de la evolución; que éstas en su parte esencial consisten en un doble movimiento de integración y de diferenciación en una marcha de lo homogéneo a lo heterogéneo, de lo incoherente a lo coherente, de lo indefinido a lo definido. Es decir, que en todo cuerpo, que en todo organismo, a medida que se unifica o se integra más, sus partes más se diferencian, más se especializan, y en este doble movimiento consiste el perfeccionamiento del organismo, lo que en las sociedades se llama progreso. (Sierra en Zea p. 94)

De acuerdo con el pensamiento spenceriano, la libertad individual (es decir, la diferenciación) sólo es posible en las sociedades altamente ordenadas. Según la tesis de Justo Sierra, México es un país con una sociedad desordenada, por lo que, para poder alcanzar el ideal de la diferenciación máxima de sus individuos, deberá pasar antes por una etapa de ordenamiento y homogeneización de todas las partes de la sociedad mexicana (Zea, 1944)

Este proceso de homogeneización nacional toma sentido cuando se ve la labor educativa de Justo Sierra.

A diferencia de Bulnes (también spenceriano), que veía a los indígenas como raza conquistada, completamente ajena a los intereses nacionales, Sierra consideraba que era menester integrarlos por medio de la educación:

Convertir al terrígena en un valor social (y sólo por nuestra apatía no lo es), convertirlo en el principal colono de una tierra intensamente cultivada; identificar su espíritu y el nuestro por medio de la unidad de idiomas, de aspiraciones, de amores y de odios, de criterio mental y de criterio moral; encender ante él el ideal divino de una patria para todos, de una patria grande y feliz; crear, en suma, el alma nacional, ésta es la meta asignada al esfuerzo del porvenir, ése es el programa de la educación nacional. (Sierra p.434)

La cuestión indígena en México no se trató exclusivamente desde el enfoque de las novedosas ciencias sociales; las ideas de filantropía y beneficencia también jugaron un papel importante. La Sociedad Indianista Mexicana (1910-1914) fundada por Francisco Belmar, tuvo por objeto “regenerar” al indígena al y encausarlo hacia la cultura occidental valiéndose de la sociología, por un lado, y del otro, de la filantropía. La iniciativa de la Sociedad Indianista fue aplaudida en un primer momento por las autoridades porfiristas, sin embargo, muy pronto se hicieron notorias las discrepancias. A diferencia de las políticas oficiales impulsadas por Justo Sierra encausadas hacia la erradicación de las lenguas indígenas en favor del español, la Sociedad proponía que sí bien el idioma español era el nexo vital mediante el cual los pueblos indígenas se debían vincular a la cultura nacional, éstos debían conservar sus idiomas originales y aprender el español como segunda lengua (Heath, 1972). Las propuestas de la Sociedad Indianista no llegaron muy lejos, por un lado, porque se toparon con la enérgica oposición de políticos como Justo Sierra, y por otro lado, con el inicio de la guerra.

Para Justo Sierra, cualquier iniciativa que se alejara del objetivo último de la castellanización total del territorio mexicano constituía un despropósito:

La poliglosia en nuestro país es un obstáculo a la propagación de la cultura y a la formación plena de la conciencia de la patria, y sólo la escuela obligatoria generalizada en la nación entera puede salvar semejante escollo. Y, dicho sea de paso, ello os dará la clave de por qué los autores de la primitiva ley de instrucción obligatoria, llamamos al castellano lengua nacional: no sólo porque es la lengua que habló desde su infancia la actual sociedad mexicana, y porque fue luego herencia de la nación, sino porque siendo la lengua escolar, llegará a atrofiar y a destruir los idiomas locales y así la unificación del habla nacional, vehículo inapreciable de la unificación social, será un hecho. (Sierra en Heath, 1972,P. 124)

La idea de atrofiar el uso de las lenguas originarias mediante la imposición del español, da cuenta de la percepción generalizada durante la época: la diversidad como obstáculo del progreso, el cual se alcanzaría mediante la homogeneización. Para Sierra quedaba claro que debían generarse estructuras sociales que marcaran las pautas para las generaciones venideras. Estas estructuras debían ser lo suficientemente generales para poder aplicarse en todo el país; las particularidades, en este caso la diversidad de lenguas constituía un escollo para ese fin. Para él, y para los demás positivistas, el futuro estaba en la unificación de todos los criterios bajo el manto de la sociedad occidental, la única, a su parecer, que había alcanzado la última etapa de la evolución humana, el estado positivo.

El estallido de la Revolución Mexicana alteró en buena medida el orden positivista que las autoridades porfiristas habían establecido con ahínco. Nuevamente el magma del imaginario social instituido se reblandecía a causa de la presión ejercida por las clases populares y sus demandas de tierra y justicia social. A pesar de ello, muchos de los imaginarios en torno a las lenguas indígenas de México se conservaron y la discusión entre los intelectuales seguía siendo si enseñar el español a los indios desde una edad temprana o alfabetizar primero en sus lenguas para después inocular el español (Heath, 1972). Por su

parte, la llegada del cine (mudo al principio) y la radio posteriormente (1921) abrían las puertas a nuevas posibilidades de expresión y comunicación.

Para Bonfil (1994), las demandas campesinas e indígenas que formaban parte del cúmulo de luchas sociales enmarcadas por la Revolución Mexicana tuvieron el efecto de dar una visibilidad al indio que no tuvo en el proyecto nacionalista criollo del S.XIX. Bonfil reflexiona acerca de la presencia indígena en la Revolución y sus efectos posteriores: “El México profundo mostró por un momento su presencia real y no fue posible cerrar los ojos ante él” (Bonfil, 1994 p.167). Si bien lo indígena, formó parte ineludible del discurso y la estética del México post revolucionario, el heredero indiscutible del México post revolucionario sería, ahora más que nunca, el mestizo. Con Manuel Gamio (1883-1960), se inaugura formalmente el indigenismo en México. El primer antropólogo de México, alumno de Franz Boas, y como tal, fue el primero en introducir en el país la noción de relativismo cultural, según la cual, no existen culturas superiores e inferiores, sino que el éxito o fracaso de una cultura depende de su contexto sociocultural y ambiental; desprendiéndose así, de la concepción positivista del siglo XIX. Gamio, también fue pionero de la arqueología, con descubrimientos tales como el templo del Quetzalcóatl en Teotihuacán. Abarcar simultáneamente los campos de la antropología y la arqueología le permitió a Gamio desarrollar una visión novedosa acerca de la situación indígena. Sin embargo, a decir de Bonfil Batalla (1994), el pensamiento de Gamio seguía un modelo de unidad nacional occidental que propugnaba por la integración racial y cultural, en la que, si bien se reconocía nominalmente a los indígenas, negaba a la diversidad de la cultura indígena, un lugar en el futuro nacional. Para conseguirlo, el camino no era el de la confrontación directa con las culturas indígenas, sino ceder un poco, integrar temporalmente algunos elementos de estas culturas que sean compatibles con el proyecto revolucionario, y de esta manera, lograr que los indígenas se integren a la masa homogénea nacional de una manera más eficiente.

La labor de José Vasconcelos, a la cabeza de la recién formada Secretaría de Educación Pública marcaría una pauta que habría de dejar su impronta a lo largo del siglo XX. Para Vasconcelos, el indígena era uno de los elementos indispensables de lo que él llamaba “la raza cósmica”, sin embargo, su papel era completamente pasivo: se reconocía la gloria del pasado prehispánico, sin embargo, la única función del indígena actual era la de ser absorbido culturalmente por el mestizo y su nueva cultura. Vasconcelos tenía una visión del mestizaje, que, aunque aparentemente inclusiva, tendía a privilegiar los elementos europeos sobre los indígenas. Veía el mestizaje como un proceso de “mejoramiento” que llevaría a la superación de lo que él consideraba limitaciones de las culturas originarias. En el campo educativo, la labor de Vasconcelos demuestra una devoción absoluta por la lengua española y un rechazo por las lenguas indígenas. La colosal misión alfabetizadora emprendida durante su gestión tenía la finalidad, no solo de enseñar a leer y escribir a la totalidad de la población, sino de lograr la hispanización y asimilación cultural hasta del último mexicano en la rancharía más apartada (Heath, 1972).

En su obra seminal *México Profundo* (1994), el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, logra hacer una síntesis del imaginario histórico post revolucionario (1920-1994). En éste, se ve cómo México, tiene su origen en un pasado prehispánico glorioso, el cual fue interrumpido por el violento estallido de la conquista, sin embargo, gracias a ella tuvimos el mestizo, es decir, al verdadero mexicano. A partir de entonces, el mestizo ha participado en varias luchas (Independencia, y Reforma), hasta que, con la Revolución, logra llegar a la cúspide de su identidad y tomar el papel que le corresponde en la cultura universal. Esta narrativa, corresponde a lo que Bonfil llamó “el México imaginario”, constituido por los sectores del gobierno, la élite económica y la clase media enajenada y aculturizada. Sin embargo, el indígena vivo, es decir “el México profundo”, seguía siendo un problema a causa de su rezago económico, el cual se atribuía a aspectos culturales. A pesar de la gran cantidad de programas sociales enfocados en integrar a este sector de la población (los cuales caían rápidamente en

el clientelismo), su propósito nunca fue el de crear condiciones para el desarrollo del México profundo, al menos no en sus propios términos civilizatorios. Es decir, no se permitió que el proyecto nacional incluyera la permanencia de la población indígena y su diversidad como un grupo con una cultura propia, distinta al resto de la sociedad mexicana. A pesar de ello, lo indígena tuvo un papel preponderante en los discursos estéticos:

Esta ideología se expresa de muchas formas en la producción artística y cultural que auspician los gobiernos revolucionarios de manera clara hasta 1940 y con menos énfasis y más esporádicamente a partir de entonces. La raíz india siempre se reconoce: los murales glorifican al México precolonial y sus signos presiden todas las alegorías sobre la historia y el destino de la patria. La música nacionalista busca recobrar instrumentos y ritmos que suenen a prehispánicos. La arquitectura, en algunos momentos, no rechaza la ornamentación azteca o maya. La arqueología se ve como una tarea patriótica y nacionalista que debe concluir en la restauración de los grandes templos y en las vitrinas de los museos, nuevos templos de la nacionalidad. Cuauhtémoc es el primer héroe, el primer mexicano que simboliza la eterna lucha por la soberanía nacional. (Bonfil, 1994 p.166)

El proyecto cultural posrevolucionario construyó una paradoja fundamental: mientras glorificaba lo indígena como pilar simbólico de la identidad nacional (en los murales, la música, la arquitectura y los monumentos arqueológicos), simultáneamente lo despojaba de su capacidad de enunciación propia. Esta apropiación estética, que alcanzó su máxima expresión en el cine mexicano de la época de oro, dio origen a un imaginario nacional donde lo indígena existía como representación folclórica y no como sujeto cultural contemporáneo. El indígena podía ser símbolo, pero no interlocutor; podía ser imagen, pero no voz.

Esta contradicción revela la naturaleza profundamente asimilacionista del nacionalismo revolucionario: se celebraba un pasado indígena idealizado mientras se negaba —o se buscaba transformar— el presente indígena real. En este contexto, las lenguas indígenas

formaron parte del imaginario cinematográfico mexicano. Su presencia, ausencia o representación en la pantalla no fue accidental, sino que respondió a concepciones específicas sobre qué voces merecían ser escuchadas en la construcción de la nación moderna. Analizar estos imaginarios lingüísticos en el cine mexicano permite desentrañar las tensiones entre el discurso nacionalista incluyente y las prácticas culturales excluyentes que marcaron la representación de la diversidad en el proyecto de nación posrevolucionario.

## **CAPITULO 2**

### **Representación Indígena y Diversidad Lingüística en elCine Mexicano.**

#### **2.0 La Llegada del cine**

El desarrollo del cine en México se pueden observar la ruptura de algunos imaginarios del positivismo porfirista y la continuidad de otros, los cuales son particularmente evidentes en el cine relacionado con temáticas indígenas. Uno de los puntos de ruptura más fuertes fue que mientras que en el proyecto educativo de Justo Sierra se planteaba la homogeneización cultural, el cine, junto con el resto de las artes del periodo posrevolucionario (el muralismo, la literatura y la música, por ejemplo), se convirtieron en espacios de representación que, aunque problemáticos, dieron visibilidad a lo indígena de maneras imprevistas.

La llegada del cine mudo seguramente puso en entredicho a la concepción decimonónica de la alfabetización como único medio de unificación cultural. Mientras que las políticas positivistas optaban por la erradicación de las lenguas indígenas, el cine mudo creó un espacio donde la comunicación visual permitía la participación de audiencias no hispanohablantes, al menos de forma pasiva. Ejemplos de ello, fue el alcance casi universal que tuvo la comedia física de pioneros del cine como Charles Chaplin, Buster Keaton, y Harold Lloyd.

#### **2.1 El Cine Mexicano y la Tradición del Cine de Tema Indígena**

Con el avance del siglo XX la industria cinematográfica mexicana floreció hasta desarrollar una tradición fílmica propia con temas recurrentes. Entre los tópicos más comunes a lo largo de su historia podemos encontrar al cine indigenista, la comedia ranchera, el cabaret, el cine de la revolución y de forma más reciente, el cine de narcotraficantes (De la Peña, 2014). El cine que aborda temas relacionados con la cultura indígena, ancestral o contemporánea, ha

sido una constante desde el cine mudo hasta nuestros días. Estas películas, entre las cuales se encuentran algunas de las películas más exitosas de la historia del cine mexicano, han jugado un papel muy importante en la construcción y reproducción de imaginarios sobre los pueblos indígenas, y la forma como son percibidos por el gran público. A lo largo de más de un siglo la imagen de los indígenas representados en estos filmes mexicanos, ha experimentado distintas transformaciones; del exotismo y romanticismo de los primeros años, a convertirse en herramienta de las dialécticas nacionalistas, hasta la búsqueda de una representación más auténtica y autónoma del cine actual. Este recorrido, no nos habla solamente de la transformaciones estéticas y argumentales que ha experimentado el cine; también, evidencia la manera en que se ha transformado la relación de la sociedad mexicana con las comunidades indígenas.

## **2.2 Cine Mudo. (1896-1930)**

En los primeros registros cinematográficos, se pueden encontrar imágenes de indígenas retratados como “curiosidades antropológicas”, estos fragmentos, son reminiscentes de la fotografía etnológica del siglo XIX. Una de las primeras “vistas”<sup>9</sup> del cine mexicano, lleva el título de *Grupo de Indios al pie del árbol de la noche triste*. Filmada por Gabriel Vieyre en 1896, enviado por los hermanos Lumiere a México para promocionar su invento, constituye la primera imagen del mundo indígena en el cine mexicano. En 1910, Salvador Toscano filma el desfile del 15 de septiembre de 1910 ordenado por el presidente Porfirio Díaz para conmemorar el centenario de la guerra de Independencia. En las imágenes, se puede ver al emperador Cuauhtémoc acompañado por un nutrido contingente de gente ataviada a la usanza prehispánica, inaugurando la tradición fílmica de la representación del indígena como alegoría del pasado.

---

<sup>9</sup> Nombre con el que se le conocieron a las primeras imágenes cinematográficas.

García Riera (1985), sitúa los comienzos del cine de ficción en Yucatán, con un largometraje titulado *1810 ¡O los libertadores!* (1916) que abordaba el tema de la independencia. La película fue dirigida por Carlos Martínez Arredondo y Manuel Cicerol Sansores, dos jóvenes pertenecientes a la alta alcurnia yucateca que, con el apoyo del gobernador carrancista de la entidad, Salvador Alvarado, se aventuraron a realizar esta ambiciosa obra. Poco antes de esa película, Martínez y Cicerol ya habían realizado dos cortometrajes: *Tiempos mayas* y *La voz de su raza*, posiblemente realizados entre 1914 y 1915. Por los títulos se puede inferir que ambos cortos trataban temas relacionados con la cultura maya yucateca, lo que sitúa a los temas indigenistas como los primeros en ser abordados por el cine de ficción en México. Dichos cortos también inaugurarían otra de las tradiciones más longevas del cine mexicano: la de otorgar a las clases altas, la potestad de ser las únicas voces autorizadas para narrar la experiencia indígena desde el cine. García Riera comenta, que entre las condiciones que permitieron que se desarrollaran esas películas en Yucatán, están el aislamiento relativo que vivía la entidad, lejos de la agitación revolucionaria que vivía el resto del país, y la presencia de “la casta divina”, una aristocracia con alto poder adquisitivo generado por las lucrativas haciendas henequeneras, que podían permitirse pasatiempos tan caros como la producción cinematográfica.

Uno de los primeros esfuerzos por hacer una representación histórica del pasado indígena la podemos encontrar en *Cuauhtemoc* (1919), dirigida por Miguel de la Bandera y que evidencia el deseo de establecer una narrativa cinematográfica propia aun desde una etapa tan temprana. Las inexactitudes históricas de esta película motivaron a Manuel Gamio a producir su propia película *Tlahuicole* en 1925 (Vela, 2013).

En el cine mudo mexicano podemos encontrar en acción varios imaginarios que, como hemos visto, no tienen su origen en el cine, pero que constituyen tradiciones de las cuales el cine abreva. Podemos ver representaciones del pasado indígena como una era mítica y gloriosa como en el citado caso de *Cuauhtemoc*. En Tepeyac (Sáyago et al 1917), primera

película mexicana basada en el *Nican Mopohua*, veremos en el personaje de Juan Diego, rasgos que habrían de repetirse en las versiones posteriores de las películas sobre el mito guadalupano: el indígena como víctima de la conquista, transformado en un sujeto sumiso y pasivo, dependiente de las figuras de autoridad, pero con un carácter pintoresco. De hecho, en la escena inicial de la película, podemos ver a los actores que interpretarán la película, primero con su vestimenta casual, y luego, gracias al montaje, caracterizados como sus personajes, sin duda un recurso ingenioso para la época. Gabriel Montiel, el actor que da vida a Juan Diego, con una tez más morena que el resto del elenco, se presenta en primera instancia vestido con traje y corbata, y después, aparece ataviado como Juan Diego, haciendo gala de una expresión corporal encorvada que denota azoro y una actitud infantil.

**figura 1** *Gabriel Montoya como Juan Diego*



*Tepeyac*. Sáyago et al (1917) [Fotograma]. UNAM.  
[ <https://www.youtube.com/watch?v=wSRsuOiWUQk> ]

De la etapa muda el cine sobre temas indígenas heredó dos géneros: el mito guadalupano y el drama/comedia ranchero. En el drama ranchero, por ejemplo, el joven hacendado se enamora de una joven india, como se ve en *En la hacienda* (Vollrath, 1921) que “mostraba cómo los amores de un humilde peón (Hernández Gómez) y una inocente indita

(Helena Sánchez Valenzuela), eran contrariados por un libertino niño bien (Luis Ross) que pretendía violar a la segunda y era ajusticiado por el primero. Todo termina bien” (García, 1985. P 57). En el cine mudo la diferencia de lenguas, por obvias razones, se pasa por alto. Sin embargo, en los dramas rancheros de la era sonora, conservan esta omisión. Esta película, como muchas otras posteriores, están en una zona gris, es decir, que se desarrollan en ambientes rurales, pero no se especifica si los personajes están adscritos a una comunidad indígena en particular o pertenecen a una comunidad campesina mestiza (Por ejemplo, *Santa, La Perla*). Nos topamos aquí con el problema recurrente de definir lo indígena exclusivamente desde la lengua. De hecho, toda la cuestión de definir lo indígena genera problemas. ¿Quién decide lo que es indígena y lo que no? Históricamente, ha sido el Estado mexicano el que se adjudica la autoridad de definir lo que es auténticamente indígena y los aspectos de esta cultura que merecen ser preservados, con criterios que obedecen a las necesidades de la retórica nacionalista y sin tomar en cuenta la opinión de las comunidades.

### **2.3 El Cine Habla Español**

El surgimiento del cine sonoro trajo consigo, una serie de escollos que muy pronto reventaron la burbuja de universalidad que representaba el cine mudo. *El cantante de Jazz* (Crossland, 1927) fue la primera película comercial con sonido. Si bien causó gran revuelo cuando se estrenó, en los países de habla no inglesa pasó casi desapercibida, y se tuvo que realizar otra versión para el público internacional llamada *El ídolo de Hollywood*, en la que solamente se conservaba el sonido de las partes cantadas, el resto de la película fue muda con intertítulos en el idioma de cada país. Otra película que sufrió un destino similar fue la película americana *Innocents of Paris* (Wallace, 1929), uno de los primeros musicales, sin embargo, el público parisino no toleró que los actores hablaran inglés, por lo que solo se dejaron con sonido las intervenciones musicales de Maurice Chevallier (González, 1998).

La llegada del español al cine sonoro no fue un proceso nacional, o nacido solamente de la inquietud de los realizadores hispanohablantes de expresarse en su lengua. El cine en español surge de la urgencia de los grandes estudios de Hollywood de no perder el nicho de mercado latino en Estados Unidos y la América hispanoparlante, públicos que ya habían logrado cooptar, gracias a la universalidad del cine mudo. A finales de los años veinte, cuando las incipientes empresas cinematográficas latinoamericanas aun no podían permitirse la costosa tecnología del cine sonoro, se estrenan algunas películas en español con la intención de conservar para sí a esta audiencia. En 1929, se estrena *Una noche en Hollywood*, anunciada como “la primera película hablada en castellano” (González, 1998).

**figura 2** *Carlos Villarías y Lupita Tovar en la versión en español de Drácula*



*Dracula*. Melford, Tovar (1931) [Fotograma] Recuperado de [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lupita\\_Tovar\\_and\\_Carlos\\_Villar%C3%ADas\\_in\\_Dracula\\_%281931\\_spanish\\_film%29.jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Lupita_Tovar_and_Carlos_Villar%C3%ADas_in_Dracula_%281931_spanish_film%29.jpg)

La película *Sombras Habaneras* (Cardona, 1929), fue un intento fallido por realizar una película de tema cubano. Más éxito tuvo *Sombras de gloria* (Tamayo, 1930), que inauguró la práctica de hacer versiones dobles de las películas en las que se filmaba durante el día la

versión original en inglés y por la noche una versión en español con actores hispanohablantes<sup>10</sup>. Destaca de esta etapa del cine Hollywoodense en español, la Versión de *Drácula* (Melford, Tovar, 1931), equivalente al filme clásico protagonizado por Bela Lugosi, pero interpretado en esta versión por el español Carlos Villarías y la mexicana Lupita Tovar.

Los populares Stan Laurel y Oliver Hardy, conocidos en Latinoamérica como “El gordo y el flaco” rodaron varias películas cortas habladas en español, en la que el elenco, mayoritariamente angloparlante de origen, repetía fonéticamente sus parlamentos, como, por ejemplo, *Ladrones* (Roach 1929). Las distintas nacionalidades de los actores que aparecían en estas películas desataron lo que Robert Dickson (1996) llamó “guerra de los acentos”, en la que los periodistas y el público rechazaban a los actores que hablaban con un acento distinto al de ellos y elogiaban al propio.

La tendencia del cine hispano en Hollywood duró hasta 1939, cuando en el teatro California de Los Ángeles presenta *La Inmaculada* (Gasnier), la última película en español producida por los estudios Hollywoodenses. Para esta fecha, las industrias cinematográficas de los países hispanoparlantes ya habían cobrado impulso suficiente y acaparaban la mayor parte de las carteleras.

Como se ve, el español en el cine tiene un origen subordinado, del cual se desprenden una serie de imaginarios que habrían de influenciar la manera en que el cine mexicano aborda la diversidad lingüística de su territorio. En primer lugar, vemos una estructura jerárquica, en la que el inglés se encuentra en la posición dominante, la lengua *de facto* de la industria, tal como se puede ver en los rodajes bilingües, en los que las versiones en inglés se filmaban durante el día, con todas las comodidades técnicas y presupuestales que ello implica y las versiones en español durante la noche. Mediante esta práctica, los empresarios buscaban resolver el problema de la pérdida de espectadores, lo que obedece a una lógica comercial y no a una

---

<sup>10</sup> La versión original de esta película se llamó *Blaze o' Glory* (Crone 1929)

decisión artística. Esta jerarquía refleja las relaciones de poder económico y cultural entre Hollywood y Latinoamérica, donde el español era visto como una lengua "de mercado" pero no de prestigio artístico. En la cima de esa jerarquía se encontraba el inglés, con el español ocupando el escaño inferior, y podríamos considerar como una subdivisión de este último a todas las variantes del español habladas por los intérpretes originarios de los distintos rincones del mundo hispanohablante. La "guerra de los acentos", acusa una característica común en el cine latinoamericano y español: la poca o nula tolerancia a los acentos o variante de otras regiones. Este rechazo a los acentos distintos al propio, evidencia la construcción de imaginarios sobre lo que se considera el español "correcto" o "apropiado". Si bien cada hablante considera su propia forma de hablar como el "punto cero" desde el cual juzga a otras variedades, la industria ha intentado desde el principio atenuar en lo posible este sesgo de percepción buscando un acento neutro que sirva para abarcar a un público más amplio. A su vez, vale la pena considerar, el papel que juega la caracterización del Otro, como "aquel con el que nos podemos comunicar, pero que habla distinto a nosotros", un recurso narrativo y cómico de gran arraigo dentro de la tradición occidental, recuérdese el uso de acentos regionales en la *Comedia dell' Arte* renacentista, en la que cada personaje tenía un acento característico de alguna región de Italia como un modo de que el público pudiera identificarlos rápidamente y para acentuar sus características de forma caricaturesca. Así Arlequín habla con un acento característico de Lombardía para acentuar su origen humilde, Pantalone habla con acento veneciano, para mostrar que es rico y avaro, y el Capitán tiene acento español para enfatizar su carácter fanfarrón. También, en el capítulo VIII de *El Quijote*, el hidalgo se enfrenta al "Vizcaíno", personaje que es descrito como pendenciero en su carácter, y con una forma de hablar peculiar, la cual es representada mediante el uso de vocablos mal escritos, a manera de mofa de la forma de hablar de los vascos de esa época. Desde entonces, el uso de acentos estereotípicos ha sido una herramienta histriónica y argumental muy presente en el cine. Otro antecedente que ayudó a formar los acentos estereotipados fue la radio, particularmente las

radionovelas y otros tipos de programas actuados, en los que solo se contaba con el sonido como recurso para narrar las historias. Aquí los acentos estereotipados ayudaban a asignar a los personajes rasgos que nos indicaban su lugar de procedencia y clase social, sin necesidad de explicarlo demasiado. Muchos de estos acentos eran interpretados de manera exagerada, como una forma de darle más contundencia al mensaje. De este modo, la radio estableció ciertos “tipos” de voces para representar diferentes clases sociales. Esta tipificación exagerada llegaría al cine mexicano, en donde encontraríamos los lugares comunes como el “peladito” que representaba a las clases populares de la ciudad (cantinflas), al ranchero que representaba a las clases rurales<sup>11</sup>, al tendero español, al costeño alegre, el norteño franco y, finalmente, al indígena.

---

<sup>11</sup> En la comedia ranchera, si bien todos los personajes eran de procedencia rural, su clase social y nivel de protagonismo determinaban la intensidad de su acento, como se puede ver en *Allá en el Rancho Grande* (De Fuentes, 1936) en la que los protagonistas y antagonistas hablan con un acento que pretende neutralidad, en tanto que los criados (personajes cómicos), hablan con un acento estereotipado.

## 2.4 Época de Oro

En este período, el más estudiado y comentado del cine mexicano, se define con fuerza la representación del mundo indígena como un espacio-tiempo mítico pero terrible, donde conviven la añoranza de una forma de vida más sencilla e ideales puros, con tradiciones obsoletas que invariablemente llevarán a la tragedia. El cine indigenista alcanzó su estatus clásico en esta época de la mano de figuras también míticas como Emilio “el indio” Fernández en la dirección y conceptualización, Mauricio Magdaleno en la creación de historias y guiones, Gabriel Figueroa en la creación de paisajes deslumbrantes captados por su cámara, y en las figuras del *star system* mexicano del momento: Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Pedro Infante y María Félix, entre otros.

El cine de este periodo contribuyó, tal vez como ningún otro, a formar un imaginario de la mexicanidad y proporcionó cánones de comportamiento sobre la masculinidad, la feminidad, la familia, el honor, etc. (Silva. 2011). También, se dieron por sentado las clases sociales como espacios altamente definidos y el lugar que los indígenas debían ocupar en la sociedad: en este imaginario, los indígenas deben hablar español, para que la audiencia los pueda comprender, pero eso sí, deben hablar con un acento tan característico como su vestimenta y su modo de andar. Deben vivir en un ámbito rural. El indígena en la ciudad es prácticamente inconcebible, y cuando se ve a un indígena en la ciudad, es solo para representar el tropo de “pez fuera del agua” como en *María Candelaria* (Fernández, 1943).

En la Época de oro, se cristalizaron en su forma clásica, los géneros más representativos del cine mexicano; Además del cine de indígenas, resaltan el cabaret, la Revolución y la comedia ranchera (Ayala, 1968, De la Peña 2017). Jorge Ayala Blanco (1968), señala una diferencia entre la comedia ranchera y el cine indigenista de Emilio Fernández. Acusa que en la comedia ranchera existe un sistema de castas, en el que las películas siempre tienen como protagonistas a los hacendados o a rancheros en una posición desahogada, así se logra eludir cualquier alusión a la explotación y cualquier situación que cuestione la

representación idílica de la vida campirana no sin cierta nostalgia por el pasado porfirista. En cambio, los protagonistas de las películas del “Indio”, son generalmente los pobres entre los pobres, los miembros más desfavorecidos de una comunidad indígena empobrecida (por ejemplo, *María Candelaria*, *La perla*, *Maclovía*). Esto no necesariamente significa una posición crítica ante la desigualdad social, sino que se inclina más hacia una retórica de la miseria. En estas películas la injusticia del orden social no se critica. Los protagonistas lo asumen como el orden natural de las cosas, y por tanto, no pretenden cambiarlo.

Tres son los directores de este periodo que destacan por sus películas sobre temas indígenas: Emilio “el Indio” Fernández, Chano Urueta e Ismael Rodríguez . El primero es, de lejos, el más famoso de los tres, y sus películas sobre temas indígenas tales como *María Candelaria* (1944), *Maclovía* (1948) y *Río escondido* (1948), lograron por primera vez, ganar reconocimientos internacionales para el cine mexicano en festivales como Cannes, Venecia y San Sebastián. El legado dejado por la representación de los indígenas en el cine de Fernández es complejo: creó una imagen altamente estética de las comunidades indígenas, sus paisajes, y sus rostros, sin embargo, usó a actores no indígenas para lograrlo. Humanizó a los personajes indígenas, dándoles una profundidad que no había sido vista en el cine hasta entonces. Si bien esto es cierto para los protagonistas, las comunidades en su conjunto son representadas como masas cuyas acciones son el fruto de atávicas tradiciones sin sentido en el mundo moderno, véase por ejemplo el linchamiento a María Candelaria y Maclovía por “deshonrar” al pueblo con su proceder licencioso. Si bien se pronuncia en contra de la discriminación y marginación de esos grupos sociales, lo hace desde un enfoque paternalista, muy en sintonía con la retórica indigenista de los gobiernos de la época. En cuanto a la presencia de las lenguas originarias, estas se reducen a unas cuantas palabras en náhuatl proferidas como insultos por Lupe (Margarita Cortés), la rival de María Candelaria, después de caer al agua (Jiménez, 2017).

Chano Urueta es otro director en el que vamos a encontrar cierta recurrencia de los temas indígenas (mucho menor que en la filmografía del Indio Fernández). Uno de sus filmes más destacados es *La noche de los mayas* (1939), película de los primeros años de la Época de oro. Aquí, los mayas son representados como habitando en un tiempo mágico, definido por sus rituales, esperando el llamado de sus dioses para rebelarse en contra de la opresión blanca (Ayala, 1968)<sup>12</sup>. Este misticismo vengativo, habría de ser explorado en tono de comedia en *El signo de la muerte* (1939), película protagonizada por Cantinflas y Manuel Medel, en la que aztecas, presentes en el siglo XX, sacrifican a las doncellas que han sido marcadas con “el signo de la muerte”. Esta película, que mezcla el género policial con la comedia, parece tomar algunos elementos prestados de *La momia* (Freund, 1932), la película clásica protagonizada por Boris Karloff, solo que, en ésta, los aztecas sustituyen a los egipcios como la raza antigua y misteriosa que sirve de antagonista a los protagonistas “blancos”.

Es importante poner en contexto que Chano Urueta es el director más prolífico de la historia del cine mexicano, con más de cien títulos como director y abarcó los géneros policiales, terror, comedia, cine de luchadores, etcétera. En su larga y prolífica carrera habría de retornar un par de veces más a los temas indígenas, con *La cabeza viviente*, película de terror de 1963, en la que nuevamente, un hallazgo arqueológico con poderes misteriosos pone en jaque a los arqueólogos que lo descubrieron y *Alma Grande* (1966), un Western ambientado en el territorio yaqui e inspirado en una historieta homónima.

A Ismael Rodríguez, le debemos *Tizoc* (1957), realizada en color, en el ocaso de la Época de Oro y penúltima película del ídolo Pedro Infante. Esta película quedó muy marcada en el imaginario popular mexicano, y por muchos años le dio forma al estereotipo del “indito”, con su forma de vestir, de moverse, su corte de pelo y, sobre todo, su forma de hablar. *Tizoc*

---

<sup>12</sup> La cinta sonora de esta película fue compuesta por Silvestre Revueltas, y es considerada uno de los exponentes más importantes de la música nacionalista mexicana del siglo XX y es ejecutada en la actualidad por orquestas de todo el mundo.

(Pedro Infante), es un personaje sumamente noble e inocente, prácticamente infantilizado. Vive, según lo dicta el estereotipo, en profunda armonía con la naturaleza. Su candidez es tal, que llega a confundir un gesto mundano, el regalo de un pañuelo por María Eugenia (María Félix), con una proposición de matrimonio. La película enfatiza la diferencia entre la vida primitiva de los indígenas, representados por Tizoc, y la vida moderna, representada por el personaje de María Félix. La forma de hablar de Tizoc se caracteriza más por el uso de lugares comunes y estereotipados que por una investigación rigurosa de las variantes del español usadas por algunos grupos indígenas.

**figura 3** Pedro Infante como Tizoc. La representación indígena al servicio del *star system* mexicano



*Tizoc*. Rodríguez (1957) [Afiche] Recuperado de <https://www.benitomovieposter.com/catalog/tizoc-p-122964.html>

Entre estos “lugares comunes” se incluyen el uso de la tercera persona al referirse a sí mismo (por ejemplo, "Tizoc está triste"), una mala conjugación de los verbos y la omisión de algunos artículos y preposiciones. Probablemente, la característica más sobresaliente sea el "cantadito", es decir, la entonación prosódica, que resulta exagerada y artificial. Sobre esta interpretación, el historiador de cine Emilio García Riera escribió: “fue uno de los papeles menos convincentes de Infante, sin embargo, en honor a la rara idea europea de lo indígena mexicano, le dieron por él un primer premio de actuación en el festival de Berlín” (García, 1986, p.238).

Las lenguas indígenas hacen una aparición que casi pasa desapercibida y al igual que en *María Candelaria*, se usa para proferir insultos; en una escena, los miembros de una tribu (sic) enemiga de Tizoc, se despiden insultándolo en lo que posiblemente sea mixteco, después de hacerse de palabras. En otra escena, se hace una breve referencia a la lengua silbada, forma de comunicación a larga distancia común entre algunos pueblos de Oaxaca (Jiménez, 2017). Si bien la película aborda el tema de la discriminación racial y el clasismo, lo hace desde el paternalismo de la época. *Tizoc* se nutre de imaginarios sociales preexistentes en el México posrevolucionario: el "indio noble" conectado con la naturaleza, la barrera lingüística como marca de alteridad, y la imposibilidad del mestizaje horizontal entre clases racializadas. Pedro Infante construye una forma de hablar "indígena" que, si bien no corresponde auténticamente al habla de algún grupo indígena real, se convierte en el modelo cinematográfico de cómo debe sonar un indígena. Sin embargo, la película no solo refleja estos imaginarios: los produce y refuerza activamente para las generaciones siguientes. Millones de espectadores interiorizaron esta representación lingüística como la forma "auténtica" en que hablan los pueblos indígenas, y producciones posteriores reprodujeron este arquetipo, trabajando ya no con imaginarios sociales directos sino con imaginarios mediados por esta interpretación. La recursividad opera aquí en tanto que, para los años sesenta y setenta, cuando se filmaban documentales sobre comunidades indígenas, los realizadores buscaban

que los indígenas reales se parecieran al Tizoc cinematográfico, e incluso actores indígenas en producciones posteriores debían imitar el modo de hablar de Pedro Infante para ser considerados "auténticos" (véase por ejemplo *Mi niño Tizoc* de 1972). El bucle se cierra cuando resulta imposible distinguir si el imaginario social sobre el habla indígena proviene de la experiencia real o de haber visto *Tizoc*, pues la película es simultáneamente producto de los prejuicios de su época y productora de los prejuicios de las siguientes generaciones. Los imaginarios que alimentaron a *Tizoc* ya no existen en forma pura: están irremediabilmente transformados por la propia película, configurando así una co-producción mutua donde representación cinematográfica e imaginario social se sostienen y generan recíprocamente, haciendo imposible separar causa de efecto, original de copia, realidad de ficción.

## **2.5 El cine mexicano después de 1960. La llegada de nuevos instituyentes en la representación indígena en el cine mexicano.**

Después de 1960, se pueden observar algunos cambios en la representación de lo indígena en el cine mexicano, estos cambios no sucedieron de forma repentina, ni se encuentran en todas las películas; en la mayoría de las películas el canon de representación seguía prácticamente inalterado, no obstante, en algunas se observan algunos cambios que pueden analizarse como manifestaciones de la transformación del imaginario social. Estas películas pueden entenderse como expresiones de lo instituyente: fuerzas creativas que cuestionan y buscan transformar lo instituido, es decir, las significaciones imaginarias sociales ya establecidas y naturalizadas sobre lo indígena. Lo instituido, representado por décadas de cine que fijó al indígena como objeto folclórico, pasivo o pintoresco, ejercía una inercia poderosa, pero lo instituyente emergía en propuestas cinematográficas que imaginaban nuevas formas de representación y relación con la alteridad. Estas transformaciones dialogan con los cuestionamientos que, desde la antropología crítica y los movimientos indígenas, comenzaban a interpelar las narrativas oficiales del mestizaje y el indigenismo paternalista. Algunas películas

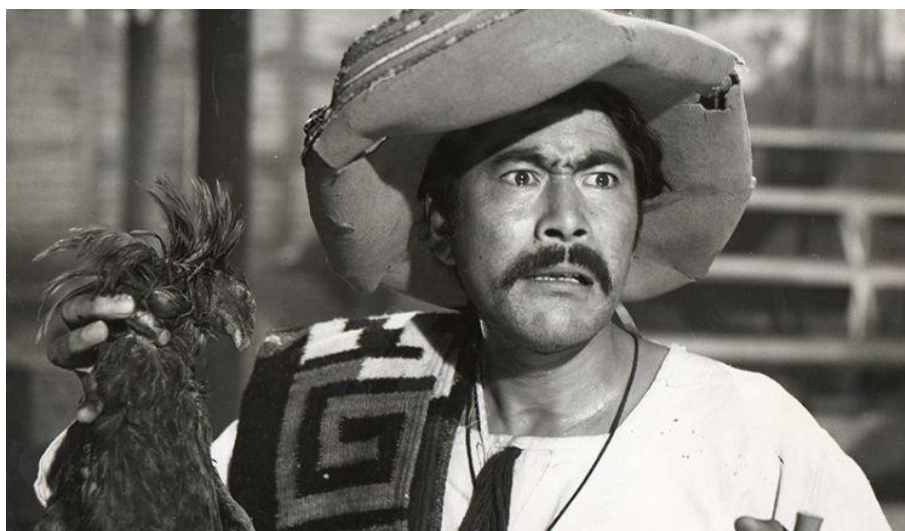
empezaron a problematizar la otredad no como condición esencial del sujeto indígena, sino como construcción histórica y relacional, exponiendo las estructuras de poder que determinan quién es nombrado como "otro" y desde qué posición se ejerce esa nominación. Estas manifestaciones a veces son sutiles, como el cuestionamiento de la barrera lingüística en *Llovizna* (Olhovich, 1977), que revela la paranoia del sujeto urbano ante lo incomprensible, y otras veces radicales, como la inversión total de jerarquías representacionales en *In Necuepaliztli in Aztlan* (Mora Catlett, 1990) o la representación de la resistencia cultural comunitaria en *Santo Luzbel* (Sabido, 1997), donde el náhuatl deja de ser objeto etnográfico para convertirse en centro narrativo y herramienta de autodeterminación cultural. Sin embargo, estas rupturas instituyentes convivían con la persistencia de lo instituido, con imaginarios profundamente sedimentados que continuaban dominando el panorama cinematográfico. Otro aspecto para considerar es el alcance mediático de estas películas: si bien algunas de estas producciones experimentales tuvieron cierto éxito en taquilla, poca competencia presentan ante la influencia de películas como *Tizoc* (Rodríguez, 1958) o *La Virgen Morena* (Soria, 1943), que hasta el día de hoy, se repiten constantemente por televisión (especialmente en el canal 2). Más aún, durante las décadas de 1970 y 1980, el estereotipo indígena encontró nueva vida en producciones de mayor consumo masivo: las películas de La India María (María Elena Velasco) y las sexicomedias como *Tres mexicanos ardientes* (1986) explotaban caricaturas de lo indígena como fuente de comicidad, reforzando imaginarios paternalistas y racializados bajo la fachada del humor popular. Por lo tanto, la influencia de estas representaciones hegemónicas se extiende más allá de su época, perpetuando lo instituido y dificultando que lo instituyente—esos nuevos imaginarios sobre lo indígena que las propuestas experimentales intentaban crear—lograra consolidarse en el imaginario social colectivo.

En *Ánimas Trujano (el hombre importante)* (1961), Ismael Rodríguez presenta una película muy diferente a su *Tizoc*. La película empieza con una pequeña explicación de cómo funcionan las fiestas llamadas mayordomías en el Estado de Oaxaca, destaca que ya no se

trata de indígenas genéricos en un lugar imaginario. La película pretende retratar la tradición de una región en específico, en la película se nombran las comunidades zapotecas donde fue filmada. Para ilustrar esta introducción, se recurre a imágenes documentales que retratan fiestas auténticas, lo cual añade frescura a la película. En la introducción narrada, un recurso frecuente en la época, se escuchan expresiones como “nuestros indios”, enunciadas por un narrador en off (voz de Dios). Este narrador identifica al público dentro de la cultura occidental, mientras que las culturas indígenas se presentan como una pertenencia exótica. También, hace una reflexión sobre la manera en que estas comunidades gastan todos sus recursos en fiestas. Esta crítica, atraviesa toda la película, en la que se enfatiza la manera en que las prioridades de los habitantes de la comunidad son diferentes a las “nuestras”. La película sigue a Ánimas Trujano, un jugador alcohólico de pocos recursos, envidioso de sus contemporáneos, a quienes ya les ha tocado el honor de ser mayordomos, un cargo religioso de prestigio en las comunidades. El protagonista pasará por encima de las necesidades de su familia con tal de recibir tal “honor”. Este papel fue interpretado por el actor japonés Toshiro Mifune, célebre por su colaboración con el director Akira Kurosawa en películas como *Rashomon* (1950) y *Los 7 Samuráis* (1954). Si bien el personaje fue concebido desde el guion bajo los cánones de la representación indígena de la época, la actuación de Mifune, quien, al no hablar español, recurrió a una interpretación más física, aporta una singularidad que se distancia de las convenciones. A pesar de ser del mismo director, *Ánimas Trujano* es una película más compleja que *Tizoc*, tanto argumental como estéticamente; mientras que la estelarizada por Pedro Infante se reduce a un relato centrado en las figuras principales (Infante y María Félix), en la interpretada por Mifune, aunque cuenta con personajes fuertes, estos están inmersos en la dinámica comunitaria. Aun así, la representación de lo indígena en el lenguaje es prácticamente la misma. El protagonista usa la tercera persona para referirse a sí mismo (ejemplo: “Ánimas Trujano no le hace mal a naiden”), así como una entonación prosódica exagerada y una manera particular de conjugar. La dificultad de utilizar a un actor que no

hablaba español (Mifune aprendió sus textos de manera fonética y después fue doblado por el actor Narciso Busquets) representa una yuxtaposición de representaciones lingüísticas: Mifune, un hablante de japonés, hace la mímica de hablar español, mientras que Busquets, con su voz, hace la representación estereotipada de un hablante de español no nativo, cuya primera lengua es el zapoteco. Esta yuxtaposición no solo revela las complejidades de la interpretación y el doblaje en el cine, sino que también subraya las tensiones culturales y lingüísticas presentes en la representación de personajes indígenas.

**figura 4** El japonés Toshiro Mifune



*Ánimas Trujano*. Rodríguez (1961)

[Fotograma][<https://moreliafilmfest.com/toshiro-mifune-el-actor-japones-que-conquisto-mexico>]

En el cine estadounidense, referencia obligada que la industria fílmica mexicana siempre ha intentado emular, también presentaba algunos cambios en la representación que hacía de los indígenas en su territorio. A diferencia del cine mexicano, en el cine estadounidense el indígena era abiertamente un antagonista, sin embargo, a partir de los años 60, empiezan a surgir algunas películas que critican esta retórica<sup>13</sup>, películas como *Cheyenne Autumn* (Ford, 1964), *A Distant Trumpet* (Walsh, 1964), y *Hombre* (Ritt, 1967), sin alejarse

<sup>13</sup> Un antecedente más antiguo lo podemos encontrar en la película *Broken Arrow* (Daves, 1950)

demasiado del discurso del nativo americano como amenaza, integran cierto nivel de crítica a la manera en que tradicionalmente se narraba la “conquista” del oeste estadounidense en el siglo XIX. El cine mexicano incorpora tímidamente esta apertura hacia la representación del Otro.

El filme ya mencionado *Alma Grande* (Urueta, 1966) busca recrear los elementos clásicos del western estadounidense, pero en territorio mexicano. *Alma Grande*, interpretado por Manuel López Ochoa en maquillaje café, es un justiciero yaqui, criado por un gambusino blanco (el sueco), que busca proteger a sus hermanos de raza. La representación de la lengua cahita (lengua del pueblo yaqui) se limita a un puñado de nombres propios y toponimias. Los yaquis no son el enemigo, sino un pueblo que hay que proteger (los antagonistas son unos forajidos estadounidenses, interpretados por los mexicanos Jorge Russek, Miguel Inclán y Quintín Bulnes) La representación del pueblo yaqui es muy genérica, sin rasgos de identidad propia, y, al parecer, tampoco de voluntad propia, solo aparecen en la película como una masa de gente que tiene que ser rescatada. Si bien, en el cine mexicano, el indígena nunca fue representado directamente como el enemigo en el cine, en la película se ve el esfuerzo por hacer encajar la narrativa mexicana con elementos del imaginario del cine de vaqueros estadounidense. En una escena, los yaquis y la estación de aprovisionamiento que codician los forajidos son atacados por un grupo de apaches. Al mejor estilo de un western estadounidense clásico, los apaches son representados como amenazantes. Es curioso cómo el imaginario mexicano rara vez ha considerado al pueblo apache (que históricamente se ha situado ambos lados de la frontera) como parte del canon de los pueblos indígenas mexicanos.

*Tarahumara (cada vez más lejos)* (1965) de Luis Alcoriza es una película que sigue la historia de Raúl (Ignacio López Tarso), un antropólogo que se viaja a la sierra para conocer la vida de los Tarahumaras. Al relacionarse con ellos establece lazos profundos con Corachi (Jaime Fernández) y le toca experimentar en carne propia la discriminación y la violencia que vive este pueblo. A pesar de que la historia se centra en el personaje del antropólogo, la

película ofrece una representación de los indígenas con algunos rasgos de mayor complejidad. Uno de estos rasgos, es la mínima o nula reacción de los tarahumaras ante la violencia y despojo ejercido por los blancos. El director hace uso de locaciones naturales en la sierra de Chihuahua y mezcla a actores con los habitantes de las comunidades.

**figura 5** Parto y lactancia



*Tarahumara, cada vez más lejos.* Alcoriza (1965)

[Fotograma][<https://www.imdb.com/es/title/tt0058637/mediaviewer/rm1178229504/>]

Jorge Ayala Blanco (1968) en su crítica cinematográfica, alaba la sobriedad con que el mundo indígena es retratado por Luis Alcoriza, sin recurrir a folklorismos excesivos ni a sentimentalismos.

Alcoriza ha derribado pues el ídolo de barro que representaba al indito bonachón e inofensivo. El indígena del cine mexicano ha dejado de ser impasible, misterioso, reconcentrado y hierático para satisfacer gustos extranjeros. Su mundo ha perdido

la magia. La fuerza de lo cotidiano acaba de destruir cualquier supuesto valor mítico de la raza milenaria. También el respeto a la singularidad de los indígenas que permite conocerlos y sentirlos semejantes (Ayala, 1968, p.10/11)

El cambio de perspectiva que presentaban algunas películas no era una visión generalizada, por cada película que buscaba alejarse del canon de representación estereotipado del indígena, había muchas otras que lo perpetuaban, a menudo, con mayor alcance mediático. Así, películas que presentaban una visión alternativa de lo indígena como, *Auandar Anapu* (Korkidi, 1974), *Balun Canaan* (Alazraki, 1976, y *Nuevo Mundo* (Retes, 1976) entre otras, compartían el ecosistema mediático con películas que se apoyan en el estereotipo, como *Mi niño Tizoc* (Rodríguez, 1972), *Tonta, tonta, pero no tanto* (Cortés, 1972), con la popular “India” María, y *No tiene la culpa el indio* (Delgado, 1978).

*Chac, Dios de la lluvia* (1974), Dirigida por el chileno Rodolfo Klein, es una película filmada en la comunidad de Tenejapa Chiapas, los actores son, todos originarios de esa localidad y está hablada en su totalidad en lengua tzeltal (con algunas frases en Lacandón). La película narra el periplo de una comunidad asolada por la sequía que busca la ayuda de un chamán para hacer llover. El chamán se lleva a doce hombres de la comunidad y a un niño mudo a una peregrinación hasta un manantial en la selva, para obtener lo necesario para el ritual propiciatorio. El joven líder de la comunidad desconfía de aquel hombre misterioso. Se organiza una gran ceremonia en el pueblo sin embargo al término de ésta, la lluvia no llega, el chamán dice que deben esperar tres días. A punto de cumplirse los tres días, los hombres desesperados, van a buscar al chamán y lo matan. Arrojan su cuerpo al manantial, acto seguido, empieza a llover. Esta película marca un hito en la representación fílmica de lo indígena en el cine mexicano<sup>14</sup>: los indígenas reales, los de las comunidades, que hasta

---

<sup>14</sup> Tal vez, comparable únicamente con la labor cinematográfica de Jorge Sanjinés en Bolivia.

entonces solo habían sido sujetos de estudio en algunos documentales etnográficos, y que en la ficción habían sido interpretados por actores blancos/mestizos, o en el mejor de los casos solo habían sido extras, son, por primera vez, protagonistas. En *Chac, Dios de la lluvia*, no hay un personaje protagónico, es la comunidad la que lleva el peso de la película, reflejo de la tradición comunitaria. La oralidad de los pueblos mayas<sup>15</sup> es representada, mediante el tiempo que los habitantes de la comunidad dedican a contar pasajes del Popol Vuh, y la manera en que estos relatos van dando coherencia a los acontecimientos de la película, de esa manera, el tiempo real, lo que le acontece a la comunidad, tiene concordancia con el tiempo mítico. El hombre blanco o el mestizo no aparecen en la historia, se rompe así, toda retórica comparativa: dicho hombre blanco no es, ni la causa de los males (como en *Tarahumara* de Alcoriza), ni el ideal civilizatorio que los confronta (como en *María Candalaria*). Son, simplemente, los problemas de una comunidad observados desde su propia cosmogonía. Desde el punto de vista de la representación de la lengua, el hecho de que esté completamente hablada en tzeltal le da fuerza al relato. Es un mundo representado a través de la lengua, al cual los no hablantes podemos asomarnos tímidamente gracias a los subtítulos.

---

<sup>15</sup> El tzeltal, pertenece al grupo de las lenguas mayenses.

**Figura 5** Un pueblo tzeltal como protagonista



*Chac, el dios de la lluvia*. Klein (1974) [Fotograma]  
[ <https://mubi.com/es/mx/films/chac-the-rain-god> ]

*Llovizna* (1977), de Sergio Olhovich, hace un uso inteligente de la barrera del lenguaje. La película narra la historia de Eduardo, un vendedor burgués de la Ciudad de México que, durante un viaje de negocios por carretera, se ve orillado por las fuertes lluvias a darle aventón a un grupo de campesinos. Escuchar que los campesinos hablan náhuatl entre ellos despierta la paranoia del conductor, que se convence a sí mismo de que sus pasajeros intentan matarle, avivando en él, sus instintos más violentos. La película critica los imaginarios en torno a la diferencia lingüística a través de una situación extrema. Si bien, es el desconocimiento del náhuatl lo que detona la paranoia del protagonista, esta se alimenta de un imaginario social sedimentado que automáticamente asocia lo indígena con lo amenazante. La carretera funciona como espacio fronterizo entre lo urbano y lo rural. Eduardo se ve forzado a convivir con aquellos que, para él, son solo una referencia lejana del paisaje carretero. Aquellos pueblos originarios relegados a un espacio de otredad radical, un espacio ajeno a la moderna comodidad del automóvil y la carretera. La superioridad numérica de los campesinos otorga una situación de ventaja a la lengua náhuatl, que no funciona aquí, como es usual en las películas, como "folklore" pintoresco sino como opacidad deliberada que excluye al

protagonista burgués, revirtiendo así, la dinámica hegemónica en la que el protagonista, hablante monolingüe del español, es decir, la lengua de mayor prestigio social, experimenta por primera vez ser el incomprendido, el vulnerable, el interpretado. La película sugiere que la otredad no es una condición esencial sino una relación de poder que puede revertirse.

**figura 6** El prejuicio hacia la lengua náhuatl, desata una paranoia violenta



*Llovizna*. Olhovich (1974) [Afiche]

[ <https://es.scribd.com/document/392624458/llovizna?v=0.464>]

En *Visita al pasado* (1979), de René Cardona, también se hace uso de la barrera del lenguaje, aunque de manera más breve. Un grupo de niños viaja por accidente al pasado y cuando uno de ellos se separa del grupo, termina encontrándose con el emperador Moctezuma (Miguel Ángel Rodríguez), quien se dirige al niño con palabras amables en náhuatl y este se disculpa con el monarca por no poder entenderle.

El cine de La India María, personaje creado e interpretado por María Elena Velasco desde los años setenta, representa una intensificación del bucle recursivo iniciado por películas como *Tizoc*. Sin embargo, opera en un contexto donde los imaginarios sociales sobre lo indígena ya están profundamente mediados por décadas de representaciones cinematográficas previas. La India María no parte de imaginarios sociales "puros" sobre los pueblos originarios, sino de imaginarios ya contruidos por la Época de Oro del cine mexicano, particularmente por el arquetipo del "indígena noble pero torpe" que Pedro Infante y otros actores consolidaron. Velasco transforma este material en un personaje que exagera los estereotipos lingüísticos hasta convertirlos en caricatura. Su español está marcado por errores gramaticales sistemáticos, confusiones léxicas deliberadas y una prosodia acentuada que, si bien pretende representar la interlengua de hablantes de lenguas originarias, termina siendo una parodia contruida para el efecto cómico.

La recursividad se profundiza porque La India María alcanza una penetración cultural masiva sin precedentes. A través de múltiples películas desde *Tonta, tonta, pero no tanto* (1972) hasta los años noventa, el personaje se vuelve la referencia dominante de "lo indígena" en el imaginario popular mexicano, especialmente para las clases populares urbanas. Lo que comenzó como una representación que tomaba imaginarios existentes, se convierte en el imaginario mismo. Millones de mexicanos, especialmente aquellos sin contacto directo con comunidades indígenas, formaron su comprensión de "cómo hablan los indígenas" exclusivamente a través de la India María. El bucle recursivo alcanza aquí una dimensión performativa crítica. El modo de hablar de La India María se vuelve tan hegemónico en el imaginario colectivo que termina siendo reproducido incluso en contextos oficiales, educativos y mediáticos cuando se busca representar a poblaciones indígenas.

Cada película de la India María refuerza el imaginario que ella misma ha creado, y ese imaginario reforzado alimenta la demanda de más películas del personaje, cerrando un circuito autorreferencial. La interpretación de María Elena Velasco nunca pretende dar una imagen

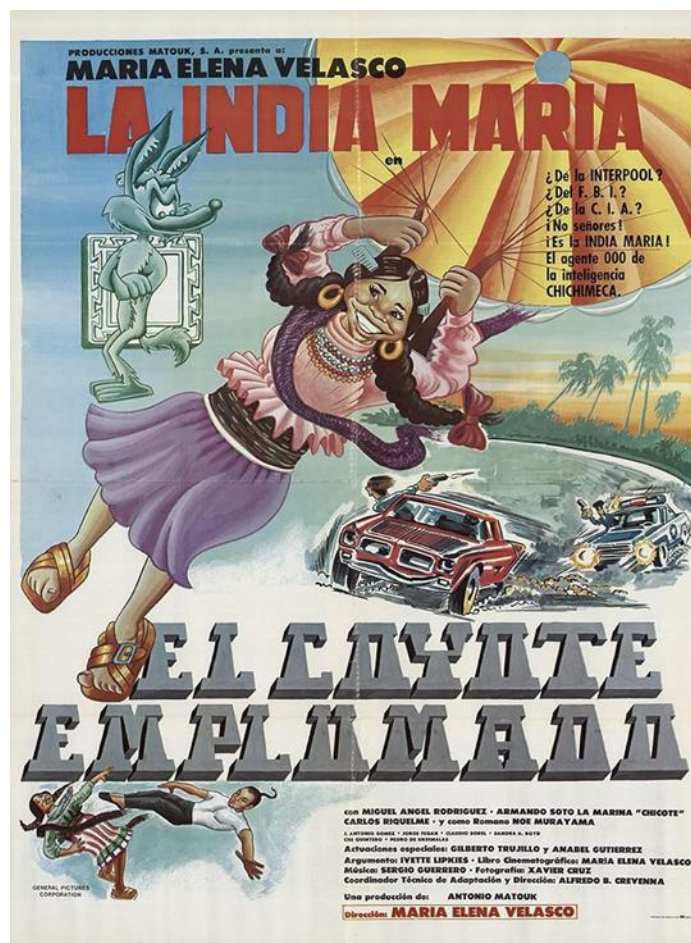
negativa de lo indígena, al contrario, su personaje resalta por su astucia. Sin embargo, para que su comedia funcione debe recurrir al *tropo* del “pez fuera del agua” y es en este contexto que su forma de actuar y sus costumbres se presentan como la anomalía rural e indígena en un ámbito donde lo urbano y europeizado se establecen como la norma. Con cada aventura, el personaje se enfrenta a un nuevo escenario en el que su candidez e ingenio le ayudarán a resolver los problemas de un mundo que se imagina moderno y urbano sin lugar para las anacrónicas costumbres de los pueblos. Es así como veremos a la India María en una variedad de contextos y oficios: monja en *Sor Tequila* (González, 1977), migrante en *OK Mister Pancho* (Martínez Solares, 1981), sirvienta en *El que no corre vuela* (Martínez Solares, 1982), espía en *El coyote emplumado* (Velasco, 1983) e incursiona en la política con *La presidenta municipal* (Cortés, 1975) y *Las delicias del poder* (Lipkies, 1999).

El bucle se vuelve tan cerrado que, para los años ochenta y noventa, resulta prácticamente imposible proponer representaciones alternativas de lo indígena en el cine comercial mexicano sin ser medidas en contraste con el modelo de La India María. Incluso las representaciones que intentan romper con el estereotipo deben hacerlo en diálogo u oposición explícita con este referente, lo que confirma su poder estructurante.

La dimensión más problemática del bucle recursivo es que convierte la discriminación lingüística en entretenimiento. Los "errores" del español de La India María son la fuente primaria del humor, perpetuando la idea de que el habla de los pueblos indígenas es inherentemente defectuosa o risible. Este imaginario producido cinematográficamente retroalimenta prácticas discriminatorias reales. Hablantes de lenguas originarias reportan haber sido objeto de burlas que reproducen exactamente las fórmulas lingüísticas de La India María (Doncel y Maeda, 2019). En contextos educativos se ha documentado que maestros corrigen el español de niños indígenas usando como referencia implícita lo que "no se debe hacer" según el modelo caricaturesco del personaje (Hernández-Rosete y Maya, 2016). El bucle recursivo muestra su poder paradójico en la recepción popular del personaje. El enorme cariño y

reconocimiento que millones de mexicanos expresan hacia La India María se convierte, paradójicamente, en un mecanismo de validación del estereotipo, estableciendo la popularidad como criterio de legitimidad sin cuestionar los efectos discriminatorios de la representación.

figura 7 “la agente 000 de la inteligencia chichimeca”



*El coyote emplumado*. Velasco (1983) [Afiche]  
 [ <https://www.imdb.com/es/title/tt0275278/> ]

El cine de La India María ejemplifica cómo el bucle recursivo puede volverse hegemónico y autosuficiente. Los imaginarios sociales producen la representación cinematográfica, que a su vez produce imaginarios sociales que ya no pueden concebir lo indígena sino a través del filtro cinematográfico. Este filtro alimenta nuevas representaciones

que refuerzan el mismo circuito, haciendo prácticamente imposible distinguir dónde termina el prejuicio social y dónde comienza la construcción mediática.

El cine mexicano de los años 80, es recordado por la crisis profunda de su industria. Factores como el recorte de apoyos gubernamentales, la llegada de la videocasete y el colapso económico general, marcaron una de las etapas más desafiantes para el séptimo arte nacional. Ante la falta de apoyo y recursos, se popularizaron géneros como las sexicomedias y el cine de ficheras, que buscaban atraer al público con humor ligero y contenido más comercial. Aunque estas películas tuvieron éxito en taquilla, fueron criticadas por su baja calidad artística. En una escena de *El día de los albañiles* (1984), de Adolfo Martínez Solares, los protagonistas Alfonso Zayas y Joaquín García “Borolas”, se pelean con un grupo de concheros<sup>16</sup>. Durante la trifulca, intercambian insultos en lo que pretende ser náhuatl, usando expresiones macarrónicas que semejan esa lengua con fines cómicos.

La búsqueda del chiste fácil se apoyó fuertemente en el uso de estereotipos, uno de los más socorridos fue el personaje del “indio taimado”. En *Tres mexicanos ardientes* (1986), Un director de cine (Zayas) descubre que tiene un medio hermano fruto de un desliz de su padre con “una india de Apan”<sup>17</sup>.

El hermano (también interpretado por Zayas), viste a la usanza del estereotipo, con calzón de manta, gabán de jerga y sombrero de palma. Habla con la entonación prosódica característica del estereotipo, si bien, de manera un poco más matizada que personajes como la India María o Tizoc, alimentando el bucle recursivo. Este personaje tuvo que salir de su pueblo a causa de los problemas que le ocasiona su libido incontrolable.

---

<sup>16</sup> Danzantes que conservan las tradiciones prehispánicas

<sup>17</sup> Apan, es un municipio del Estado de Hidalgo, predominantemente mestizo.

**figura 8** Alfonso Zayas como “indio libidinoso

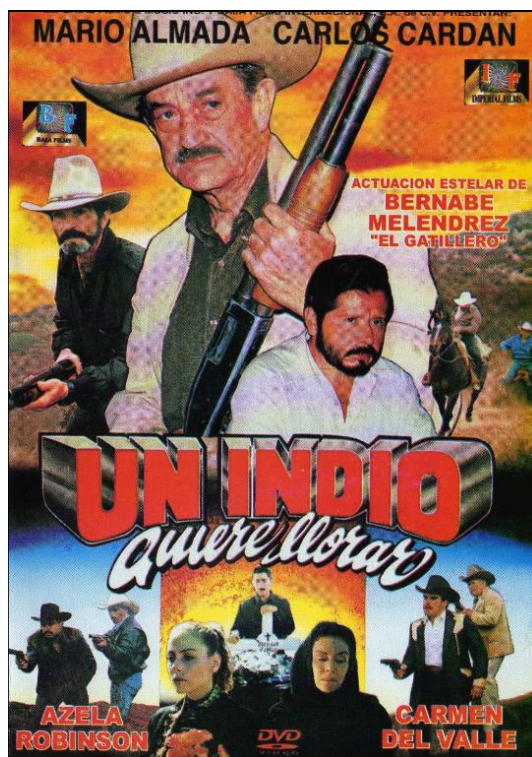


*Tres mexicanos ardientes*. Martínez Solares (1986)  
[Fotograma][[https://www.youtube.com/watch?v=ljkgddR\\_4cg](https://www.youtube.com/watch?v=ljkgddR_4cg)]

El cine mexicano de bajo presupuesto abarcó los años ochenta y buena parte de los noventa. Las comedias de alburas y el cine de aventuras de serie B, en ocasiones recurrían a la figura del “indio” como recurso argumental. En las comedias, la inocencia y picardía eran atribuidas a estos personajes con fines cómicos. El cine de aventuras y de acción de la época recurría a “lo indígena” para explicar poderes misteriosos o ancestrales como en *Abriendo fuego (en busca del astronauta maya)* (1987) dirigida y protagonizada por Rodolfo de Anda. En una escena, los exploradores son enfrentados por un misterioso personaje, de gran tamaño, con pelo largo, ataviado con pieles y una cinta en la cabeza, que recuerda más a algunas representaciones de indígenas norteamericanos que a los mayas, los amenaza en lengua maya. El actor que lo encarna (Agustín Bernal), habla muy lentamente, como repitiendo fonéticamente las palabras en un idioma que desconoce y que alguien le dicta a través de un apuntador o una cartulina. Después de fallar en su intento de atravesar con una lanza a Bruno (Rodolfo de Anda), se marcha. Los expedicionarios preguntan quién era ese personaje, y Bruno

responde “Un *uay coot*, un brujo<sup>18</sup>”. La figura del yaqui, seguía ofreciendo oportunidades de recrear aventuras que recordaran en algo a las películas de vaqueros, independientemente del tiempo en que se desarrollara la historia.

**figura 9** Don Mario Almada en Un indio quiere llorar



*Un Indio Quiere Llorar*. Name (1994) [Carátula de DVD][  
[https://www.imdb.com/es/title/tt0203585/mediaviewer/rm2086011648/?ref\\_=tt\\_ov\\_i](https://www.imdb.com/es/title/tt0203585/mediaviewer/rm2086011648/?ref_=tt_ov_i)]

En *Un indio quiere llorar* (1994) de Hernando Name, se narra un violento conflicto entre yaquis y ganaderos iniciado cuando los ganaderos asesinan a un sacerdote amigo de los indios, y estos a su vez, matan al hijo de Don Mario de la Vega, poderoso terrateniente interpretado por Mario Almada. Pese a su pobreza argumental, la película hace una representación de los yaquis que se aleja de los estereotipos, al retratarlos simplemente como

<sup>18</sup> Un *uay coot*, en la tradición maya, es un hechicero que tiene la capacidad de transformarse en ave de rapiña

un grupo de agricultores modestos que se enfrentan a la codicia y el racismo de los ganaderos. La condición de "indígena" se representa solo argumentalmente, cuando los personajes se nombran a sí mismos o a otros como tales, y no existen elementos de vestuario o lengua que los distinguan de otros personajes. No es posible saber si la sobriedad en la representación se debe a razones artísticas o presupuestarias.

En *El yaqui indomable* (1995) de Fernando Durán, también estelarizada por Mario Almada, se hace una representación un poco más evidente del pueblo descrito. Sombreros tejanos adornados con plumas y camisas coloridas con patrones "étnicos" nos señalan la adscripción yaqui de algunos de los personajes.

Del otro lado del espectro cinematográfico, algunas películas de la época buscaban recrear sucesos históricos desde un enfoque antropológico. *In Necuepaliztli in Aztlan (Retorno a Aztlán)* (1990), es la primera película mexicana hablada completamente en náhuatl, y narra la peregrinación del sacerdote guerrero Ollin (Rodrigo Puebla) hacia la mítica Aztlán, para poder acabar con la sequía que azota a su pueblo. Esta decisión lingüística fundamental invierte las jerarquías del cine nacional: el náhuatl ya no es suplantado por el español, sino que se convierte en el centro narrativo. Al forzar al público mexicano hispanohablante a usar subtítulos, Mora Catlett invierte la experiencia de otredad: ahora el espectador mestizo/urbano es quien debe "traducir" y adaptarse, no el sujeto indígena. El director busca alejarse de la narrativa cinematográfica tradicional (occidental) y propone una película que se aproxima más a la lectura de un códice, con una estructura de tiempo no lineal que alterna entre el tiempo real y el tiempo mítico (Jiménez, 2017). El uso del náhuatl no funciona aquí como elemento decorativo o folclórico, sino como una política estética que restituye la dignidad y autonomía del universo prehispánico, sugiriendo que existen formas de conocer y narrar el mundo que no pueden reducirse a los códigos occidentales sin una pérdida significativa.

**figura 10** El náhuatl como política estética



*In Necuapalitzli in Aztlan*. Mora Catlett (1990) [Fotograma]  
 [ <https://fiaf2023.filmoteca.unam.mx/in-necuapalitzli-in-aztlan-retorno-a-aztlan/>[https://www.imdb.com/es/title/tt0203585/mediaviewer/rm2086011648/?ref\\_=tt\\_ov\\_ij](https://www.imdb.com/es/title/tt0203585/mediaviewer/rm2086011648/?ref_=tt_ov_ij) ]

En 1991, se estrena *Cabeza de Vaca*, que narra la odisea del conquistador español Alvar Núñez Cabeza de Vaca, que después de naufragar en la Florida, es capturado por nativos y convertido en esclavo. Con el tiempo, se convierte en Chamán y emprende un viaje desde Florida hasta la actual Sinaloa encontrando a un mosaico de culturas indígenas en el camino. La película invierte radicalmente los imaginarios coloniales: el conquistador europeo deja de ser el sujeto civilizador para convertirse en el Otro—esclavizado, despojado de su identidad cultural y forzado a asimilarse. Esta transformación desmantela la narrativa tradicional del "encuentro de dos mundos" y expone la otredad como una construcción relacional y reversible, donde el poder determina quién es nombrado como extraño o amenazante. Su director, Nicolás Echeverría venía de dirigir varios documentales como *Teshuinada*, *Semana Santa Tarahumara* (1979), y *María Sabina, Mujer Espíritu* (1979). Esto le permitió nutrir a su ficción histórica con escenas que recuerdan a documentales etnográficos, pero retratando los rituales de culturas extintas hace más de 300 años. También, se hizo una reconstrucción hipotética de las lenguas de estos pueblos (Timicua, karankawa, coahuilteco, entre otras),

restituyendo así una dimensión sonora y lingüística que desafía los imaginarios homogeneizantes sobre "el indio" en el cine histórico mexicano.

Miguel Sabido (1937), es un director con mucha experiencia en la televisión cultural y en el teatro. Destacan sus pastorelas y su participación en el teatro ritual popular mexicano. En los años 90, funda y dirige, la Compañía de Teatro Náhuatl, proyecto del cual emerge su segundo largometraje de ficción *Santo Luzbel* (1996), como un medio de visibilizar a los actores indígenas y el teatro ritual. La acción del filme se desarrolla en Yohualichan, Puebla, en donde un grupo de personas se prepara para la puesta en escena de una obra muy antigua, *El coloquio de los grandes y santísimos señores San Miguel y Luzbel*, que representa el episodio bíblico de la caída de luzbel. El título de la obra califica a Luzbel de santo, como una forma atávica de decir que no es de origen terrenal. Sin embargo, el padre Santos (Ignacio López Tarso) y las autoridades civiles del pueblo, se oponen a la puesta en escena por considerarla sacrílega. Para los actores es muy importante llevar a cabo la obra por una promesa religiosa, por lo que se encierran en la iglesia para realizarla, a pesar de estar sitiados por las fuerzas públicas y autoridades del pueblo. La película muestra dos visiones encontradas; por un lado, la de la comunidad indígena, es decir, el México Profundo (Bonfil, 1994) que se mantiene firme en sus tradiciones y quiere llevar a cabo la obra que ha pasado de generación en generación, y por el otro lado la visión occidentalizada, representada por el padre Santos y el cacique del pueblo, que ven las tradiciones indígenas como primitivas y supersticiosas y pretenden que la comunidad se modernice. Se retratan así, las dinámicas de poder, resistencia y sincretismo cultural. La comunidad, o por lo menos una parte de ella, lucha por mantener el control cultural (Bonfil, 1997) sobre sus rituales, los cuales no son aceptables desde el punto de vista de la autoridad religiosa y civil, que pretende que las comunidades obedezcan el criterio centralizado sobre los ritos que son adecuados y los que no.

La lengua tiene un papel importante en la representación de lo indígena en la película. La comunidad habla náhuatl entre ellos y solo hablan español para comunicarse con los de

fuera. El personaje del Cacique (Carlos Pichardo), ya no se considera a sí mismo como indígena porque no habla náhuatl, sin embargo, en una escena, los pobladores se encargan de recordarle su origen.

**Figura 11.** Coloquio del Santo Luzbel



*Santo Luzbel Sabido* (1986) [Fotograma]  
[\[https://www.youtube.com/watch?v=7qixtajuOh4&list=PLFgV2YnewGjE6FZ0NMndCFdkXWND79I0F&index=8\]](https://www.youtube.com/watch?v=7qixtajuOh4&list=PLFgV2YnewGjE6FZ0NMndCFdkXWND79I0F&index=8)

Uno de los objetivos del filme fue hacer saber al público que existen otros actores que no necesariamente son los que están en el ojo de la mayoría de las producciones cinematográficas, actores bilingües, con una raíz popular profunda, que nos pueden llevar, con su interpretación, a adentrarnos en otras realidades desde el cine. El director Miguel Sabido se refirió a este asunto en una entrevista

Santo Luzbel es en realidad una cinta muy sencilla, lo que intentaba era presentar, de una forma honesta, el trabajo de la compañía de teatro Náhuatl, actores indígenas que por el brutal divorcio que existe con el México criollo, se encuentran muy fuera de las actividades normales que puede tener cualquier actor. Yo no peleo por ser el mejor director de teatro, tampoco de cine ni televisión; mi carrera está en disfrutar

enormemente e ir a los pueblos, rescatar los textos con la mejor buena fe del mundo, emborracharme de pulque, estar con los otomíes y con los chamulas en Chiapas. (El Día. "Santo Luzbel, entre las favoritas para la próxima entrega del Ariel, Juan Manuel Badillo, 22/08/1997)

Anteriormente, se vio como en *Ánimas Trujano* (Rodríguez, 1962) se hace el retrato de una tradición indígena, las mayordomías zapotecas. *Santo Luzbel* (1997) también hace el retrato de una tradición indígena, el teatro sacramental, sin embargo, la forma de representación de la tradición de ambas se encuentra separada, no solamente por el tiempo, sino por el punto de enunciación. En *Ánimas Trujano*, las mayordomías funcionan principalmente como telón de fondo folclórico para dramatizar la ambición y la caída del protagonista; la tradición se vuelve escenografía del patetismo individual, una carga económica que destruye a *Ánimas* sin que la película explore el significado comunitario y espiritual del sistema de cargos. En contraste, *Santo Luzbel* centra su conflicto precisamente en la defensa colectiva de la tradición: cuando las autoridades eclesiásticas intentan prohibir la representación del Judas (considerada herética), la comunidad náhuatl se moviliza para preservar su expresión ritual. En *Santo Luzbel*, la comunidad ejerce lo que Bonfil (1997) denomina "cultura autónoma": controla tanto los elementos culturales (el teatro ritual) como las decisiones sobre su práctica y significado, resistiendo la imposición externa que buscaría censurar esta manifestación por considerarla ajena al canon de la iglesia. El uso del náhuatl refuerza este sentido comunitario al crear un espacio lingüístico de pertenencia compartida que excluye deliberadamente a las autoridades ladinas. La barrera idiomática enfatiza la alienación de los representantes del poder eclesiástico y civil, frente a la responsabilidad ritual que la comunidad asume como propia. Las autoridades mestizas no solamente son incapaces de comprender la lengua de los pobladores, tampoco son capaces de penetrar el significado profundo de una práctica que intentan suprimir sin entender. Mientras *Ánimas Trujano* reproduce una mirada externa que instrumentaliza lo indígena para trazar una parábola moral

individual, *Santo Luzbel* articula una visión donde las prácticas culturales indígenas poseen agencia, significado propio y dignidad política frente a los intentos de homogeneización religiosa y cultural.

La película *Hijos del viento, entre la luz y las tinieblas* (Juárez, 1998) es una coproducción entre España, Portugal y México, orientada principalmente al público europeo. La narrativa se centra en el vínculo amoroso entre Tizcuítl, una princesa mexicana interpretada por la actriz mexicana Úrsula Murayama, y Rodrigo, un náufrago español encarnado por Carlos Fuentes. En la producción participan otros actores mexicanos en papeles de personajes indígenas, como Manuel Ojeda en el rol del emperador Moctezuma. Sin embargo, todos los personajes son doblados por actores españoles, lo que genera una homogeneización lingüística que descontextualiza la representación de los pueblos originarios al imponer un acento castellano sobre figuras históricas mesoamericanas. Este recurso revela una estrategia discursiva que establece una jerarquía simbólica en la representación lingüística. Mientras los personajes mexicanos pertenecientes a la élite —como Moctezuma y los nobles de su corte— se comunican en español, los náufragos europeos son capturados por habitantes de una aldea caracterizada como primitiva, quienes hablan náhuatl. La elección de este código lingüístico no es arbitraria: la lengua indígena se emplea como marcador de alteridad y como mecanismo de distanciamiento cultural, reservándose para aquellos grupos considerados ajenos al modelo civilizatorio occidental.

En este sentido, la película reproduce una lógica colonial en la que el español funciona como lengua de prestigio y racionalidad, mientras que el náhuatl se convierte en un signo de exotismo y marginalidad. La supresión de la barrera idiomática para los personajes indígenas de alto rango refuerza la idea de que la civilización se asocia con la asimilación lingüística, mientras que el uso del náhuatl se instrumentaliza para enfatizar la otredad de los pueblos no integrados al canon occidental.

Aquí, conviene detenerse a considerar que la película no estuvo destinada exclusivamente a un público hispanohablante; la película pasaría por varios países europeos doblada a su respectivo idioma. Esto recuerda a algunas de las grandes producciones europeas, como los *spaghetti westerns*, películas con un elenco internacional, que, en muchos casos, ni siquiera hablaba la lengua original de la película, a sabiendas que el resultado final, sería una película doblada a la lengua de cada país en donde se exhibiera. Fiel a esta práctica, *Hijos del viento*, cuenta con la participación del actor italiano Bud Spencer (su nombre verdadero era Carlo Pedersoli), mítico actor de comedias de acción, en el papel de conquistador español y mejor amigo del protagonista. Esta decisión refuerza la lógica de producción transnacional, en la que la coherencia lingüística interna se subordina a las exigencias del mercado global.

**Figura 12.** Bud Spencer como el conquistador español Quintero



*Hijos del viento*. Juárez (2000) [Fotograma]  
[<https://mubi.com/es/mx/films/hijos-del-viento-ente-la-luz-y-las-tinieblas>]

La práctica del doblaje en el cine europeo responde tanto a criterios comerciales como a políticas culturales específicas. En países como España, Francia, Italia y Alemania, el doblaje se consolidó como una estrategia para proteger la lengua nacional y facilitar el acceso del público a contenidos extranjeros. En el caso español, por ejemplo, el doblaje fue institucionalizado durante el franquismo como mecanismo de control ideológico y lingüístico. Esta tradición ha perdurado, convirtiéndose en una norma industrial que influye en la forma en que se producen y distribuyen las películas. En este contexto, *Hijos del viento* se inscribe en una lógica transnacional que asume el doblaje como parte del proceso de adaptación para distintos mercados.

## 2.6 Siglo XXI

Si el cine del siglo XX se caracterizó por una representación limitada y estereotipada de la diversidad cultural, con la llegada del siglo XXI se buscó una representación más auténtica de las diferentes culturas. Otro aspecto importante fue la desfoklorización. Lo indígena se fusionó con lo rural mestizo, aunque aún sin desprenderse totalmente de las categorías de arquetipo gracioso y espécimen (Ayala, 1968). Desde entonces, el cine que aborda temas indígenas abreva directamente del documental en sus formas y en su aproximación a los temas y sujetos. La ficción se conserva en el argumento y en el planteamiento del conflicto. Un recurso que, si bien no nació en esta época, se popularizó: prescindir, total o parcialmente, de actores profesionales, y en su lugar, utilizar a los pobladores de las comunidades para buscar una representación sin intermediarios. En *Japón* (2002), Carlos Reygadas nos presenta la historia de un artista (Alejandro Ferretis), que para escapar de una profunda crisis existencial, se refugia en un pueblo alejado del Estado de Hidalgo. Se hospeda en la casa de Ascen (Magdalena Flores), una anciana viuda cuya humanidad le hará despertar sus sentidos. La película, que prescinde de totalmente de actores profesionales, y busca, como Bresson, que el cine sea una experiencia que se parezca a la vida, pero sublimada (Reygadas, 2019). La belleza trágica de los agrestes paisajes se fusiona con la espontaneidad de sus habitantes para confrontar la visión del protagonista (occidental, intelectual y pasmosa). Los habitantes de la barranca de Meztitlán ponen su espontaneidad al servicio de la ficción de Reygadas: Se emborrachan, observan al protagonista, lo acogen, lo cuestionan, le dan carrilla, etcétera. Sobre la decisión de no usar actores profesionales, Reygadas comenta

Estaba en el campo conviviendo con campesinas, y un día antes en la ciudad había visto a cuatro actrices mexicanas muy buenas para hacer de campesinas, que sabían hacer voz de campesina. Y pensé: “¿Para qué voy a traer una actriz que va a simular que es campesina, aprender el acento de Hidalgo y a alimentar burros y gallinas cuando

hay cientos de ellas por aquí?”. Es que para mí no hay color entre hablar con una campesina y ver a una actriz, por muy grande que sea, representando o pretendiendo ser una campesina para una película. Y de esa manera ocurrió con toda la gente que sale en la película, porque para mí era más interesante estar con ellos. Considero que el cine no tiene nada que ver con la actuación; la actuación es un elemento del teatro, como representar un papel. El cine se parece mucho más a la pintura o a la fotografía, donde más que una persona representando un papel, tú, con ese embudo que es la cámara y el equipo de sonido, ves y percibes, también sonoramente, a un individuo específico y tratas de capturar su... “su presencia”. (Reygadas, 1919, p.19)

En 2006, Juan Mora Catlett reafirma su tesis de la película-código planteada en *Retorno a Aztlan* (1990) con *Eréndira Ikikunari* (*Eréndira, la indomable*) basada en la leyenda purépecha de Eréndira, una joven indígena que, durante el siglo XVI, se resistió a la dominación española, robó un caballo y trasgredió las leyes de su tiempo. La película, además de estar hablada en purépecha y actuada por miembros de las comunidades michoacanas, incorpora la tradición oral de los participantes como pieza clave para dar forma al relato.

*Corazón del Tiempo* (Cortés, 2008) plantea un cine que involucra a la comunidad en las decisiones sobre la realización de la película. Filmada en el seno de las comunidades zapatistas chiapanecas (EZLN), con un elenco integrado completamente por miembros de las comunidades en resistencia. La historia sigue a Sonia, una joven a punto de casarse, pero que se enamora de uno de los combatientes insurgentes, esto genera un problema que no solo afecta a los involucrados, sino al resto de la comunidad, cuya participación se volverá importante en la resolución del conflicto. La película se filmó tras un proceso de gestión de 8 años con las comunidades zapatistas. En una entrevista concedida a Flores (2009) el director Alberto Cortés, comentó que el proceso se adaptó a los tiempos de las comunidades, en contraposición a lo que sucede en las filmaciones tradicionales, en las que el rodaje se tiene que hacer lo más rápido posible, porque cuesta dinero. Fue necesario socializar el proceso

desde el principio: llegar a las comunidades, las cuales, en su mayoría, viven sin luz eléctrica, televisión o cines. Hubo que montar un cine itinerante y proyectar películas de distinta índole, desde cine mudo, cine clásico mexicano, hasta películas contemporáneas como *Matrix* y *El tigre y el dragón*. Una vez que los habitantes se familiarizaron con los realizadores y el cine en general, se les planteó el guion. Las decisiones se tomaron por medio de la Junta de Buen Gobierno Hacia el Futuro. Una vez que estuvieron de acuerdo, ellos asignaron la comunidad en la que se haría el rodaje. Otra de las decisiones sugeridas por las comunidades fue que la película estuviera hablada en español (en la zona se habla el chol y tzeltal), para romper la barrera del lenguaje y poder llegar a un público amplio, para lo cual, se escogieron comunidades fronterizas en las que predomina el español.

## 2.7 ÚLTIMA DÉCADA (2015 a la fecha)

En años recientes, la representación indígena en el cine mexicano parece haberse diversificado aún más. Más allá de la visión clásica de los indígenas como grupo homogéneo, han surgido películas en las que lo indígena se atraviesa con el tema de las juventudes y la ruptura generacional, la mujer, la diversidad sexual etcétera. Es poco probable ver alguna película que recurra al estereotipo del indígena para fines cómicos, sin embargo, no se puede garantizar que no reaparezca en un futuro.

*El sueño del Mara'akame* (Cecchetti, 2016) cuenta la historia de un joven wixárika (Huichol) (Luciano Bautista) que, a pesar de la negativa de su padre (Antonio Parra), abandona su comunidad para perseguir el sueño de cantar con sus amigos en un festival en la Ciudad de México. Al confrontarse con las vicisitudes de la ciudad, tendrá una versión sui géneris del viaje iniciático que deberá emprender para convertirse en mara'akame (chamán). La película contrasta los usos tradicionales de la comunidad con los anhelos de las nuevas generaciones, ofreciendo una representación de la juventud wixárika que trasciende la alocronía (Liffman, 2020). Este concepto, acuñado por Johannes Fabian (1983), describe cómo los antropólogos suelen situar a las comunidades estudiadas en un tiempo diferente —generalmente el pasado— al del observador. En el ámbito cinematográfico, prevalece la tendencia de representar a las comunidades indígenas como atrapadas en un tiempo mágico, inmersas en rituales ancestrales y costumbres pretéritas, produciendo así una otredad temporal que las excluye de la contemporaneidad. Este "tiempo mágico" reside, sin embargo, en el punto de vista de los investigadores y cineastas, no en el de los habitantes de las comunidades, quienes viven y experimentan su propio presente con todas sus complejidades, contradicciones y transformaciones. La obra de Cecchetti nos muestra a los jóvenes wixárika en su propio contexto contemporáneo, reforzando esta perspectiva mediante la música actual que ellos mismos crean. La narrativa fluye naturalmente entre la lengua wixárika y el español, adaptándose a las necesidades de la historia y reflejando la realidad bilingüe de estos jóvenes.

En la película, se ven representados varios aspectos de la vida contemporánea de los wixárika, como la destrucción de Wirikuta, su territorio sagrado a manos de las mineras internacionales, la gradual infiltración del narco en sus comunidades, así como las peregrinaciones, curaciones y rituales sagrados. La mención de estos temas no se hace de forma exagerada y panfletaria, solamente son expuestos como parte de la realidad. La migración a las ciudades, la venta de artesanías y los rituales con el peyote sagrado (híkuri) al servicio de los blancos que puedan pagarlos, también pueden observarse. Al mismo tiempo, el espectador se vuelve testigo y cómplice de las aspiraciones de los jóvenes, que no coinciden con las formas tradicionales de los padres y su forma de interpretar su identidad. La película también sirve de escaparate para varias de las agrupaciones musicales contemporáneas, como Huichol Musical y Venado azul, que mezclan la música tradicional wixárika con ritmos populares como cumbia, corrido y rock en la lengua wixárika y español.

*Sueño en otro idioma* (Contreras, 2017), es una película que aborda directamente el tema de las lenguas indígenas y su desaparición. Evaristo (Eligio Meléndez) e Isauro (José Manuel Poncelis) habitan en un pueblo de Veracruz y son los últimos hablantes de la lengua zikril. Ambos se encuentran distanciados y no se dirigen la palabra desde hace cincuenta años. Martín (Fernando Álvarez Rebeil), es un joven lingüista que intenta reconciliar a los dos ancianos, para así, poder hacer un último registro de esa lengua condenada a la extinción. Para hacerlo, deberá encontrar la verdadera razón por la que Isauro y Evaristo se pelearon por primera vez. El zikril, la lengua aludida, es una lengua inventada exclusivamente para la película. Ernesto Contreras, el director, comenta que la idea de la película surgió de una nota periodística que vio sobre los dos últimos hablantes de zoque en Tabasco. La decisión de no usar alguna de las lenguas indígenas reales, se debió al respeto. Cuando se encontraban haciendo la investigación para la película, Contreras y su equipo recurrieron a lingüistas y hablantes y se dieron cuenta del celo y cuidado que hay alrededor de estas lenguas, por lo que se tomó la decisión de empezar desde cero y crear una lengua que representara, desde el cine,

la zozobra de las lenguas que están a punto de extinguirse. La creación del zikril estuvo a cargo del lingüista Francisco Javier Félix Valdez, quien se basó en su amplio conocimiento sobre las lenguas vernáculas para crear un sistema gramaticalmente coherente que destacara por su sonoridad. A pesar de estar limitada en su vocabulario a únicamente los conceptos que salen en la película, el andamiaje creado permite que pueda ser utilizada de forma más extensa, “como cualquier otra lengua, sólo habla de su contexto [...] de lo que le rodea, de lo que le resulta necesario nombrar [...] pero es una lengua, utilicé la lógica del sistema para que pueda ser utilizada por cualquiera”. (Félix entrevistado por García, 2018).

Aunque el hecho de crear una lengua para una película no es algo nuevo (se ha hecho con la lengua klingon, de la saga de *Viaje a las estrellas*, y más recientemente el Na’vi, de las películas de *Avatar*), esta es la primera vez que se trasciende los géneros de la fantasía y la ciencia ficción, para poner ese recurso narrativo al servicio de una representación indígena.

*El ombligo de Guie’ Dani* (Xquipi’ Guie’dani) es una película de 2018, dirigida por Xavi Sala, que narra la historia de una niña zapoteca y su madre, que migran a la Ciudad de México a trabajar como empleadas domésticas, para una familia de clase media/alta. A la niña *Guie’ Dani*, le cuesta adaptarse a la normalidad de la servidumbre doméstica, un sistema basado en la en la discriminación racial y social, la pigmentocracia y la minorización lingüística. La familia que emplea a la madre e hija, cegados por el privilegio, no son capaces de entender la actitud rebelde de *Guie’ Dani*, quien llega a comprender su condición subalterna después de conocer a Violeta (Majoh Alfaro), la hija de otra empleada doméstica que trabaja en una casa vecina, también de origen zapoteca, pero que ya perdió su lengua y el vínculo con su pueblo natal. La relación entre ambas niñas se fortalece mientras reflexionan sobre el futuro que se espera de ellas como empleadas domésticas y su decisión de rebelarse contra el orden establecido. La película cuestiona la institución del servicio doméstico y al hacerlo, también cuestiona la representación de “la sirvienta” en el cine mexicano, que solamente había servido para ilustrar la fábula del acenso social, como en *María Isabel* (Curiel, 1968) y tantas más, o como el blanco

de bromas picarescas como en *El día de las sirvientas* (Cardona III, 1989). *El ombligo de Guie' Dani* invierte esta lógica al centrar la mirada en la experiencia, el dolor y la resistencia de las propias empleadas domésticas, transformando a *Guie' Dani* y Violeta de objetos folklóricos o cómicos en sujetos políticos que cuestionan activamente su condición de otredad racializada y explotada. La lengua zapoteca juega un papel importante en la película, ya que fortalece el lazo entre madre e hija. Al mismo tiempo, crea una barrera cultural que ambas mujeres se ven obligadas a traspasar por necesidad, pero que sus patrones no tienen la menor intención de cruzar, manteniendo intacto el *statu quo* lingüístico. David (Juan Ríos), el padre de la familia, hasta se ofrece a pagarle un maestro a *Guie' Dani*, con la condición de que deje de hablar su “dialecto”, demostrando, una vez más, que el camino a la minorización lingüística está empedrado de buenas intenciones.

En entrevista, el director, mexicano pero de origen catalán, señaló la similitud entre la discriminación lingüística en México y en España

Las similitudes con la lucha identitaria del pueblo catalán eran muy grandes. Había una conexión con los mismos problemas de lucha identitaria a mis conciudadanos de origen, también nos habían hecho sentir pena de nuestra lengua, nos habían discriminado por ello porque hablábamos dialecto. Desarrollamos un complejo de inferioridad y nos acabamos creyendo la mentira hasta el punto de reducir nuestra lengua a la casa por miedo a que te escucharan hablar tu lengua (Sala en *Gatopardo*. 2019)

Figura 13. Poster de la película



*El Ombligo de Guie'dani*. Sala (2018) [Afiche]  
[<https://www.facebook.com/elombligodeguiedani/>]

*Roma* (Cuarón, 2018), Cuenta la historia de otra empleada doméstica. Cleo (Yaritza Aparicio), trabaja al servicio de una familia de clase media, en la colonia Roma de la Ciudad de México durante los años 70. La película aborda temas de racismo, clasismo y cultura patriarcal, al mismo tiempo que muestra eventos políticos, como “el Halconazo”, que definieron la época. Distribuida en la plataforma digital Netflix y en cines, alcanzó grandes niveles de audiencia y recibió múltiples reconocimientos. Más adelante se abordará en detalle este filme.

Al corte de esta investigación, la película más reciente en abordar lo indígena desde el cine mexicano es *Nudo mixteco* (Cruz, 2021), un tríptico que aborda la vida íntima de tres mujeres que habitan en una comunidad de la mixteca oaxaqueña. Desde una visión fresca, la película trata temas como la homosexualidad, el abuso sexual y la fidelidad en la comunidad indígena. El punto de articulación de los tres relatos es el retorno a la comunidad. María (Sonia Couh) trabaja en la ciudad de México y regresa al pueblo para el funeral de su madre. Al llegar, se encuentra con el rechazo de su padre, quien la repudia por ser lesbiana, y con un antiguo amor. Chabela (Aída López), se cansó de esperar tantos años a su marido (Noe

Hernández), que se fue a Estados Unidos como clarinetista, al retorno de éste, se desata un debate en el pueblo sobre la fidelidad. La tercera historia es la de Toña (Myriam bravo), quien emigró a la CDMX, para trabajar como comerciante, debe regresar al pueblo para rescatar a su hijo del abuso sexual perpetrado por su tío. La película se desarrolla entre los aspectos íntimos y los comunitarios y las intersecciones entre ambos. El uso de la lengua refleja esta dicotomía, el español se reserva los aspectos íntimos y el mixteco para los comunitarios. Escuchamos el español cuando los personajes hablan o discuten entre ellos, pero cuando se reúnen en asamblea, voces en mixteco se empiezan a escuchar. La directora Ángeles Cruz es originaria de Villa Guadalupe Victoria, una comunidad mixteca de alrededor de 500 personas en el Estado de Oaxaca. Su trabajo en el cine, como realizadora, se ha centrado en historias inspiradas en lo que acontece en su comunidad. Ha dirigido los cortometrajes *la tiricia* (2012), *la carta* (2014), y *Arcángel* (2018), todos filmados ahí. *Nudo mixteco* es su primer largometraje, en el que aprovecha las experiencias de cine comunitario de sus trabajos anteriores, para lograr una película en la que la comunidad participa dentro y fuera de cámaras. En la película, se alterna el trabajo frente a las cámaras de los habitantes de Villa Guadalupe Victoria, con la participación de actores profesionales en muchos de los papeles protagónicos. Sin embargo, estos actores, no permanecen en la comunidad solamente en el rodaje, previo a éste, han pasado un tiempo considerable en la comunidad, y han establecido lazos con los pobladores. Para la realización de la película, y de las anteriores, fue necesario convocar a asambleas y que los habitantes decidieran en comunidad si debía o no, realizarse la película, así como aspectos importantes que se debían destacar en el filme (Cruz entrevistada por Acuña, 2022). *Nudo mixteco*, es una película que habla sobre las historias de una comunidad específica, realizada con el involucramiento decisivo de sus habitantes, y dirigida por uno de sus miembros. La película puede ser vista como la visión de una realizadora que hace una representación más cruda y auténtica de su comunidad, pero es también, un intento comunitario de recuperar el control cultural sobre la representación de lo indígena en el cine.

**Figura 14.** Escena de la película



*Nudo Mixteco*. Cruz (2022) ) [still]

Recuperado de <https://oaxaca.eluniversal.com.mx/mas-de-oaxaca/asi-fue-el-proceso-para-poder-filmar-en-comunidad-oaxaquena-que-se-rige-por-usos-y>

A lo largo de este capítulo se ha podido constatar la transformación en la representación de lo indígena en el cine mexicano, desde el estereotipo y la apropiación cultural, hasta la colectivización, las nuevas identidades indígenas, el empoderamiento de la mujer indígena, y la autorrepresentación. Esto es un reflejo de las transformaciones estéticas y narrativas del cine mexicano, pero también, de los cambios en el imaginario de lo indígena por parte de la sociedad mexicana.

Durante la época de oro, el cine contribuyó a la construcción de imaginarios sobre lo indígena, con representaciones estilizadas en las que los indígenas aparecían como seres nobles pero destinados a la tragedia propiciada por su apego a tradiciones milenarias, y en espera al rescate de los blancos y mestizos. En películas emblemáticas de la época como *María Candelaria* o *Tizoc*, la representación lingüística se reducía a marcadores estereotipados del habla que reforzaban la otredad.

*Chac, el Dios de la lluvia*, marcó un hito al incorporar actores indígenas y utilizar la lengua tzeltal como vehículo de comunicación. También, la ruptura de la estructura tradicional basada en un personaje protagonista para favorecer a la comunidad como personaje principal ayudó a propiciar una nueva representación. Sin embargo, esta película, que no escapa de ser una representación alocrónica, tuvo poca audiencia y al día de hoy ha sido prácticamente olvidada.

En los ochentas y noventas, el deseo de innovación de películas como *Retorno a Aztlán* o *Santo Luzbel*, se contrapusieron al abuso del estereotipo por parte de las películas de bajo presupuesto como las sexicomedias o las películas de pistoleros.

El siglo XXI es testigo de un desplazamiento hacia representaciones más complejas y auténticas, en las que lo indígena se entrecruza con otras identidades y problemáticas contemporáneas. Películas como *el sueño del mara'kame* o *el ombligo de Guie' dani*, rompen con la alocronía, al presentarnos problemas de la juventud indígena contemporánea, sin embargo, el discurso que enuncian viene de fuera de la comunidad, nacido de la visión de guionistas y directores externos. El cine de Ángeles Cruz, se acerca un paso más a la autorrepresentación, en el que las comunidades pasan de ser objetos de representación a sujetos activos en la construcción de sus narrativas cinematográficas.

El tratamiento de las lenguas originarias en el cine ha experimentado una transformación considerable: de ser marcadores de otredad o exotismo, a convertirse en vehículos auténticos de expresión cultural y artística. Esto hace posible hablar de una incipiente, aunque paulatina descolonización de la mirada cinematográfica y un reconocimiento, desde el cine, a la diversidad lingüística de México.

## CAPÍTULO 3

### Voces y Palabras: La Lengua en el Séptimo Arte

#### 3.1 La Representación de la Lengua en el Cine

La representación de la diversidad lingüística en el cine es un ámbito que invita a una reflexión profunda sobre cómo las lenguas y sus hablantes son percibidos y representados en la pantalla, para ello, es necesario entender la manera en que funciona la representación cinematográfica. De acuerdo con Stuart Hall (2003), la representación no opera como un reflejo pasivo de la realidad, sino un proceso activo en el que se construyen significados. Aplicado al cine, esto significa que una película no es un reflejo exacto de la realidad, sino una interpretación que se construye a través de una red de significados, en esta red convergen varias formas de representación (la imagen en movimiento, el sonido, la música, el color, el guion, la interpretación de los actores, etcétera). Hall retoma del *Shorter Oxford English Dictionary* dos definiciones de representación

1. Representar algo es describirlo o dibujarlo, llamarlo a la mente mediante una descripción, o retrato, o imaginación; poner una semejanza de ello delante de nuestra mente o de los sentidos; como, por ejemplo, en la frase, ‘Este cuadro representa el asesinato de Abel por Caín’.

2. Representar significa también simbolizar, estar por, ser un espécimen de, o sustituir a; como en la frase, ‘En el cristianismo la cruz representa el sufrimiento y la crucifixión de Cristo’. (Hall, 2003 p.16)

El cine, en su calidad de disciplina artística, funciona en el sentido de la segunda definición; ya que simboliza y sustituye elementos tomados de la realidad. Las lenguas son representadas en las películas, sin embargo, esta representación difiere de otras, en el sentido

de que cualquier otro elemento de una película (por ejemplo, la escenografía) la representación sustituye al objeto original. Todo lo visual de una película es percibido por el espectador como una sustitución del objeto real, observado a través de la pantalla. Sin embargo, en el caso de las lenguas no se trata de una sustitución completa, ya que la lengua cumple, de manera cabal su función comunicativa, comunica información tanto entre los actores dentro del filme como a los espectadores fuera de él. En este caso, a diferencia, por ejemplo, de la escenografía, la cual solamente es real dentro de la ficción establecida, (el espectador no puede habitar los edificios de la película, puesto que son solamente una representación, la cual el decodifica por medio de la pantalla). En el caso de las lenguas no hay sustitución, al menos en ese sentido, ya que sus funciones continúan intactas. Siguiendo con el ejemplo, es como si el espectador estuviera en el castillo en el que sucede la acción de la película mientras que observa el desarrollo de la acción. Bajo otra óptica, sí existe una sustitución en la representación de las lenguas. Cuando mediante la lengua (otra lengua o acento) se hace una representación del otro, este otro es sustituido por la imagen que los creadores de la película tienen y comunican al público.

Hall (2003), distingue tres perspectivas teóricas para comprender la representación, basado en el pensamiento de Saussure, Barthes y Foucault: Para comenzar, Saussure y su visión general de la representación y el lenguaje que dan origen al modelo constructorista, según el cual, la producción de sentido depende del lenguaje, entendido éste como un sistema de signos que representa la realidad. Sonidos, imágenes, palabras escritas, pinturas y fotografías funcionan como signos dentro del lenguaje solamente cuando expresan ideas, y para lograrlo, deben formar parte de un sistema de convenciones. Saussure, divide el signo en dos elementos: el “significante”, relacionado con la forma, y que puede ser una palabra, una imagen, una fotografía etcétera; y el concepto generado por nuestra mente, a la que llamó “significado”. Por ejemplo, la imagen de un payaso, con su maquillaje y ropa colorida constituye

un significante, y la idea del payaso como un personaje que causa gracia constituye el significado. Ambos conceptos, si bien se pueden identificar de forma separada, sólo existen como componentes del signo, que es el núcleo del lenguaje. Es importante resaltar que Saussure advirtió sobre la naturaleza arbitraria del signo, al no existir una vinculación verificable entre significante y significado. No existe entonces, un sentido fijo para el signo, sino que éste cobra sentido de acuerdo con su relación y diferencia con otros signos. Por ejemplo, el término "padre" se define en relación con otros términos de parentesco como "madre", "hija" o "hijo", en otras palabras, un payaso es tal, porque podemos distinguirlo de un abogado. Esta diferencia tiene particular importancia cuando hablamos de representación cinematográfica, como en el caso de la identificación de los personajes, que nos permite discernir los signos que separan al protagonista del antagonista. Si consideramos que la relación entre el significante y el significado es fruto de un sistema de convenciones sociales específico de cada sociedad y de cada momento histórico, surge una visión dinámica y plural del sentido. Esto significa que todos los significados se producen dentro de un contexto particular y están condicionados por los valores, creencias y prácticas de dicha cultura en un tiempo determinado.

Roland Barthes va más allá del lenguaje como vehículo de la representación y propone un "segundo orden de significación". En el primer orden de significación existe una relación directa entre la imagen o palabra (el significante) y lo que representa (el significado). Construido sobre la base de este primer nivel, el segundo orden de significación añade una capa adicional de significado relacionada con los mitos y las ideologías culturales, otorgando al signo un sentido más amplio de abstracción dentro de su contexto cultural. Barthes llama "mitologías" a estos sistemas de significados e ideologías que existen alrededor de los objetos y prácticas culturales de una sociedad. Hall tomará prestadas estas herramientas de Barthes, para diseccionar, por ejemplo, las implicaciones culturales representadas en la fotografía de un atleta olímpico negro, ondeando una bandera del Reino Unido. Otro aspecto relevante de la

obra de Barthes, suscrita por Hall, es el concepto de texto como una entidad dinámica y abierta a múltiples interpretaciones. Al igual que un texto escrito, una película puede ser leída como un texto, en el sentido que está constituida por una serie de signos (imágenes, sonidos, música, diálogos, etc.), los espectadores tienen la capacidad de decodificar este texto para construir sus propios significados. Barthes distingue una obra de un texto en cuanto a que una obra es un objeto cerrado y fijo, y un texto es una red abierta formada por todas sus posibles lecturas.

La teoría de representación de Stuart Hall abreva también, del concepto de discurso propuesto por Michel Foucault como un sistema de representación que trasciende al lenguaje. Foucault define al discurso como “un modo de representar el conocimiento sobre un tópico particular en un momento histórico particular” (Hall, 2003 p. 44). El discurso, según esta acepción, va más allá del lenguaje y del texto. Foucault sostiene que un mismo discurso, cuyos rasgos son característicos de un modo de pensar o estado del conocimiento en un tiempo específico (episteme), lo podemos encontrar en diversos textos y formas de conducta en distintas instituciones. Cuando estos discursos comparten objeto, estilo y estrategia, y siguen un patrón institucional similar, se consideran parte de una misma formación discursiva (Hall, 2003). Vemos entonces, que el discurso, al afectar, y ser resultado, de las conductas propias de su tiempo, queda recursivamente ligado a la historia. Para Foucault, las cosas y las acciones existen, pero solamente cobran sentido a través del discurso (una pelota es solamente una pelota cuando la contrastamos contra su contexto discursivo, es decir, como parte de un juego con sus reglas y objetivos). El discurso construye los objetos de nuestro conocimiento, define cómo se puede hablar y razonar sobre un tema, e influye en cómo las ideas son puestas en práctica y usadas para regular la conducta de los demás.

Así como un discurso 'rige' ciertos modos de hablar sobre un tópico, definiendo un aceptable e inteligible modo de hablar, escribir, o comportarse uno, del mismo modo, por definición, 'excluye', limita y restringe otros modos de hablar, o conducirnos en relación con el tópico o de construir conocimiento. (Hall, 2003 p. 44)

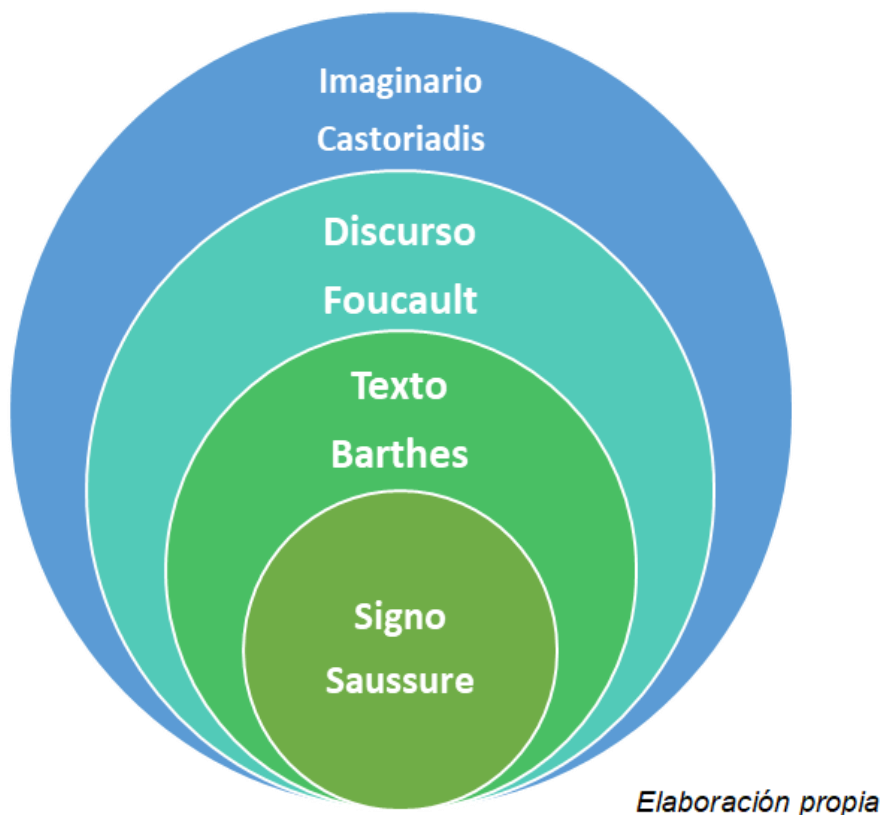
Los discursos sobre un tema, dice Foucault, producen conocimiento sobre el mismo (por ejemplo, locura, castigo, sexualidad); se generan algunas reglas para hablar acerca de esos temas; surgen personajes que encarnan al tópico (la loca, el criminal y el perverso), cuya identidad se reduce a solamente los rasgos necesarios para servir de ejemplo (estereotipo); el conocimiento de los discursos por parte de individuos e instituciones genera poder sobre estos personajes tipo (los médicos, los hospitales y las cárceles); estos discursos serán sustituidos por otros al cambiar los tiempos (episteme), lo que cambiará lo que se considera verdad sobre estos tópicos (por ejemplo, la homosexualidad considerada como enfermedad hasta los años 70, y su paulatina legitimación mediática y social en años recientes). Al relacionar la representación como un vínculo entre el conocimiento y el poder, Foucault, la colocó en un contexto histórico y práctico (Hall, 2003). Esta relación crea lo que Foucault llama "regímenes de verdad". Para él, la verdad existe, es algo real y tangible, sin embargo, está sujeta a una formación discursiva característica de su contexto temporal e ideológico. Para ejemplificar, Stuart Hall sugiere que no se puede determinar con certeza si la crianza por un padre o madre soltero conduce a la delincuencia. Sin embargo, si esta creencia se generaliza y se castiga a los padres/madres solteros en consecuencia, esto tendrá efectos reales tanto para los padres/madres como para los hijos. De este modo, se convierte en una 'verdad' en términos de sus efectos prácticos, incluso si en un sentido absoluto no se ha demostrado concluyentemente (Hall, 2003). Para ponerlo en el contexto del tema que nos compete, permítaseme proponer el siguiente ejemplo: Un error común, heredado de los discursos coloniales y positivistas, es el de confundir las lenguas indígenas con dialectos. Esto se debe a que históricamente, las lenguas

indígenas son vistas como de menor prestigio. Además, no hay infraestructura de servicios y educación en estas lenguas, y las oportunidades para los hablantes de lenguas indígenas son escasas. Este hecho se relaciona directamente con el estigma y la falta de apoyo que enfrentan las lenguas indígenas. La percepción de menor prestigio, combinada con la falta de infraestructura y oportunidades, perpetúa un ciclo en el cual las lenguas indígenas se ven relegadas y disminuidas en valor. Esta marginación se refleja en la decisión de muchos padres de priorizar la lengua hegemónica sobre la lengua materna indígena, un fenómeno que a su vez refuerza la exclusión social y cultural de estas lenguas y sus hablantes. La falta de servicios y educación en lenguas indígenas significa que estas comunidades no tienen los recursos necesarios para mantener y desarrollar su idioma, lo que contribuye a su disminución y eventual desaparición en algunos casos.

Para comprender la representación, Stuart Hall nos propone un recorrido que va desde el signo saussuriano hasta el discurso de Foucault, con el texto de Barthes fungiendo como mediador. Siguiendo esta línea de pensamiento, podríamos añadir a Castoriadis y su imaginario social como un nivel más allá del discurso que engloba a los anteriores. Al igual que Hall, para Castoriadis, las representaciones son algo que va más allá de meras reproducciones de la realidad, por el contrario, las representaciones tienen su origen en la imaginación radical. Es la circulación de estas representaciones la que proporciona la capacidad humana de generar nuevas ideas. Otra relación que podemos encontrar, es el papel de la representación en la creación de instituciones. Para Castoriadis, las representaciones y las ideas se materializan a través de las instituciones y tienen un papel fundamental en la creación de normas, valores y prácticas sociales. Para Foucault, son los discursos, es decir, los conjuntos de representaciones, los que regulan el poder en la sociedad mediante el control del conocimiento y la verdad. Este poder se ejerce, no solamente de manera coercitiva, sino mediante instituciones como la medicina y los centros penitenciarios. Si para Foucault el control

del discurso es una forma de poder que moldea la percepción de los individuos, para Castoriadis las representaciones tienen el poder de construir instituciones y, de esa forma, influir en la realidad social que vivimos.

**Figura 15** Ámbitos de representación.



### **3.1.1 El Discurso Cinematográfico y las Lenguas.**

Como hemos visto, para Foucault el discurso configura la manera en que hablamos y pensamos sobre ciertos temas. En el contexto del cine, esto se traduce en cómo las lenguas y sus hablantes son construidos como "sujetos" dentro de un marco discursivo que puede reforzar jerarquías sociales y culturales. Un claro ejemplo de esto se encuentra en la representación de personajes indígenas en el cine, donde a menudo son enmarcados dentro de un discurso que los posiciona como "el otro", un grupo ajeno que no habla la lengua común. Esta construcción discursiva no solo limita la representación de estas culturas, sino que

también afecta la percepción pública que se tiene sobre ellas. El uso o la ausencia de lenguas indígenas en las películas se convierte en un acto de poder, donde la lengua se transforma en un símbolo de civilización o barbarie, de inclusión o exclusión.

### **3.1.2 La Ausencia como Representación**

Foucault también nos invita a considerar lo que no se ve. La ausencia de lenguas indígenas en el cine puede ser tan significativa como su presencia. Cuando una lengua no es representada, se puede interpretar como un silencio deliberado, reflejando una falta de valor o reconocimiento hacia esa cultura. Si consideramos que las decisiones políticas y culturales son influenciadas por las representaciones mediáticas, esta omisión puede tener repercusiones en cómo las comunidades indígenas son tratadas y reconocidas en la sociedad.

Un ejemplo claro se observa en la legislación de medios de comunicación que prioriza el uso del español en detrimento de las lenguas indígenas. Aunque se justifica como una medida para proteger la lengua nacional, se ignora el hecho de que las lenguas autóctonas también tienen un valor cultural y comunicativo que merece ser preservado y promovido. En este sentido, la ausencia de representación lingüística en el cine se traduce en una invisibilización de las culturas que portan estas lenguas, perpetuando estereotipos y simplificaciones que afectan la percepción pública. Además, esta ausencia lingüística en el cine configura lo que podríamos llamar, siguiendo a Foucault, un "régimen de verdad" sobre la identidad nacional. Al presentar sistemáticamente narrativas donde el español es la única lengua legítima para contar historias, se establece implícitamente que la modernidad, el progreso y la relevancia cultural están asociados exclusivamente con la cultura hispanohablante. Las lenguas indígenas quedan relegadas a un espacio de alteridad, presentadas ocasionalmente como elementos exóticos o pintorescos, pero nunca como vehículos válidos para expresar la complejidad de la experiencia humana contemporánea. Esta jerarquización lingüística tiene implicaciones profundas en la construcción identitaria de las

nuevas generaciones indígenas, quienes crecen consumiendo productos culturales que raramente reflejan su realidad lingüística, lo que puede generar procesos de desvalorización de su propia lengua materna. El cine, al reproducir este orden lingüístico, no solo documenta una realidad sino que activamente la produce, moldeando las aspiraciones, los deseos y las percepciones de pertenencia de millones de personas que terminan interiorizando la idea de que su lengua no es digna de la pantalla grande.

### ***3.1.3 La Función Comunicativa de la Lengua en el Cine***

A diferencia de otros elementos cinematográficos, como la escenografía, donde la representación actúa como sustituto de la realidad, las lenguas en el cine mantienen su función comunicativa. Esta dualidad plantea una complejidad única: mientras que el espectador puede experimentar la acción en un espacio ficticio, el uso de una lengua conserva su conexión con la realidad, permitiendo que el mensaje sea transmitido tanto dentro como fuera de la narrativa. Las lenguas en el cine, por lo tanto, no solo cumplen un papel estético, sino que también son vehículos de significado y comunicación.

Sin embargo, esta representación también puede ser problemática. Cuando se utilizan lenguas para representar a "el otro", se corre el riesgo de simplificar y estereotipar culturas ricas y diversas. La imagen que se proyecta es, en muchos casos, una construcción de los creadores de la película, quienes, en la gran mayoría de los casos, no pertenecen a las comunidades que están representando. Esto puede llevar a una visión distorsionada de la realidad cultural, donde las lenguas son vistas como meros adornos o elementos exóticos, en lugar de ser reconocidas como componentes vitales de la identidad cultural y la experiencia humana.

El concepto de "sujeto" en el discurso cinematográfico es crucial para entender cómo las lenguas son representadas. Según Hall (2003), el discurso produce "sujetos" que encarnan

formas particulares de conocimiento. En el caso de las lenguas indígenas, estas pueden ser representadas a través de figuras que encarnan estereotipos históricos: el indígena noble, el salvaje, el sabio anciano. Estas representaciones no solo afectan cómo se perciben estas culturas, sino que también influyen en cómo se definen los propios hablantes de estas lenguas en el contexto social más amplio. Las representaciones lingüísticas en el cine no solo describen a los hablantes de ciertas lenguas, sino que también contribuyen a la construcción de sus identidades sociales. De manera opuesta, estas representaciones también moldean las identidades de quienes no hablan dichas lenguas. Al presentar a los hablantes de lenguas indígenas desde una posición de otredad (ya sea de forma directa, mediante el uso de sus lenguas, o indirecta, mediante un acento estereotipado al hablar español) se construye igualmente la identidad de aquellos que no se reconocen dentro de la alocronía y los estereotipos representados; en otras palabras, la mayor parte de la audiencia.

### **3.2 La Lengua Universal, un Tropo Lingüístico Mediático**

Una de las formas más comunes de abordar la diversidad lingüística de México en el cine mexicano, ha sido omitirla por completo. Si bien los temas relacionados con la vida indígena han sido de los más socorridos a lo largo de la historia del cine mexicano, en la mayoría de los casos, se ha optado por el uso generalizado del español. Llamaremos a esta convención “lengua universal” para referirnos a cuando en una película todos hablan la misma lengua independientemente de su origen nacional o étnico. Esta práctica, no es exclusiva del cine mexicano, de hecho, ha sido una de las convenciones más usadas por el cine en general para resolver los problemas relacionados con la barrera del lenguaje tanto dentro de la pantalla como entre los espectadores. La elección del idioma en una película depende de varios factores, como el contexto cultural y geográfico, que refleja el lugar y la cultura de los personajes; la audiencia objetivo, donde se elige un idioma alineado con el público deseado, como una película producida en Francia que estaría en francés; la autenticidad y realismo,

especialmente en películas históricas o basadas en hechos reales, utilizando la lengua correspondiente a la época; el mercado y distribución, optando por idiomas más hablados para alcanzar una mayor audiencia global; y las preferencias del director o guionista, que pueden tener influencias personales o artísticas en la elección del idioma. El cine, mudo en sus orígenes, no tenía problemas con llegar a un gran número de públicos sin importar la lengua que hablasen; Al apoyarse en la narrativa visual y la expresión corporal podía conmover y divertir de una manera similar a la de una imagen fija. Artistas de esta primera época, como Chaplin o Buster Keaton, lograron fama más allá de los países de habla inglesa, gracias a su destreza física e histrionismo corporal. La llegada del cine sonoro significó el fin de esa narrativa universal y los públicos del cine quedaron confinados por los límites de la película monolingüe. Del teatro y la literatura se heredó la convención de que todos los personajes hablaran la misma lengua. El uso de la lengua universal se opone, en principio, a la noción de diferencia lingüística, en cuanto a que aplica un manto de uniformidad sobre el mundo representado en la película, presentando una visión homogénea de la cultura, ya que todos los personajes, independientemente de su origen, hablan el mismo idioma. Esto borra la diversidad lingüística que existe en la realidad y reduce la complejidad de las identidades étnicas y nacionales a una narrativa simplificada y unidireccional.

Para Tijana Mamula, esta práctica está en sincronía con las aspiraciones monolingües de los regímenes nacionalistas.

Así como la historia de la mayoría de los estados-nación modernos está marcada por la supresión de dialectos y lenguas minoritarias en aras de la homogenización lingüística, la historia del cine está repleta de películas, o incluso movimientos o géneros enteros, cuyas capas monolingües ocultan –y a menudo, involuntariamente, revelan– los paisajes mucho más conflictivos y lingüísticamente divididos de los que surgen (señalando así, a veces, el papel del cine en el refuerzo de diversas políticas lingüísticas nacionales) (Mamula, 2018, p. 507).

La autora propone el ejemplo de que detrás del cine hollywoodense, caracterizado por el uso generalizado de la lengua universal y modelo hegemónico para muchas cinematografías periféricas, se esconde una industria que fue forjada en sus inicios por personas de orígenes muy diversos. Hollywood, en sus inicios, se construyó gracias al esfuerzo y talento de individuos de diferentes partes del mundo, lo que aportó una rica diversidad cultural y lingüística al cine estadounidense. En las primeras décadas del siglo XX, muchos de los pioneros y visionarios del cine eran inmigrantes que habían dejado sus países de origen en busca de nuevas oportunidades. Por ejemplo, grandes nombres como Adolph Zukor (fundador de Paramount Pictures), Carl Laemmle (fundador de Universal Pictures), y Louis B. Mayer (uno de los fundadores de Metro-Goldwyn-Mayer), eran inmigrantes judíos de Europa del Este. Llegaron a Estados Unidos con una visión única y una riqueza de experiencias culturales que influyeron en sus enfoques creativos. La diversidad en Hollywood también se reflejaba en los actores, escritores y técnicos, muchos de los cuales venían de distintos rincones del mundo y traían consigo una variedad de lenguas y tradiciones. Esta mezcla cultural ayudó a dar forma a la identidad cosmopolita del cine estadounidense y a crear un arte que resonaba con audiencias globales. Con el tiempo, sin embargo, el dominio del inglés se consolidó en la industria

cinematográfica, y Hollywood adoptó una postura más monolingüe, especialmente con la llegada del cine sonoro. A pesar de esto, la influencia de las diversas lenguas y culturas en los primeros años de Hollywood dejó una huella perdurable en la industria.

Para Ella Shohat (2014) las lenguas operan dentro de las jerarquías del poder eurocéntrico enquistado en la estructura de la industria filmica. El inglés en el cine ha servido como escaparate del poder político y económico de Estados Unidos. Menciona que Hollywood se planteó desde un inicio contar no solamente la historia de EE.UU, sino la del mundo entero, desde su perspectiva y su lengua. Todos debían hablar inglés, independientemente de la nacionalidad que representaran; por ejemplo, en las épicas bíblicas de Cecil B. de Mille, los israelitas y los egipcios, y hasta el mismo Dios hablan en inglés.

La relación asimétrica del poder se evidencia en la representación de las lenguas en las películas de Hollywood que se desarrollan en países del tercer mundo o de poblaciones no-blancas; Entre más alejada la región, menos representación tiene la lengua de sus pobladores; así, en los westerns clásicos, los nativos americanos hablan un inglés machucado y sin gramática (ej. “Yo ser Toro Sentado), para señalar su incapacidad de asimilar del todo el mundo civilizado; En los filmes cuyas historias suceden en países del norte de África o medio oriente, la lengua árabe es apenas un murmullo lejano e ininteligible, siendo el inglés, es decir, la lengua colonial, aquella en la que se comunicarán todos los personajes de la película, como en los casos de las películas Casablanca (1942) y Lawrence de Arabia (1962) (Shohat, 2014)

Otro ejemplo del poder de la lengua hegemónica en el cine, lo podemos ver en que solo aquellos personajes más peligrosos o abyectos no hablan inglés, en cambio, los personajes aliados o serviles a los protagonistas blancos son capaces de comunicarse en inglés, ya sea total o parcialmente (uso del acento para remarcar el carácter exótico o cómico del personaje). En otros casos, solamente el líder de los antagonistas (ya sean nativos americanos, asiáticos o latinoamericanos), al ser el más inteligente y capaz entre los suyos, tiene el “poder” de

comunicarse en inglés Esta dinámica se observa claramente en westerns clásicos como *The Searchers* (1956) de John Ford, donde el jefe comanche Scar habla un inglés entrecortado que lo marca simultáneamente como amenaza inteligente y como alteridad lingüística, mientras que los demás comanches permanecen mudos o emiten sonidos ininteligibles, deshumanizándolos. En *Dances with Wolves* (1990), aunque Kevin Costner intenta una representación más "respetuosa" de los Lakota, la estructura narrativa sigue privilegiando al protagonista blanco como mediador lingüístico: es él quien aprende lakota y se convierte en el puente comunicativo, reforzando la idea de que el espectador necesita un intermediario occidental para acceder a lo indígena. Más recientemente, en películas de acción como *Sicario* (Villeneuve, 2015), los personajes mexicanos que colaboran con las autoridades estadounidenses hablan inglés fluido (señal de su "civilización" y confiabilidad), mientras que los narcotraficantes y criminales hablan exclusivamente español, estableciendo una ecuación implícita entre lengua vernácula y peligrosidad.

¿Cómo influye el uso de una lengua universal en el cine en la creación de un imaginario que ignora la diversidad lingüística? Para explicarlo, debemos entender cómo el cine afecta nuestra relación con el lenguaje y la oralidad. Sarah Kozloff (2000) propone una idea cercana al pensamiento Freudiano, equiparando al espectador en el cine con un niño que se apropia del lenguaje inadvertidamente al escuchar a sus padres. Una parte importante de la formación de un niño ocurre cuando escucha a sus padres hablar, de manera subrepticia, es decir, los padres no pretenden que el niño los escuche, pero éste percibe los mensajes no destinados para él. Para Kozloff, el diálogo en una película funciona de manera similar: en la ficción, los personajes hablan entre ellos sin saber que el público los escucha (en la mayoría de los casos). El público oye estos mensajes, que dentro de la ficción no están destinados para ellos, como quien escucha una conversación ajena. Según Freud, esto produce cierto placer. De la misma forma que el niño, el espectador de la película se alimenta, sin pretenderlo, no solo de la información

necesaria para seguir la trama, sino también de la forma de usar el lenguaje y de los imaginarios fílmicos y lingüísticos. Cabe mencionar que el diálogo en el cine tiene esta doble naturaleza: por un lado, los personajes dan la impresión de comunicarse solo entre ellos, pero la película como narrativa audiovisual está diseñada para enviar mensajes de forma deliberada al público. Esto nos lleva a una particularidad del diálogo cinematográfico; a diferencia de la literatura, que en la mayoría de los casos pretende una sublimación del lenguaje, en el caso del cine, se busca que el diálogo imite, en la medida de lo posible, la forma de hablar del mundo real (Kozloff, 2000). Si bien la percepción de realismo es una cuestión subjetiva y hasta generacional (un diálogo que sonaba realista en su época, puede parecer afectado y pomposo para las generaciones subsecuentes) podemos afirmar que la mayoría de las películas pretenden, en mayor o menor medida, la suspensión de la incredulidad, es decir, propiciar en el espectador la disposición de aceptar como realistas los elementos inverosímiles o fantásticos en una obra de ficción, para poder disfrutar de la historia sin cuestionar su plausibilidad. Esto contrasta fuertemente con el uso de la lengua universal en donde se obvia la diferencia lingüística en favor de una legibilidad general. Así, mientras que los diálogos realistas buscan sumergir al espectador en un entorno creíble, los usos y abusos de la “lengua universal” socavan esa credibilidad al no representar fielmente la diversidad lingüística del mundo. Esta disonancia entre el realismo buscado en los diálogos y la fantasía del monolingüismo revela una tensión entre la autenticidad cultural y la accesibilidad universal que las películas intentan equilibrar. A pesar de ello, al imponer una lengua única y obviar la diversidad lingüística, se crea una visión distorsionada y simplificada del mundo que trasciende la pantalla.

En el caso concreto del cine mexicano, son muchas las películas que recurren a la lengua universal desde el surgimiento del cine sonoro hasta la entrada del siglo XXI, (para una lista de las películas del cine mexicano y del uso u omisión que hacen de las lenguas indígenas véase anexo 1) Desde *Janitzio* ( Navarro, 1935), hasta *Corazón del tiempo* (Cortés, 2009)

podemos encontrar un número nutrido de ejemplos, sin embargo, el uso de la lengua universal se ve matizado por cuestiones sociales de cada época, así como el cambio en las preferencias estilísticas.

Dentro del extendido grupo de películas mexicanas con temáticas indígenas que hacen uso de la “lengua universal”, existen dos grandes categorías. Primero, aquellas que abordan la representación de “lo indígena” dentro de líneas muy generales, por ejemplo, suceden en un pueblo ficticio que podría encontrarse en cualquier parte de la república mexicana como en *La perla* (Fernández, 1944), *Macario* (Gavaldón, 1960) y *Rio Escondido* (Fernández 1948), Estas películas varían en su nivel de generalización, de acuerdo de los detalles mínimos necesarios para hacer avanzar el argumento. Así, *La perla* sucede en una comunidad de playa, *Macario* en el bosque y *Rio Escondido* en un pueblo. En estos casos, la decisión de desarrollar la historia en lugares ficticios con características generales nos envía el mensaje de que “esta historia pudo haber sucedido en este pueblo o en cualquier otro”. Ante este tipo de ficción, las películas obvian el uso de alguna lengua indígena, ya que esto enviaría señales específicas acerca del sitio donde se desarrolla la historia, y en su lugar, se hace uso del español en su calidad hegemónica de lengua universal. El segundo caso corresponde a aquellas películas cuyo tratamiento de guion exige que la acción se desarrolle en un lugar real y con características específicas, por ejemplo, *Janitzio* (Navarro, 1935), *Maclovía* (Fernández, 1948), *Raíces* (Alazrraki, 1953), *Corazón del tiempo* (Cortés, 2009). En el caso de este tipo de películas, la acción se desarrolla en lugares reales, ligados a un grupo indígena concreto, con su historia y su lengua; no obstante, el detalle de la lengua hablada por los moradores de ese sitio es pasado por alto y se recurre, como en el caso anterior, a usar el español de manera universal.

### **3.2.1 Río Escondido, la Representación de una Comunidad Imaginada**

#### ***Sin su Lengua.***

Para ilustrar ambos casos recurriremos al análisis de dos películas, Río Escondido para el primer caso y Maclovía para el segundo. Ambas películas, fueron realizadas en el mismo año (1948), por el mismo director (Emilio “el Indio” Fernández), sin embargo, el uso de la lengua universal en ambas es distinto y obedece a razones estilísticas, políticas y financieras particulares. Empecemos con Río Escondido (Fernández, 1948). Esta película, si bien hace una somera referencia a una comunidad de ese nombre en el estado de Coahuila, en realidad fue filmada en Santa María Tulpetlac, un poblado en el municipio de Ecatepec en el Estado de México. Sin embargo, la ubicación importa poco para el desarrollo de la trama. Esta cinta narra la historia de Rosaura Salazar (interpretada por María Félix), una joven maestra que es enviada por el presidente de México a un remoto y empobrecido pueblo en el norte del país. Su misión es educar a los niños y mejorar las condiciones del lugar. Al llegar, Rosaura enfrenta la tiranía del cacique Don Regino Sandoval (interpretado por Carlos López Moctezuma), quien controla el pueblo con mano de hierro. A pesar de las dificultades, ella persiste en su tarea, enfrentando no solo a Don Regino, sino también a la ignorancia y la pobreza de los habitantes. Su valentía y determinación la convierten en una figura inspiradora para la comunidad. La película, está llena de alegorías propias del discurso nacionalista de los años 40 en el que el Estado cumple una función redentora al llevar la salud y la alfabetización a los rincones más apartados y desfavorecidos de la patria. Para este discurso, las particularidades de la región donde se desarrolla el filme tienen un papel periférico, ya que lo que interesa enfatizar es el atraso generalizado del México rural y su desarrollo gracias a la participación de las instituciones del Estado. Al hablar del discurso de esta película lo hago en el sentido más explícito del término; el filme comienza con una voz en off, omnipresente y paternal<sup>19</sup> que hace un recorrido por la

---

<sup>19</sup> Recurso conocido como “la voz de Dios”

historia de México, desde el violento, pero inevitable choque de dos razas, hasta la revolución emancipadora de principios del siglo XX. Este discurso es ilustrado por los murales de Diego Rivera en Palacio Nacional, al tiempo que nos muestra a la protagonista apurada por llegar a ese recinto. Aquella voz omnipresente, arenga a la joven para que no se intimide por la grandeza de aquel palacio y que llene su corazón del espíritu patriótico que le permitirá cumplir con su destino de educar a los niños de México. Posteriormente, es recibida en persona por el presidente de la república, de quien nunca vemos el rostro, sin embargo, bombardea a la protagonista con un discurso sobre la importancia de la alfabetización en México y la nobleza del apostolado que le tiene a bien encomendar. Los créditos indican que el argumento original es de Emilio Fernández y la adaptación corre a cargo de Mauricio Magdaleno, su colaborador habitual. Méndez y Arranz (2022), en su artículo sobre el filme, hacen notar que el origen de la historia retratada es más bien complejo, y nos da varias claves sobre la forma genérica en la que se representa a la comunidad indígena y el uso de la lengua universal. En primer lugar, se siembra la cuestión sobre si la autoría del guion es de Fernández o de Magdaleno, ya que, según se comentaba, era práctica común del Indio, darse crédito por los guiones de Magdaleno y de otras personas. En el marco de esta discusión, los autores señalan que ya en su tiempo había controversia por la autoría del guion. En primer lugar, señalan la queja interpuesta por la escritora Rosa de Castaño, quien aseguraba ser la autora de la obra, cuyo nombre original era “Bautismo de pulque”, cuyo nombre ya sugiere una historia que se lleva a cabo en el Valle del Mezquital en Hidalgo, en donde la vida del pueblo hñahñu (otomí), gira en torno al uso ritual y doméstico del maguey pulquero (Jiménez,2007). Otro posible origen de la historia es propuesto por el periodista Francisco Peredo (2015), quien argumenta que la autoría de Río Escondido debería de atribuirse a José Revueltas, ya que fue el autor de una historia para cine llamada “la maestra rural”. El periodista sugiere que el Indio Fernández debió de haber conocido esa historia, y encargó a Mauricio Magdaleno que hiciera una adaptación (Peredo en Méndez y Aranz, 2022). Méndez y Aranz también indican que el mismo Magdaleno señaló en sus

memorias y en entrevistas, que el guion toma partes importantes de su novela "El resplandor"(1936) que se desarrolla en el pueblo ficticio de San Andrés de la Cal<sup>20</sup>, en el Valle del Mezquital. Hay que señalar que en el tiempo en el que se realizó la película, esa región era el objetivo de ambiciosos programas de alfabetización y desarrollo por parte del gobierno. Tanto la novela, como el guion original de la película tenían una carga política que activó la paranoia gubernamental. En primer lugar, a diferencia de historias similares escritas con anterioridad, aquí el antagonista no es ya un hacendado o un capataz, sino un político. Hay que recordar que el gobierno de Miguel Alemán marca la transición de los gobiernos encabezados por militares que participaron en la revolución a políticos emanados de la vida civil, por lo que era muy importante mantener una imagen limpia de los nuevos funcionarios públicos. En segundo lugar, el guion original indicaba que Don Regino, el antagonista, moría linchado por el pueblo. En el corte final vemos que es la protagonista la que mata al malvado gobernante en defensa propia. Inicialmente, la película fue considerada antirrevolucionaria por el secretario de Gobernación, Héctor Pérez, quien le dijo a Magdaleno que se olvidaran de exhibirla. Sin embargo, Magdaleno y el director Emilio "El Indio" Fernández decidieron acudir directamente al presidente Alemán, quien ya había visto la película y accedió a que se exhibiera bajo la condición de agregar una nota aclaratoria de que los eventos mostrados no ocurrieron durante su mandato. Esto permitió que la película se estrenara, pero con un enfoque adicional que favorecía la imagen del gobierno. Como resultado, los primeros veinte minutos de "Río Escondido" fueron modificados al gusto del gobierno como un escaparate para difundir el discurso nacional. Méndez y Aranz también mencionan que el material cinematográfico inicial de carácter propagandístico no solo afectó la primera parte de la película, sino que también influyó en su cierre. En el guion original se plantea que la película termina con el pueblo linchando al cacique y colgándolo de los pies, sin embargo en el corte final, esa escena fue censurada, y en su lugar, la película concluye con

---

<sup>20</sup> No confundir con el poblado epónimo del municipio de Tepoztlán en Morelos

la intervención del presidente Alemán, a quien la protagonista, Rosaura Salazar, escribe una carta para informarle sobre los resultados de su misión antes de morir, sin embargo, De hecho, Julia Tuñón asegura que en Santa María Tulpetlac, pueblo donde se filmó la película, poco tiempo después del rodaje, el cacique local fue linchado por el pueblo y colgado de los pies, tal como se veía en la escena final original de la película, la cual fue eliminada y sustituida por la escena de la protagonista matando al cacique en defensa propia. En los grabados realizados por Leopoldo Méndez, que ilustran los créditos iniciales de la película, aún puede verse una imagen alusiva a esa escena (Meira y Zapata, 2023).

Otro claro ejemplo de la intervención gubernamental en esta película se encuentra al inicio, donde aparece un texto aclaratorio que dice

Esta historia no se refiere precisamente al México de hoy, ni ha sido nuestra intención situarla dentro de él. Aspira a simbolizar el drama de un pueblo que, como todos los grandes pueblos del mundo, ha surgido de un destino de sangre, y está en marcha hacia superiores y gloriosas realizaciones.

Aquí podemos ver que, para que esta película pudiera sortear la censura, fue fundamental desvincularla de cualquier hecho real contemporáneo. Por eso, la acción se desarrolla en un cronotopo que funciona como un limbo cinematográfico. La trama tiene lugar en un pueblo ficticio que toma el nombre de una localidad real en Coahuila, pero fue filmado en el Estado de México. Los habitantes de este pueblo carecen de rasgos distintivos o lenguas propias, y la historia no se sitúa en tiempos contemporáneos, sino en un híbrido temporal. Entonces, queda establecido en el film que los abusos del cacique no suceden en el México actual; sin embargo, los programas sociales de alfabetización y salud del gobierno federal sí se reflejan como contemporáneos.

En este caso podemos ver que Río Escondido está basada en materiales literarios que sugieren que la acción se desarrolla en un lugar específico, El Valle del Mezquital, territorio semidesértico donde una parte considerable de la población habla la lengua hñahñu. La manipulación gubernamental juega un papel importante en la modificación de la idea original de la película. Si bien la película ensalza la labor del gobierno en términos generales: las heroicas jornadas de salud y educación, en lo particular se mantiene alejado de los detalles. Si la película debe retratar a un gobernante abusivo, como en el caso de Don Regino, conviene que esto suceda lo más lejos posible de la vigilancia del gobierno federal y en un lugar ficticio en el que no se afectara ninguna susceptibilidad política local. Desde el punto de vista de la producción, también resultaba conveniente representar al lugar donde se desarrolla la película lo más genérico posible, de esa manera, era posible filmar en locaciones que estuvieran más cercanas a los estudios y que no significaran la complicación de trasladarse a un pueblo alejado. En este caso Santa María Tulpetlac, en Naucalpan, representaba ventajas por su cercanía a la Ciudad de México, siempre y cuando no fueran necesarios detalles específicos. La representación cinematográfica de este poblado ficticio debía fusionar los elementos de pobreza y necesidad que se percibían en todas las comunidades indígenas del país desde la metrópoli. Este escenario ficticio se construyó con la intención de reflejar una imagen homogénea y simplificada de las comunidades indígenas, resaltando únicamente sus condiciones de atraso y carencia material. En esta representación, la riqueza cultural y la diversidad de lenguas y costumbres de las diferentes etnias se invisibilizan, subordinándose a la función de simbolizar el atraso y la necesidad de progreso. Esta visión reductiva y estereotipada de las comunidades indígenas, sin considerar sus características particulares, refuerza una narrativa en la que la identidad indígena se asocia exclusivamente con la marginalidad y la pobreza. La lengua, como uno de los aspectos más distintivos y valiosos de estas comunidades, queda relegada y sin representación adecuada, contribuyendo a la perpetuación de la idea de que estas comunidades deben ser "rescatadas" y asimiladas a la cultura dominante. La representación reducida y estereotipada de

las comunidades indígenas en películas como esta no solo invisibiliza su diversidad cultural y lingüística, sino que también alimenta el desplazamiento lingüístico al promover una narrativa que favorece la asimilación cultural y lingüística a la lengua dominante.

**Figura 16.** La maestra rural (María Félix) y la efigie del primer presidente indígena de México



*Rio Escondido*. Fernández (1948) [Still] [ <https://etcetera.com.mx/opinion/rio-escondido-o-el-espejo-nefasto/>]

### **3.2.2 *Maclovia, el Desbalance en la Representación de las Instituciones Hegemónicas e Indígenas desde la Lengua.***

La otra película del Indio Fernández filmada ese mismo año es “Maclovia”, estelarizada por María Félix y Pedro Armendáriz. Aquí vemos que si bien, temas como el de la educación permanecen, el tratamiento es distinto. Esta vez la acción sucede en la isla de Janitzio, y se propone hacer un retrato específico de sus habitantes purépechas y sus tradiciones a la orilla del lago de Pátzcuaro. En el marco de este paisaje lacustre es que conocemos a la joven Maclovia (Félix), quien está enamorada de José María (Armendáriz), el pescador más pobre de su comunidad, pero su amor enfrenta serios obstáculos debido a las rígidas normas y tradiciones de la isla, así como la oposición del padre de Maclovia, líder de la comunidad. La relación también se complica por factores externos, cuando el Sargento Genovevo de la Garza, interpretado con maestría por Carlos López Moctezuma, se interesa por la joven y está dispuesto a ejercer y abusar de su autoridad, para ganarla. Al igual que en películas anteriores del director como *María Candelaria* (1943), el personaje de Armendáriz es encarcelado y solamente será puesto en libertad si Maclovia cede a sus deseos, lo que provocará que sea apedreada por su propia comunidad por contradecir la tradición de que las mujeres de Janitzio, solamente se pueden casar con los hombres de allá.

El argumento de la cinta gira en torno al amor de Maclovia y José María, al que se oponen factores tanto internos, la negativa del padre, como externos, el sargento que la codicia. Las oposiciones a las que se enfrentan los enamorados son causadas por instituciones tanto indígenas (La comunidad indígena y sus costumbres), como mestizas hegemónicas (la iglesia, la escuela, el ejército). La manera en que son representadas ambas instituciones nos puede arrojar algunas pistas sobre cómo el medio cinematográfico crea y se alimenta de imaginarios con un marcado sesgo hacia la homogeneidad cultural. La cinta está planteada para que simpaticemos con sus protagonistas indígenas, para que empaticemos en el nivel más

universal, el amor y el deseo de salir adelante, sin embargo, su entorno cultural se presenta como primitivo y amenazante. El lugar donde se desarrolla la acción es aprovechado fuertemente en el sentido estético; grandes planos generales de un lago apacible, la calma de sus aguas solamente es interrumpida por las barcas de los pescadores; importantes discusiones sobre el futuro de los protagonistas ocurren detrás de inmensas redes de pesca tendidas al sol, tal vez una metáfora sobre cómo Maclovia y José María están atrapados entre la rigidez de las normas de su comunidad y la amenaza externa que se cierne sobre ellos en la figura del sargento. La belleza de la isla también representa un peligro por su dificultad de acceso, Por un lado, el confinamiento insular ha favorecido la continuidad de las antiguas instituciones de la comunidad indígena, por otro lado, una vez que la comunidad ha sido influenciada por las instituciones externas, queda poco margen de maniobra.

El papel de las instituciones externas en Maclovia es muy evidente. La historia tiene lugar en el marco de la llegada de un destacamento militar a la isla. Los motivos de la llegada no son claros, no obstante, la tarea del destacamento es la de proteger a la comunidad y preservar el orden. Si bien, la principal disrupción del orden isleño sucede a manos de un militar, se hace énfasis en que esos exabruptos se deben, no por las acciones del ejército, sino por la mezquindad y ambición de uno de sus líderes. A la conducta reprobable del Sargento Genovevo de la Garza se opone la rectitud de su superior, el teniente Ocampo (Roberto Cañedo), quien antes de marcharse y dejar a cargo a su subalterno, le advierte que debe respetar en todo momento a la comunidad y sus costumbres. El teniente es severo, pero comprende que es esencial que el ejército mantenga una buena relación con la comunidad, sin embargo, su fe en la disciplina militar y en las jerarquías le hacen confiar en Genovevo para quedar a cargo del destacamento en su ausencia. El Sargento Genovevo, en cambio, desde un principio hace gala de abuso de autoridad y de una conducta racista, aun para los estándares de la época, y exige a los indígenas que se sometan a él, puesto que es superior gracias a sus ojos

claros y tez blanca. Otro personaje es el del Cabo Mendoza (Eduardo Arozamena), subordinado de Genovevo, que por su origen indígena, comprende los peligros de causar descontento social por no respetar las costumbres de la comunidad. A pesar de tener una edad avanzada, el Cabo Mendoza tiene un rango bajo, señalando que su origen indígena le niega cualquier posibilidad de ascenso. No obstante, trata de hacer entrar en razón a su superior, por lo que es humillado, agredido y finalmente arrestado por insubordinación. El uso del lenguaje en estos tres personajes militares es indicativo de su estatus dentro la institución; así, vamos a encontrar que el Teniente Ocampo tiene un léxico muy cuidado y es muy articulado al hablar, evidenciando una educación y posición social elevada. El Sargento Genovevo, a pesar de sus ojos verdes y su tez blanca evidencia su origen popular en su forma de hablar, llena de coloquialismos y expresiones que recuerdan, tal vez, al capataz de una hacienda. El habla del cabo Mendoza representa al indígena asimilado. A diferencia de los habitantes de la isla, descubrimos su origen, no por su indumentaria (que al ser militar es indistinguible de los otros soldados), ni por su forma de hablar, ya que no tiene del indígena estereotipado que sí tienen los de Janitzio. Aun así, se expresa con palabras sencillas y sus inflexiones denotan cierta sumisión. Si bien, la cinta hace uso de la lengua universal, es decir, todos hablan español, como hemos visto, las diferencias en el uso del español sirven para representar el estatus de cada personaje. En este caso, ante dos personajes de origen similar (José María y el Cabo Mendoza), es la variación lingüística en el uso del español lo que marca su diferencia: el pescador que nunca ha abandonado su isla, frente al indígena asimilado. Uno de los personajes que más influencia ejercen en la comunidad, es Don Justo, el maestro, (Arturo Soto Rangel) que tiene en sus manos la misión de transformar la vida de las nuevas generaciones de isleños por medio de la instrucción. La educación es así, la institución más importante, ya que alberga la promesa de un futuro mejor. Don Justo es impecable en su oratoria, en una escena, les habla a sus alumnos sobre la figura de José María Morelos quien también era indígena (sic), y que supo ser un gran general al punto de ser elogiado por Napoleón, pero su gran humildad lo llevó a autodesignarse

“siervo de la nación”. Esta escena, parece calcada de la película Río Escondido, en el que la maestra (María Félix), da un discurso sobre el origen indígena y nobleza de espíritu de Benito Juárez. El maestro, envía mensajes confusos, por un lado, les dice a sus alumnos que nunca deben arrodillarse ante nadie, al mismo tiempo abusa física y verbalmente de sus alumnos; en una esquina tiene a varios alumnos arrodillados y con los brazos extendidos viendo a la pared; en varias ocasiones hace comentarios despectivos ante su frustración por el bajo desempeño de sus alumnos. A uno lo increpa así “eres el más burro de la clase, si es que en una manada de burros puede haber uno “más burro que los demás” y continua cuando uno de los niños responde erróneamente “

¡Hidalgo grandísimo asno, Hidalgo, Hidalgo, Hidalgo, Don Miguel Hidalgo y Costilla!, esto no puede seguir así, que gano con matarme tratando de meterles en la cabezota lo que no les entrará nunca, ni siquiera saben leer y escribir creo que si le diera clase a esa puerta ya hubiesen aprendido algo más que ustedes. (Fernández, *Maclovía*, 1948, minuto 24: 35)

Si la diferencia lingüística hubiera sido representada en la película en vez de haber sido enmascarada por el uso de la lengua universal, hubiéramos visto a los alumnos batallando con las dificultades de aprender una segunda lengua y no como “burros” incapaces de absorber las nociones más básicas de su lengua materna. Esta situación persiste actualmente en comunidades indígenas donde el docente no domina la lengua local: paradójicamente, la persona con menor competencia lingüística, el maestro monolingüe, se encarga de la instrucción en un contexto donde los habitantes deben ser competentes en dos lenguas para su vida cotidiana.

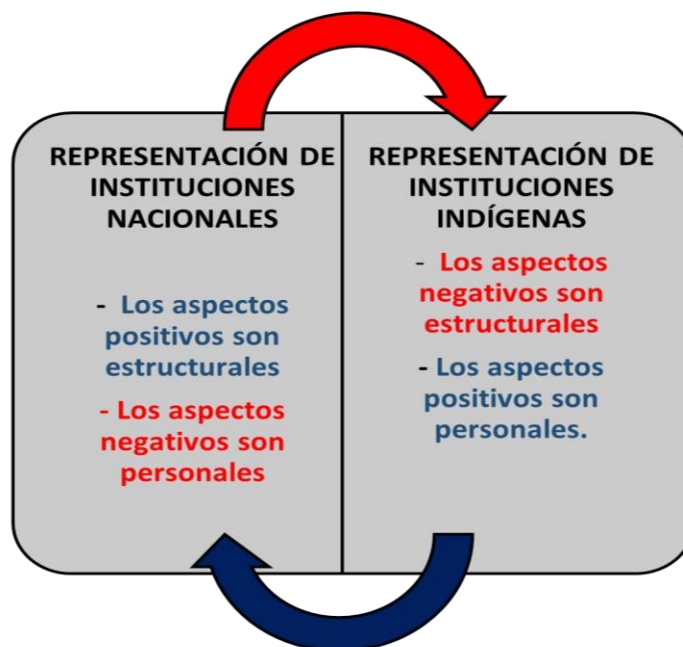
El personaje del maestro empieza a adquirir mayor peso cuando José María llega a pedirle que le enseñe a leer y a escribir, aunque ya sea un adulto. Don Justo interviene varias veces en favor de los habitantes de la isla ante los abusos militares, siempre con una

condescendencia paternal. La expresión del maestro, a pesar de sus arranques de frustración, es prístina, representa a la persona que ha hecho del lenguaje su forma de vida. Su acento tiene una pequeña inflexión que recuerda el acento de los españoles, posiblemente era lo que se esperaba en la época para alguien que representaba a la autoridad en la lengua. Esta forma de hablar, que emulaba en mayor o menor medida el castellano peninsular para dignificar al personaje, recuerda al llamado *Mid-Atlantic accent* del cine hollywoodense. Utilizado principalmente durante la primera mitad del siglo XX en radio, teatro y cine, este acento buscaba conferir a los actores un aire de sofisticación y neutralidad. Se caracterizaba por combinar elementos de la pronunciación británica y americana, y era enseñado deliberadamente en escuelas de actuación. Se asociaba con las élites educadas y las clases altas de ambos lados del Atlántico; Katharine Hepburn representa su caso más emblemático.

El maestro representa él solo, a la totalidad de la institución educativa, elemento fundamental del discurso de la película, la cual queda bien posicionada, a pesar de los arranques del docente en contra de los alumnos, que a la luz de nuestro tiempo podrían ser considerados como abusos. Sin embargo, para la época eran algo normalizado y eran vistos como el reproche del padre que reprende a sus hijos porque desea lo mejor para ellos. No obstante, y de igual manera que en el caso de los militares, la institución es representada como intachable, y los excesos son atribuibles al carácter de los miembros que la constituyen y no a la institución en sí. La película también retrata a la comunidad indígena como una institución congelada en el tiempo, donde sus costumbres y rituales se han mantenido intactos a lo largo de los años. Sin embargo, esta representación, vista desde la perspectiva del foráneo que observa al otro únicamente desde la diferencia, sirve para sostener un discurso que sugiere que los habitantes de las ciudades están mejor adaptados a los cambios de los tiempos y la modernidad. En contraste, los habitantes de las comunidades indígenas son representados como atrapados en una red de obsolescencia cultural.

Si adoptamos la visión de Castoriadis (2007) para entender a las comunidades indígenas como instituciones, observaremos que estas son creaciones sociales surgidas de la imaginación colectiva de una sociedad. En una comunidad indígena, las normas, costumbres, lenguas y prácticas culturales no son simplemente tradiciones heredadas, sino manifestaciones vivas de la creatividad y la imaginación de sus miembros. Estas instituciones son constantemente adaptadas e interpretadas de nuevo por la comunidad para mantener su relevancia y funcionalidad. Así, encontramos un desbalance en la manera en que son representadas las instituciones. Esta tendencia es común en muchas películas de la época y algunas actuales, donde las instituciones pertenecientes al *status quo* nacional (como el Estado, la educación, y la iglesia) se representan de manera que sus fallas se atribuyen al temperamento de unos pocos miembros que corrompen el propósito de la institución. En cambio, las sociedades indígenas, aunque misteriosas y exóticas, son representadas como atrasadas y fallidas. Es solo por la voluntad de algunos de sus miembros que logran progresar.

**Figura 17** Diferencias en la representación cinematográfica de instituciones nacionales e indígenas.



*Elaboración propia*

En cuanto a la forma de hablar de los personajes que pertenecen a la comunidad indígena, tenemos una variedad de aproximaciones, dependiendo del personaje y de la pericia del actor. Es importante señalar que ninguno de los actores con diálogo en escena pertenecía a la comunidad de Janitzio ni a ninguna otra comunidad indígena. Interpretaron a sus personajes desde la distancia de la representación del "otro", utilizando lugares comunes sobre cómo se consideraba en la época que debían hablar los indígenas. En primer lugar, encontramos a Tata Macario (interpretado por Miguel Inclán), líder de la comunidad y padre de Maclovia. Este personaje es crucial para el desarrollo de la historia, ya que se opone a que su hija se case con José María. A pesar de ser el líder de la comunidad, es agraviado física y verbalmente por el sargento. La forma de hablar de Tata Macario refleja su autoridad: habla fuerte y se hace escuchar, aunque se expresa generalmente de manera respetuosa. Al igual que otros personajes indígenas de la película, Tata Macario habla un "español indigenizado". Esto

significa que su elocución recurre a rasgos estereotipados como un acento marcado, que pretende representar la forma en que hablan aquellos para quienes el español no es su primera lengua. También presenta interferencias lingüísticas, es decir, palabras o formas sintácticas propias de la lengua indígena de origen, errores gramaticales y un vocabulario limitado. Sin embargo, la representación de la forma de hablar de estos personajes no pretende reflejar la manera específica en que se habla español en Janitzio. Se utilizan lugares comunes para que los espectadores identifiquen fácilmente el origen indígena de los personajes. La manera de hablar no intentaba hacer un retrato fiel del habla de esa zona específica, sino que debía ser identificable para el público y no demasiado complicado para los actores lograr esa interpretación. Esta representación refleja una visión estereotipada y simplificada de la diversidad lingüística y cultural de las comunidades indígenas, más orientada a la comprensión y aceptación del público que a la autenticidad lingüística. El personaje de Maclovia (María Félix), usa los mismos elementos del lenguaje estereotípico, sin embargo, reducidos a su mínima expresión. Esto se debe a que el habla del personaje debe reflejar los mismos significantes que el resto de los habitantes del pueblo, pertenecientes a una comunidad aislada, sumida en el pasado y con poco o nulo acceso a la educación, (esto, por supuesto, siempre desde la mirada del fuereño, es decir, los realizadores y los espectadores). No obstante, a estos significantes deben sumarse otros, tanto diegéticos como extradiegéticos.

**Figura 18** Escena de la película

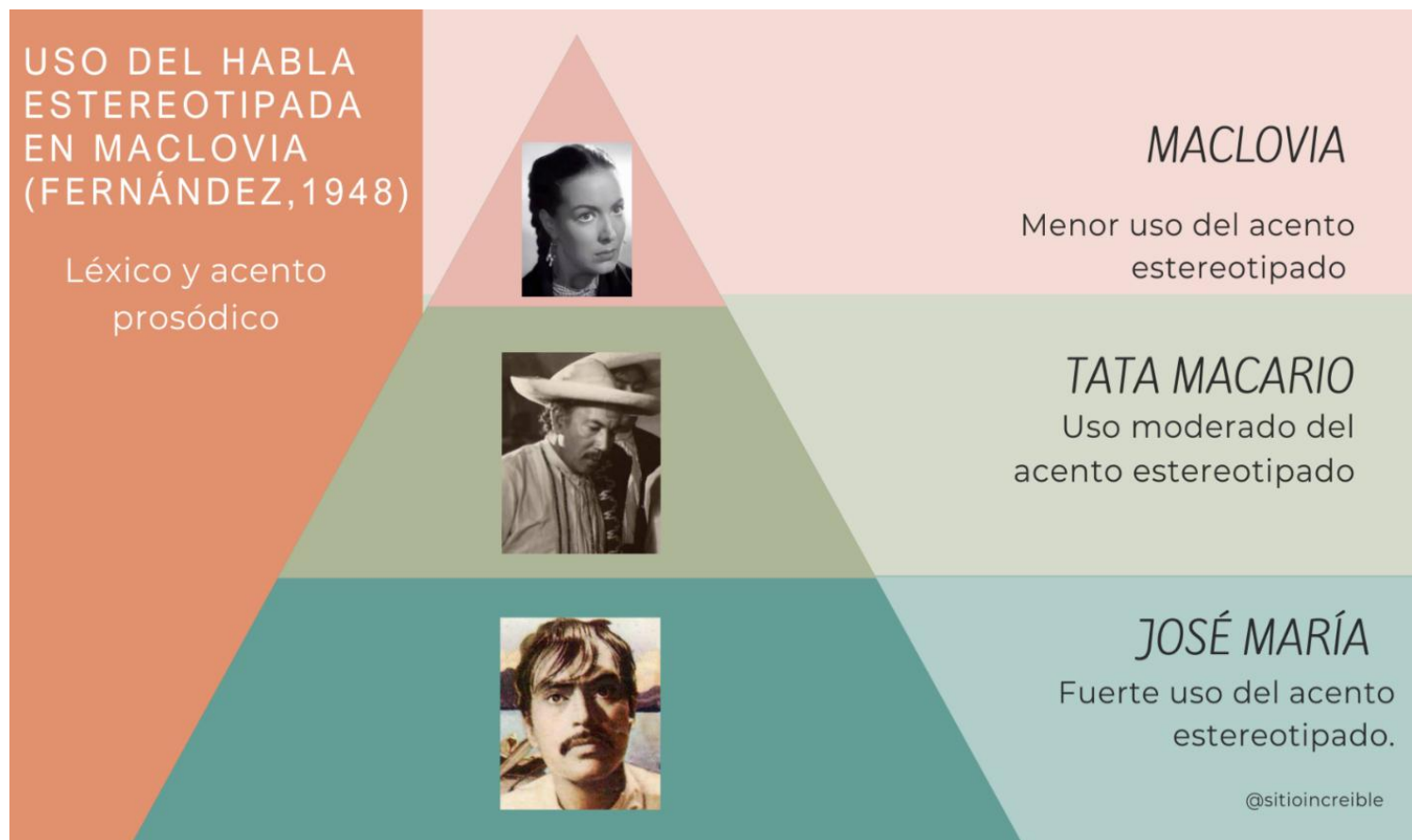


*Maclovía*. Fernández (1948) [Still] [ <https://www.quadratin.com.mx/cultura/maclovía-a-70-anos-estreno/>]

La historia gira en torno al deseo que despierta Maclovía, tanto en José María como en el sargento, y la protección celosa de su padre. Asimismo, desde el punto de vista extradiegético, el personaje es interpretado por María Félix, cuya belleza icónica garantizaba el éxito en taquilla. Por tanto, la representación estereotípica de la lengua debía ser matizada para no socavar los significantes de 'deseabilidad' contruidos desde la mirada hegemónica. En el extremo opuesto se encuentra José María (Pedro Armendáriz), cuyas características extradiegéticas también lo colocan dentro de lo “deseable” para la audiencia. Sin embargo, el argumento exige que debe subir desde el escalafón más bajo de la sociedad de Janitzio, educarse bajo los conceptos nacionalistas y hegemónicos, y finalmente, ganar el corazón de

Maclovia y la audiencia. Es por eso por lo que su uso del acento estereotípico debe ser el más marcado, para evidenciar el lugar desde donde viene (el pescador más pobre de la aldea) y sublimarse mediante la educación.

**Figura 19** Tabla del acento estereotipado por parte de los personajes principales originarios de Janitzio



*Elaboración propia*

## **CAPÍTULO 4**

### **Paisajes Lingüístico-Mediáticos**

#### **4.1 Definiendo el Paisaje Lingüístico -Mediático**

La representación de la lengua en el cine se nutre de imaginarios sociales y, a su vez los alimenta formando así un bucle recursivo. Sin embargo, estas representaciones nunca suceden de manera aislada. Conviven dentro de una intrincada red de medios tecnológicos que emiten a su vez sus propias representaciones, las cuales pueden alimentarse, o no, de los mismos imaginarios. Es necesario comprender las representaciones de la diversidad lingüística en el cine desde su contexto mediático, y ver la manera en que interactúan. Dicho esto, podemos considerar que una película es una toma de muestra de una esfera mediática más grande. En el complejo panorama de la comunicación contemporánea, la diversidad lingüística representa un desafío fundamental para comprender las dinámicas de poder, representación e identidad cultural. Los medios de comunicación y la lengua tienen una relación muy estrecha, pues no es posible concebir un medio de comunicación que prescindiera de la lengua, ya sea hablada o escrita, como vehículo para transmitir mensajes. El uso u omisión de una lengua determinada en un medio de comunicación, ya sea cine, radio, prensa o redes sociales, arroja datos sobre los imaginarios lingüísticos (Charaudeau, 2016) y las relaciones entre las lenguas que ocupan un territorio o ámbito mediático. Proponemos el concepto de paisaje lingüístico-mediático (PLM) como una herramienta analítica que permite examinar la presencia, visibilidad y significación de las lenguas en los medios de comunicación, con énfasis en el cine. Este concepto, permite analizar las funciones comunicativas y simbólicas de las lenguas en los medios, explorar las dinámicas de poder y minorización lingüística (Aracil, 1983 ; Calaforra, 2003; Calvet, 2020), y

proporcionar un marco interpretativo para el estudio de la diversidad lingüística en la comunicación contemporánea.

El Paisaje lingüístico mediático (PLM), se define como la visibilidad y prominencia que tienen las diferentes lenguas tanto en los medios de comunicación tradicionales como en los digitales. Estos paisajes tienen funciones tanto informativas como simbólicas, las cuales están relacionadas con el lugar social que una determinada lengua ocupa en el imaginario social. Proponemos que la presencia o ausencia de algunas lenguas dentro de estos paisajes evidencia la disputa por un espacio simbólico en el que las lenguas que tienen mayor presencia mediática son percibidas como de mayor prestigio.

Los paisajes lingüístico-mediáticos se componen de oralidades y textos presentes en los medios de comunicación enunciados en una o más lenguas. Los paisajes pueden ser monolingües o multilingües sin que esto esté necesariamente relacionado con el conocimiento que el perceptor tenga de otras lenguas además de la suya. Por poner un ejemplo a grandes rasgos, podemos señalar que en la década de los setenta y ochenta en México el paisaje lingüístico-mediático era principalmente monolingüe, con periódicos y programas de radio y televisión exclusivamente en español. La irrupción de otra lengua además del español (casi invariablemente el inglés) provenía de los éxitos de la música pop anglosajona que lograban llegar y por las pocas películas extranjeras que recurrían al subtítulo en lugar del doblaje. La llegada de la televisión por cable significó un mayor acceso a contenidos en otras lenguas, sin embargo, los altos costos la hacían accesible solo para algunos. La llegada de internet y las redes sociales ha significado una diversificación considerable de los paisajes lingüístico-mediáticos, permitiendo el acceso a contenidos de distintos puntos del planeta en múltiples idiomas. Este fenómeno se evidencia, por ejemplo, en el creciente interés de la juventud mexicana por la música pop coreana (Hernández, 2024). No obstante, la situación es

contrastante para las lenguas originarias mexicanas, cuya presencia en estos paisajes lingüístico-mediáticos ha sido notablemente escasa o inexistente.

El PLM sintetiza y aglutina los conceptos previos de paisaje, paisaje mediático, paisaje lingüístico y paisaje sonoro. Este concepto integra las perspectivas previas para comprender cómo el lenguaje y los medios se entrelazan en el espacio público contemporáneo, tanto físico como virtual. Con el objetivo de proponer una definición razonada de paisaje lingüístico-mediático es necesario comprender los conceptos que lo forman y anteceden, por lo que abordaremos la definición de paisaje en su generalidad, así como la de paisaje mediático, paisaje lingüístico y paisaje sonoro.

#### **4.1.1 El Paisaje**

Tomaremos como punto de partida la definición de paisaje. Este concepto tiene su origen en la geografía y en el arte; sin embargo, su aplicación se verifica en varias disciplinas como la literatura, la arquitectura, y la ecología. Si buscamos un elemento común a la definición dada por las diversas disciplinas podemos encontrar que un paisaje consta de dos elementos no sustituibles: un sujeto perceptor, y un objeto percibido. También, podemos observar que existen dos concepciones generalizadas de lo que constituye un paisaje: la primera lo identifica como un espacio y la segunda, como una representación de ese espacio (Ramírez & Fernández, 2020). El paisaje como espacio se origina en la mirada de sus observadores y en las transformaciones, tanto físicas como culturales, del espacio. En cuanto al paisaje como representación, podemos definirlo como “el intento de dichos observadores por captar algunos de sus rasgos, por interpretarlos, por dar énfasis a algunas de sus características y también por ocultar quizá algunas que no son de su agrado o su conveniencia” (Ramírez & Fernández, 2020, p. 9).

Seguimos a Arjun Appadurai (2001) en su propuesta del paisaje como herramienta para comprender los flujos culturales contemporáneos, los cuales divide en cinco planos: a) el paisaje

étnico, b) el paisaje mediático, c) el paisaje tecnológico, d) el paisaje financiero y e) el paisaje ideológico. Para Appadurai, la palabra paisaje evoca una forma irregular y fluida en donde las relaciones no son el fruto de una definición objetiva, sino que son resultado de una perspectiva, y por ello, expresan una “las inflexiones provocadas por la situación histórica, lingüística y política de las distintas clases de actores involucrados” (Appadurai, 2001, p. 8). Estos paisajes constituyen los bloques de construcción con los que están formados los imaginarios, los cuales pueden coincidir o no, con los discursos oficiales, y en algunos casos subvertirlos.

#### **4.1.2 Paisaje Mediático**

El paisaje lingüístico-mediático es un aspecto específico dentro de un concepto más amplio, el paisaje mediático general, el cual se define como la diseminación de información e imágenes a través del conjunto de tecnologías específicas, como la televisión, el cine, y la radio (Appadurai, 2001) . En el paisaje mediático, se entrelazan de forma compleja mercancías culturales, noticias y entretenimiento, de formas en que las fronteras de estas pueden aparecer borrosas a los ojos de los espectadores. Para Appadurai, uno de los elementos característicos del paisaje, es que este se constituye a partir de la percepción del observador, lo que implica que esté sujeto de origen a una subjetividad. Los flujos culturales impulsados por la globalización hacen que estos paisajes se presenten como dislocados, es decir, que, sin importar su lugar de origen tienen la capacidad de afectar a audiencias cada vez más lejanas y diversas, y estas a su vez interpretarán y apropiarán elementos de estos paisajes de acuerdo con su propia cultura. Ya en los años noventa, Appadurai señalaba que, gracias a la tecnología, los paisajes mediáticos no estaban limitados por la geografía; sin embargo, en esa época, el acceso a los contenidos mediáticos era en gran medida unidireccional, limitado por los dictados de las barras de programación de canales de televisión, estaciones de radio o carteleras cinematográficas. Asimismo, aunque recursos de traducción como el doblaje y el subtítulaje se generalizaron, la disponibilidad de muchos contenidos estaba limitada por barreras del lenguaje.

En la actualidad, el internet, las plataformas de streaming y los teléfonos inteligentes, permiten la difusión y consumo inmediato de contenidos, traducidos a distintas lenguas, generando una auténtica dislocación de los paisajes mediáticos.

Francesco Casetti retoma el concepto de paisaje mediático de Appadurai y lo define como “un medioambiente que promueve o facilita la mediación entre los individuos gracias a los artefactos usados en él” (Casetti, 2018, p. 26). De este modo, los paisajes mediáticos crean una cadena de flujos entre individuos y sus distintas percepciones de la realidad. Para Casetti, los paisajes mediáticos no están compuestos solamente de imágenes e información, sino que se encuentran estructurados por un andamiaje constituido por tecnologías de comunicación, prácticas humanas y entorno. Son las interacciones entre estos tres elementos las que determinan el nivel de dinamismo y flujo de un paisaje mediático.

Una de las características de los paisajes mediáticos es la constante interacción entre sus partes. Para Casetti (2018), la supervivencia de un medio está ligada a su capacidad de migración; de ese modo, el cine deja las salas para entrar en los hogares por vía de la televisión, el periódico migra del texto impreso a la pantalla digital, los videojuegos viajan de la consola al celular y a la pantalla de cine, y un largo etcétera. La información y las imágenes saltan de un medio a otro, sea tradicional o digital; Por ello, al hablar de paisaje mediático, las divisiones tradicionales entre medios sonoros y visuales, análogos y digitales resultan innecesarias.

Los paisajes mediáticos están formados por una combinación de tecnologías, contenidos y actores que son percibidos de manera subjetiva por el público. Los mensajes emitidos trascienden la plataforma tecnológica que los originó y navegan el paisaje, transformándose y difundiéndose. Las lenguas no solo actúan como vehículos para la transmisión de mensajes, sino que también son elementos esenciales de representación dentro de estos paisajes. En este sentido, las lenguas moldean y son moldeadas por los medios, reflejando y construyendo

realidades culturales diversas. La interacción dinámica entre las lenguas y los medios de comunicación enriquece el paisaje mediático, además de aportar múltiples perspectivas y voces a la narrativa global.

#### **4.1.3 Paisaje Lingüístico**

El siguiente concepto que antecede y conforma a los PLM es el de “paisaje lingüístico”. A diferencia del paisaje mediático, la concepción original de paisaje lingüístico está delimitada por un territorio físico determinado. Este término es usado para referirse al estudio de las lenguas usadas en los letreros, públicos y privados, presentes en los espacios públicos. Comenzó a usarse en Bélgica a principios de los años ochenta como una manera de definir los límites de los territorios lingüísticos ocupados por flamencos y valones. El concepto empezó a popularizarse a partir de los estudios de Landry y Bourhis (1997), quienes lo definen como “la visibilidad y prominencia de alguna lengua en los letreros públicos y comerciales de un territorio determinado” (p. 23). En los espacios públicos, el uso de las lenguas es tan ubicuo que muchas veces lo damos por sentado; sin embargo, los estudios sobre el paisaje lingüístico han servido para determinar la vitalidad de una lengua en un territorio determinado (Huebner, 2016), así como para conocer las relaciones de poder entre lenguas que ocupan un mismo territorio. El estudio de los paisajes lingüísticos no se limita a la contabilidad de las lenguas presentes en los espacios públicos, más bien, es a partir de estos que se puede hacer un análisis del contexto, conocer las diferencias entre los que crean los paisajes y quienes los perciben y determinar los factores que los crearon. Los paisajes lingüísticos nos permiten conocer la reducción de espacios sociales a la que han sido relegadas las lenguas minorizadas, así como la negociación de estos espacios, la percepción del multilingüismo y las identidades nacionales y locales, además de las actitudes lingüísticas y la enseñanza de lenguas (Huebner, 2016).

El paisaje lingüístico presenta diversos tipos de significantes (Moreno Moreno, 2023) que interactúan entre sí, ya sea de manera deliberada o incidental, según la interpretación que se les

otorgue. En este, coexisten elementos formales como señalización gubernamental (nombres de calles), letreros comerciales (tanto de grandes cadenas como de pequeños negocios) y anuncios espectaculares, junto con expresiones más espontáneas como grafitis u hojas pegadas en postes que ofrecen servicios o buscan mascotas perdidas. Estos elementos reflejan discursos generados tanto de manera vertical, desde las estructuras superiores (*top-down*), como de manera inversa, desde las iniciativas ciudadanas (*bottom-up*) (Ben-Rafael et al., 2006; Moreno Moreno, 2023).

En un espacio determinado, como una calle citadina o un muro con grafiti, convergen significantes creados en diferentes momentos temporales: puede observarse, por ejemplo, el rótulo de un negocio con más de cincuenta años de antigüedad, un grafiti reciente (frecuentemente sobrepuesto a uno anterior) y la publicidad de un evento próximo. Estos paisajes revelan información valiosa sobre las dinámicas lingüísticas regionales, manifestadas en aspectos como el uso del lenguaje formal en la propaganda oficial, la incorporación de lenguas originarias en nombres comerciales para enfatizar su identidad local, o la presencia de grafitis en inglés o con alfabetos orientales.

De manera similar, en los paisajes lingüístico-mediáticos conviven elementos de muy distinto origen y propósito. Hasta antes de la llegada de las redes sociales la mayoría de los discursos mediáticos eran producidos de manera unilateral (*top-down*), generados por las compañías detrás de los grandes medios de comunicación; sin embargo, las redes han permitido la expresión de iniciativas particulares mediante cuentas de Facebook o Instagram, memes, blogs, o plataformas abiertas de video como YouTube o TikTok. Esto ha abierto una ventana a lenguas y oralidades en lenguas minoritarias y minorizadas (Bautista Santiago, 2022)

Los paisajes lingüísticos pueden encontrarse estratificados en el tiempo, por ejemplo, los distintos grafitis en una pared a lo largo del tiempo. Así, estos paisajes son evidencia de una especie de diálogo sobre la línea de tiempo en un mismo espacio. (Moreno Moreno, 2023).

Los paisajes lingüísticos han sido estudiados en relación con diversos temas, como las comunidades bilingües, los migrantes, los turistas y como una herramienta educativa. Su análisis ha proporcionado valiosas perspectivas sobre la presencia visible de la lengua en el espacio público, particularmente en contextos educativos (Gallos Camacho, Cabello Pino & Heredia Mantis, 2023).

El estudio de los paisajes lingüísticos ofrece un campo de investigación muy amplio que vincula la sociolingüística con el paisaje; sin embargo, su universo se reduce al campo de lo textual. Si el paisaje lingüístico es la lengua escrita en el espacio público, el paisaje lingüístico-mediático es la lengua, hablada y escrita, en los distintos espacios mediáticos; esto implica una multimedialidad de origen, conformada por un ecosistema de imágenes (fijas y en movimiento), sonidos y textos en el que las distintas lenguas proliferan o son relegadas, según su carácter hegemónico o minorizado.

El paisaje lingüístico-mediático comparte con el paisaje lingüístico tradicional su carácter dinámico y estratificado, pero amplifica exponencialmente sus dimensiones espaciales y temporales. Mientras que en el espacio físico un grafiti puede ser borrado o cubierto por otro, estableciendo capas visibles de diálogo diacrónico, en el espacio mediático esta estratificación adquiere una naturaleza radicalmente diferente: los contenidos persisten en archivos digitales, se viralizan, se recontextualizan y circulan simultáneamente en múltiples plataformas, generando una temporalidad no lineal donde pasado y presente coexisten. De este modo, el paisaje lingüístico-mediático no es simplemente una extensión del paisaje lingüístico físico, sino un fenómeno distinto que demanda herramientas analíticas específicas para comprender las nuevas formas de hegemonía, resistencia y negociación lingüística en la era digital.

#### **4.1.4 Paisaje Sonoro**

El concepto de paisaje lingüístico tiene el acierto de proponer la presencia de las lenguas en el espacio público; sin embargo, este se limita a lo textual. El concepto de paisaje lingüístico-mediático toma prestados algunos elementos del paisaje lingüístico, pero amplía su campo de acción a lo sonoro, que toma forma en las expresiones orales presentadas en los medios, expresiones que son emitidas en alguna de las lenguas, por lo que un PLM es también un paisaje sonoro. En un paisaje sonoro se entremezclan sonidos que tienen un origen lingüístico, es decir, aquellos emanados de la oralidad humana expresada en alguna lengua, con sonidos extralingüísticos proporcionados por el medio ambiente. El paisaje sonoro constituye un código formado por signos sonoros presentes en una comunidad o entorno determinado (Cárdenas-Soler & Martínez-Chaparro, 2015). En cuanto a la percepción, los paisajes sonoros vienen cargados de una serie de significaciones sociales, culturales e ideológicas relacionadas con el establecimiento de la identidad individual y comunitaria, (Amphoux, 1993; Woodside 2008, ambos citados en Cárdenas-Soler & Martínez-Chaparro, 2015) y forman parte activa de la memoria colectiva de las comunidades. En el caso de la presencia de una lengua determinada en un entorno mediático, esta ayuda a establecer un sentido de identidad, o por lo menos de familiaridad. Para ello no es necesario que el receptor entienda a la perfección la lengua expuesta. Por citar un ejemplo, en el caso de Latinoamérica, el inglés nos resulta familiar (independientemente de que lo comprendamos o no) gracias a su exposición en música y películas.

#### **4.1.5 La Función Sígnica Y Simbólica De Los Paisajes Lingüístico-Mediáticos (PLM)**

Como hemos visto, los PLM juegan un papel importante en la creación de identidad. Es importante señalar que la presencia de la lengua en los medios tiene una doble función: es signo y símbolo a la vez. La lengua en los medios tiene la función primaria de comunicar, de ser inteligible. La segunda función es simbólica, es decir, la presencia de una lengua y la ausencia de otras nos habla del prestigio que alcanzan algunas lenguas por el hecho de tener presencia mediática. Dicho prestigio descansa sobre un poder objetivo y otro subjetivo. El poder objetivo se verifica por medios como la ventaja demográfica, poder adquisitivo y, sobre todo, acceso a los medios de comunicación. El poder subjetivo alude a las percepciones sociales que un grupo tiene de sí mismo y de los otros. ¿De qué manera afecta nuestra percepción del mundo el que nuestra lengua madre no sea la que se escucha en los noticieros ni en las películas? Tal vez el concepto que mejor ilustre la situación de la lengua y el poder es el de minorización lingüística (Aracil, 1983), que se refiere a aquellas lenguas que han sufrido alguna especie de acción coercitiva que limita su uso, en donde sus espacios sociales se encuentran reducidos al ámbito de lo familiar y vecinal. También sus hablantes son objeto de una bilingüización unilateral, en la que se les exige aprender la lengua dominante, mientras que los hablantes de esta última tienden a ser monolingües. Finalmente, estos grupos minorizados son absorbidos como un subgrupo del grupo dominante (Calaforra, 2003). Regularmente, los medios de comunicación están entre los espacios sociales tradicionalmente vedados para los hablantes de lenguas minorizadas. Los PLM pueden ser minorizantes o incluyentes.

#### 4.2 Roma (2018), Una Propuesta para el Análisis de los Paisajes Lingüístico-Mediáticos.

A continuación, se proponen algunos elementos que se consideran pertinentes para el análisis de los PLM. Esta propuesta no es exhaustiva, ni agota todos los elementos posibles, ya que eso dependerá de la información específica que se quiera obtener. El estudio de los paisajes lingüístico-mediáticos es, por su naturaleza, multidisciplinario, en el que convergen distintas disciplinas como la sociolingüística, las ciencias de la comunicación, los estudios filmicos (*film studies*) entre otras. Los PLM nos permiten estudiar la presencia y significación de las lenguas en los espacios mediáticos contemporáneos. En el caso del cine, estos paisajes revelan no solo la distribución cuantitativa de las lenguas utilizadas, sino también las relaciones de poder, las jerarquías lingüísticas y los procesos de minorización que caracterizan a una sociedad determinada. La película Roma (2018) de Alfonso Cuarón ofrece un caso de estudio particularmente relevante, ya que presenta un retrato complejo del paisaje lingüístico-mediático del México de los años 70, que en muchos aspectos persiste hasta la actualidad. Una de las razones para elegir esta película para este análisis es porque marca un hito importante en la representación de lenguas indígenas en el cine *mainstream*. Roma ha sido vista por millones de personas, en México y en otras partes del mundo. Se estima que cuando fue lanzada por la plataforma Netflix México, tuvo 3.6 millones de reproducciones, lo que equivale a que fue vista por casi 6 de cada 10 suscriptores a ese servicio (Gutiérrez, 2019), esto nos permite tener la certeza de que la representación de la diversidad lingüística propuesta por el filme pudo ser vista y escuchada por un gran número de personas. Al igual que películas de la época de oro del cine mexicano que también tratan temas indígenas, como *María Candelaria* (Fernández, 1943) y *Maclovía* (Fernández, 1948), despertó el interés de la crítica internacional, cosechando varios premios<sup>21</sup>. Otra de las razones para elegir esta película es el hecho de que al interior de

---

<sup>21</sup> María Candelaria obtuvo la Palma de Oro en el festival de Cannes y otros 3 reconocimientos. Maclovía ganó en el festival de Venecia y otros tres reconocimientos internacionales. Roma (Cuarón 2018). Obtuvo

la película se representa el paisaje lingüístico mediático del México de los años 70, mientras que, al exterior, la película forma parte del paisaje lingüístico mediático contemporáneo. El análisis de una sola película permite poner el énfasis en detalles, que posiblemente se perderían en una muestra más amplia.

El primer elemento para considerar es la identificación y cuantificación de las lenguas. Esta puede ser hecha de manera manual o asistida por algún software de análisis. Sin embargo, a la fecha, los programas que tienen la capacidad de transcribir texto, traducir y sacar estadísticas, no están hechos para reconocer las lenguas minorizadas. De las aproximadamente 7000 lenguas que existen en el mundo, las tecnologías relacionadas con inteligencia artificial solamente están programadas para reconocer 100 (North, 2024). Para realizar una cuantificación del uso de la lengua hablada de forma análoga, se selecciona una muestra mediática (TV, radio, plataformas, mixta), de determinado tiempo, se resta el tiempo en el que no hay diálogos, y se divide entre las lenguas detectadas. La duración de *Roma* es de 144 minutos, con un tiempo de diálogos aproximado de 60 minutos, de los cuales, 52 minutos con 35 segundos son hablados en español, 6 minutos con 53 segundos son hablados en mixteco y 1 minuto con 22 segundos en inglés. Otra forma de hacerlo es a través del guion escrito. Sin embargo, en el caso particular de esta película, el corte final incluye muchas más intervenciones en mixteco de las que estaban contempladas en el guion original.

---

5 premios Oscar, 3 Globos de Oro, el León de Oro en el festival de Venecia, y 13 premios internacionales más.

**Fórmula general**

$$P_i = \frac{T_i}{T_d} \times 100$$

Donde:

- $P_i$ = Porcentaje de uso de la lengua  $i$
- $T_i$ = Tiempo de diálogos en la lengua  $i$
- $T_d$ = Tiempo total de diálogos (excluye música, escenas sin diálogo, etc.)

**Fórmula expandida:**

$$T_d = T_m - T_{nd}$$

Donde:

- $T_m$ = Duración total del medio (película, programa, etc.)
- $T_{nd}$ = Tiempo sin diálogos

**Para múltiples lenguas:**

$$\sum_{i=1}^n P_i = 100\%$$

Donde  $n$  es el número total de lenguas detectadas.

- $T_m = 144$  minutos
- $T_d = 60$  minutos
- $T_{español} = 52.35$  minutos  $\rightarrow P_{español} = \frac{52.35}{60} \times 100 = 87.25\%$
- $T_{mixteco} = 6.53$  minutos  $\rightarrow P_{mixteco} = \frac{6.53}{60} \times 100 = 10.88\%$
- $T_{inglés} = 1.22$  minutos  $\rightarrow P_{inglés} = \frac{1.22}{60} \times 100 = 2.03\%$

Los siguientes elementos para considerar son cualitativos, empezando por jerarquía lingüística, la cual organiza las lenguas que aparecen en la muestra, de acuerdo con el papel que desempeñan los personajes que la hablan. El concepto de espacio de representación está intrínsecamente ligado al concepto de paisaje, y permite evidenciar el contexto social que confina a cada lengua. La jerarquía lingüística (Labov, 2006) nos permite conocer la organización y valoración social de las lenguas que ocupan un mismo territorio, o algún aspecto de ellas. El prestigio lingüístico se refiere a la concesión de respeto y estima hacia ciertos individuos o grupos por su lengua o forma de hablar (Moreno, 2009) nos señalará la valoración social de las lenguas de la muestra. Estos conceptos en su conjunto nos permiten conocer la manera en que se construye el imaginario lingüístico y las dinámicas sociales presentes en la representación de los PLM.

**Tabla 2. Análisis del Paisaje lingüístico mediático de la película ROMA**

Película: *Roma*  
 Director: Alfonso Cuarón  
 Año: 2018  
 Plataforma: Netflix  
 Duración: 144 minutos

Lengua	Español	Mixteco	Inglés
Duración total de los diálogos: 60 minutos			
<b>Distribución aproximada de las lenguas</b>	52'35"	6'53"	1'22"
<b>Porcentaje</b>	87.25%	10.88%	2.03%
<b>Espacios de representación</b>	<p><b>Interacciones sociales</b></p> <p>Familiares            Laborales            comerciales            entretenimiento, etc.</p> <p><b>Mediático</b></p> <p>Radio,            televisión,            música.</p>	<p><b>Momentos íntimos</b>            entre Cleo y Adela            (empleadas            domésticas)</p>	<p><b>Mediáticos</b>            Cleo y Fermín van a ver una película en inglés con subtítulos.</p> <p><b>Sociales.</b></p> <p>En una escena, Cleo y la familia para la que trabaja van a pasar un fin de semana a una lujosa finca en el bosque. Varios de los invitados son extranjeros, por lo que ellos y los mexicanos bilingües (español-inglés) se comunican en esta lengua.</p>
<b>Jerarquía lingüística</b>	Lengua hegemónica.	Lengua minorizada  Los personajes que hablan mixteco	Lengua asociada al poder y a la riqueza

		evidencian un bilingüismo unilateral. (Cleo y Adela Hablan mixteco y español, pero sus empleadores y parejas, solo español)	
<b>Prestigio lingüístico</b>	En la película se escuchan distintas sociolectos según la clase social del personaje: los miembros de la familia hablan un español característico de la clase media-alta; Fermín y sus amigos hablan un español capitalino-popular; Cleo y Adela hablan un español ligeramente indigenizado (interlengua) <sup>22</sup> .	Se usa para significar a personajes (Cleo y Adela) con identidad indígena, de clase trabajadora y provenientes de un ámbito rural.	Se usa para significar a los personajes de clase alta, que asisten a la fiesta en el bosque; algunos son extranjeros, lo que denota un ambiente cosmopolita. Se muestran personajes de clase alta hablando en inglés de manera fluida, lo que remarca su estatus social.
<p><b>Conclusiones</b></p> <p>La película ofrece un retrato complejo del paisaje lingüístico-mediático en el México de los años 70, y que prevalece hasta nuestros días. Las variantes del español se usan para representar la clase social, sin caer en el estereotipo. La pequeña presencia del inglés se usa para representar el estatus elevado de algunos personajes que tuvieron acceso a una educación bilingüe. Se evidencian procesos de minorización lingüística caracterizados por espacios reducidos para el mixteco, la necesidad constante de cambio de código según el contexto y su invisibilización en espacios públicos. A pesar de ello, la película innova al presentar conversaciones en mixteco con subtítulos, y ofrece una representación digna de la lengua indígena como elemento narrativo y no meramente folklórico, en la que se normaliza el bilingüismo de las trabajadoras domésticas, estableciendo un precedente importante para la inclusión de estas lenguas en el cine <i>mainstream</i>.</p>			

Tabla 2: Elaboración propia

<sup>22</sup> En ninguno de los casos se recurre al estereotipo para representar a los personajes.

### 4.3 Conclusión

El análisis de este filme a través del concepto de paisaje lingüístico-mediático demuestra el potencial de esta herramienta analítica para examinar las dinámicas sociolingüísticas en productos culturales contemporáneos. Esta aproximación metodológica, que integra elementos cuantitativos y cualitativos, permite observar no solo la distribución temporal de las lenguas, sino también las complejas relaciones de poder, prestigio y representación que se establecen entre ellas en el espacio mediático. Futuros estudios podrían examinar comparativamente los paisajes lingüístico-mediáticos en diferentes géneros cinematográficos, períodos históricos o contextos culturales. También sería pertinente investigar cómo estos paisajes evolucionan en las nuevas plataformas digitales y redes sociales, donde las dinámicas de producción y consumo mediático están en constante transformación.

El estudio de los paisajes lingüístico-mediáticos puede ser una herramienta muy útil para la sociolingüística, ya que plantea escenarios en los que podemos observar las relaciones de poder entre las lenguas y los imaginarios en torno a ellas. También, servirá a las personas involucradas en la preservación y restauración de las lenguas amenazadas y a aquellos responsables de plantear políticas públicas en torno a la presencia de las lenguas en los medios.

En el caso de México, la discusión sobre la diversidad lingüística en los medios de comunicación es, en el mejor de los casos, incipiente. Todavía, se discute a nivel gobierno, la pertinencia de la existencia de radios en lenguas indígenas y la mayoría de las que hay, operan en la clandestinidad (Cultural survival, 2019), la televisión en lenguas indígenas es prácticamente inexistente y su presencia en el cine es marginal (Jiménez, 2017). Entender la minorización lingüística por la que atraviesan las lenguas originarias en México desde el punto

de vista de los paisajes lingüístico-mediáticos nos ofrece un campo de visión global desde donde se puede estudiar este fenómeno y comprender su complejidad, con el fin de poder salvaguardar los derechos lingüísticos de las comunidades y los individuos, y trabajar por medios de comunicación que reflejen mejor la diversidad lingüística del mundo.

## CONCLUSIONES GENERALES

A lo largo de esta investigación se han podido conocer los imaginarios lingüísticos y fílmicos que conforman la representación de las lenguas indígenas en el cine mexicano desde su origen hasta nuestros días. El cine no solo refleja ideologías lingüísticas dominantes, sino que también juega un papel activo en su reproducción, consolidación, difusión y transformación. La relación entre cine e imaginarios sociales opera de manera recursiva. Los imaginarios sociales sobre las lenguas indígenas alimentan representaciones cinematográficas que, a su vez, reconfiguran esos mismos imaginarios. Se establece así un ciclo de co-producción donde las fronteras entre reflejo y construcción se vuelven indistinguibles.

Los imaginarios lingüísticos que se observan en las películas analizadas son evidencia de una tensión constante entre la homogeneización cultural promovida por el Estado-nación y la persistencia de formas de vida y de habla que escapan a esa lógica. En filmes como *Río Escondido* y *Maclovía*, el imaginario dominante asocia la forma de vida indígena y sus lenguas, con el atraso, la ignorancia o la necesidad de redención a través del español. Estas representaciones forman parte de un proyecto simbólico que busca no solamente integrar, sino también subordinar, la diferencia dentro de una narrativa nacional homogénea.

No obstante, es importante señalar que la investigación ha permitido identificar fisuras en ese imaginario hegemónico. En películas más recientes como *El Ombligo de Guie'dani* o *Sueño en otro idioma*, se observa un desplazamiento hacia imaginarios alternativos, donde las lenguas indígenas no son meros elementos decorativos o exóticos, sino vehículos de memoria, identidad y resistencia. Estas obras abren un espacio para imaginar otras formas de nación, otras formas de comunidad, donde la pluralidad lingüística no es un problema a resolver, sino una riqueza a preservar.

Uno de los hallazgos centrales es que la representación de las lenguas indígenas en el cine mexicano ha estado históricamente marcada por una lógica de exclusión, exotización o estereotipación. Durante décadas, el cine recurrió al recurso de la “lengua universal” —el español estandarizado— como estrategia narrativa que invisibiliza la diversidad lingüística del país. Esta práctica, lejos de ser neutra, responde a una matriz ideológica que asocia la modernidad, la civilización y la inteligibilidad con el monolingüismo castellano, relegando a las lenguas originarias al ámbito de lo arcaico, lo incomprensible o lo pintoresco.

El análisis de películas como *Río Escondido* y *Maclovía* ha permitido observar cómo el cine de la Época de Oro, aun cuando pretendía visibilizar la figura del indígena, lo hacía desde una perspectiva paternalista, en la que la lengua indígena era sistemáticamente omitida o reducida a un acento estereotipado. En estos filmes, la diferencia lingüística no es representada como una riqueza cultural, sino como un obstáculo que debe ser superado mediante la castellanización y la integración al proyecto nacional.

Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX y con mayor fuerza en el siglo XXI, se observa un giro significativo en la representación de las lenguas indígenas. Películas como *Chac, el dios de la lluvia*, *Retorno a Aztlán*, *Santo Luzbel*, *El ombligo de Guie'dani*, *Sueño en otro idioma* y *Roma* marcan hitos en la incorporación de las lenguas originarias como elementos narrativos legítimos. Este cambio no es solo estético, sino profundamente político: implica una reconfiguración del lugar simbólico de las lenguas indígenas en el imaginario nacional. A pesar de ello, esta reconfiguración en el imaginario no es general, se ha enfrentado al obstáculo del acceso limitado al gran público, la mayoría de estas películas, siendo tal vez *Roma* la excepción, tienen una exhibición que se limita a los festivales de cine y plataformas estatales de fomento cultural como [nuestrocine.mx](http://nuestrocine.mx), por lo que su influencia es limitada.

Al hacer el recorrido por la representación de las lenguas indígenas en el cine mexicano, salta una pregunta fundamental: ¿quién realiza esas representaciones cinematográficas? Esta

interrogante trasciende lo meramente técnico para adentrarse en el complejo territorio del poder simbólico y la autodeterminación cultural. El control narrativo es crucial cuando nos preguntamos sobre el grado de agencia que tienen las comunidades indígenas y los hablantes de estas lenguas sobre la manera en que son representados en el cine y otros medios de comunicación masiva. Si bien estamos ante un momento histórico caracterizado por el cambio de narrativas cinematográficas en torno a este tema, impulsado tanto por movimientos sociales como por nuevas generaciones de cineastas comprometidos con la justicia representacional, aún queda pendiente la participación efectiva y protagónica de los hablantes de estas lenguas en una industria cinematográfica que históricamente ha sido excluyente. Este déficit participativo no es meramente coyuntural, sino que responde a estructuras profundas de desigualdad que han mantenido a los pueblos indígenas al margen de los procesos de producción cultural hegemónica.

Más allá de las concepciones estereotipadas y el racismo epistémico que han permeado las representaciones mediáticas, han existido obstáculos estructurales de naturaleza material y simbólica que constituyen verdaderas barreras para la democratización del acceso a la creación cinematográfica. Entre estos obstáculos destaca la falta sistemática de acceso al capital necesario para realizar filmes, una carencia que no solo limita las posibilidades técnicas de producción, sino que condiciona la autonomía creativa y la capacidad de autodeterminación narrativa de las comunidades indígenas.

Paralelamente, la ausencia de una educación cinematográfica verdaderamente incluyente, que abarque tanto a los realizadores emergentes como al público consumidor, ha perpetuado un ecosistema cultural donde el cine sigue siendo percibido como patrimonio exclusivo de las élites urbanas y mestizas. Esta situación genera un círculo vicioso donde la falta de representación auténtica alimenta la ausencia de audiencias diversas, y viceversa, limitando tanto las oportunidades de financiamiento como los espacios de distribución para

propuestas cinematográficas que emerjan desde las propias comunidades indígenas.

El concepto de paisaje lingüístico-mediático, propuesto en esta investigación, puede ser una herramienta analítica eficaz para observar cómo las lenguas se distribuyen, jerarquizan y significan en el espacio audiovisual. A través de este enfoque, se ha podido constatar que la presencia o ausencia de una lengua en el cine no es un dato anecdótico, sino un índice de su lugar en la ecología simbólica de la nación. Las lenguas que gozan de mayor visibilidad mediática tienden a ser percibidas como más prestigiosas, mientras que aquellas que son sistemáticamente omitidas refuerzan su condición de minorizadas.

Asimismo, se ha evidenciado que la representación lingüística en el cine no solo afecta a los hablantes de lenguas originarias, sino también a los espectadores monolingües, quienes construyen su percepción de la diversidad a partir de los modelos fílmicos disponibles. En este sentido, el cine no solo representa la diferencia, sino que la produce, la codifica y la distribuye. Finalmente, esta investigación invita a repensar el papel del cine como espacio de disputa simbólica en torno a la diversidad lingüística. Frente a la hegemonía del monolingüismo mediático, el cine puede convertirse en un dispositivo de resistencia, capaz de visibilizar otras formas de habitar el lenguaje, de narrar el mundo y de imaginar la nación. Para ello, es necesario fomentar políticas culturales que promuevan la producción, distribución y exhibición de cine en lenguas originarias, así como el fortalecimiento de una crítica cinematográfica que reconozca el valor epistémico y estético de estas lenguas.

La representación de las lenguas indígenas en el cine mexicano no es solo un problema de visibilidad, sino de justicia simbólica. Reconocer, valorar y promover la diversidad lingüística en el cine es una tarea urgente para construir un imaginario nacional más plural, más equitativo y fiel a la complejidad cultural de México.

<b>Anexo 1 Películas Mexicanas que Tratan Temas Indígenas</b>				
<b>PELÍCULA</b>	<b>AÑO</b>	<b>DIRECTOR</b>	<b>USO DE LA LENGUA INDÍGENA</b> (en caso de no existir, se dejará la casilla en blanco)	<b>LINK AL VIDEO</b> (en el caso de estar disponible)
Profanación	1933	Chano Urueta		
Janitzio	1935	Carlos Navarro		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=gF1M8Y8OsQE&amp;t=1372s">https://www.youtube.com/watch?v=gF1M8Y8OsQE&amp;t=1372s</a>
Redes	1936	Emilio Gómez Muriel Fred Zinnemann		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=bK54w6hkuY&amp;t=1058s">https://www.youtube.com/watch?v=bK54w6hkuY&amp;t=1058s</a>
El Indio	1938	Armando Vargas de la Maza		
La noche de los Mayas	1939	Chano Urueta	Algunas palabras en maya	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=OSGHgXQtFk">https://www.youtube.com/watch?v=OSGHgXQtFk</a>
El signo de la muerte	1939	Chano Urueta		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=gklZ4wIUuhU&amp;t=2057s">https://www.youtube.com/watch?v=gklZ4wIUuhU&amp;t=2057s</a>
La reina de México	1940	Fernando Méndez		
La virgen que forjó una patria	1942	Julio Bracho		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=_2KMD9-Lccl">https://www.youtube.com/watch?v=_2KMD9-Lccl</a>
Virgen Morena	1942	Gabriel Soria		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=UcAIz1WnzyM&amp;t=3119s">https://www.youtube.com/watch?v=UcAIz1WnzyM&amp;t=3119s</a>
María Candelaria	1943	Emilio Fernández	Una escena con palabras en náhuatl	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Rh-I7j1YYwE&amp;t=3723s">https://www.youtube.com/watch?v=Rh-I7j1YYwE&amp;t=3723s</a>
La perla	1944	Emilio Fernández		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=v14E2zBWbFA">https://www.youtube.com/watch?v=v14E2zBWbFA</a>
Río Escondido	1947	Emilio Fernández		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=yKQc6LSVe4k&amp;t=7s">https://www.youtube.com/watch?v=yKQc6LSVe4k&amp;t=7s</a>
Maclovía	1948	Emilio Fernández		<a href="https://www.facebook.com/watch/?v=861024111166309">https://www.facebook.com/watch/?v=861024111166309</a>
Lola Casanova	1949	Matilde Landeta		
Deseada	1950	Roberto Gavaldón		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=45HeSuVBX_U">https://www.youtube.com/watch?v=45HeSuVBX_U</a>
El Ceniciento	1951	Gilberto Martínez Solares		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=fND0urPnZcc">https://www.youtube.com/watch?v=fND0urPnZcc</a>

El Rebozo de Soledad	1952	Roberto Gavaldón		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=5pKM0fVFnZY">https://www.youtube.com/watch?v=5pKM0fVFnZY</a>
Raíces	1953	Benito Alazrraki	Actores indígenas pero doblados al español	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=JMqMO3ZeVN8">https://www.youtube.com/watch?v=JMqMO3ZeVN8</a>
La rebelión de los colgados	1954	Alfredo B. Crevena/Emilio Fernández		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=9QtIDyK8Vpw">https://www.youtube.com/watch?v=9QtIDyK8Vpw</a>
El joven Juárez	1945	Emilio Gómez Muriel		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=jSIMADxUSD0">https://www.youtube.com/watch?v=jSIMADxUSD0</a>
Chilam Balam	1955	Iñigo de Martino		
Tizoc, amor indio	1957	Ismael Rodríguez	Referencia sobre las lenguas de Oaxaca y el lenguaje silbado	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=eNRoFGDPZd4&amp;t=408s">https://www.youtube.com/watch?v=eNRoFGDPZd4&amp;t=408s</a>
Pancho Pistolas/El caudillo	1957	Rolando Aguilar		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=qHPsyhDbNRY&amp;t=770s">https://www.youtube.com/watch?v=qHPsyhDbNRY&amp;t=770s</a>
La maldición de momia azteca	1957	Rafael Portillo	Hay cantos en náhuatl y en una escena, un sacerdote azteca lanza una maldición en náhuatl contra los enamorados.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=pg-DZSi-5X4">https://www.youtube.com/watch?v=pg-DZSi-5X4</a>
La momia azteca vs. El robot humano	1958	Rafael Portillo	Un sacerdote azteca lanza unas proclamas en náhuatl	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=s9mR1TEJFGs">https://www.youtube.com/watch?v=s9mR1TEJFGs</a>
Las rosas del milagro	1959	Julián Soler		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=p5CG94u1s2o">https://www.youtube.com/watch?v=p5CG94u1s2o</a>
Macario	1960	Roberto Gavaldón		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ThOaEQNDjdQ">https://www.youtube.com/watch?v=ThOaEQNDjdQ</a>
El violetero	1960	Gilberto Martínez Solares	El protagonista (tintan) canta una canción en la	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=5xfeR0fnpgs">https://www.youtube.com/watch?v=5xfeR0fnpgs</a>
			que mezcla náhuatl, español e inglés.	
Yanco	1961	Servando González	Gran parte de la película en lengua náhuatl	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=_Js_q5bd6e0">https://www.youtube.com/watch?v=_Js_q5bd6e0</a>
Ánimas Trujano	1961	Ismael Rodríguez		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=RD6JzXFX_c&amp;t=3914s">https://www.youtube.com/watch?v=RD6JzXFX_c&amp;t=3914s</a>
La cabeza viviente	1961	Chano Urueta		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=7gunBtrsgDY&amp;t=51s">https://www.youtube.com/watch?v=7gunBtrsgDY&amp;t=51s</a>
El Extra	1962	Miguel M. Delgado.		<a href="https://www.youtube.com/">https://www.youtube.com/</a>

				<a href="https://www.youtube.com/watch?v=OuyOWfg50AY&amp;list=PLQup3bom69ZUe-vVSyReaguHg6XlbHZe">watch?v=OuyOWfg50AY&amp;list=PLQup3bom69ZUe-vVSyReaguHg6XlbHZe</a>
El hijo del Charro Negro/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.	<a href="https://ok.ru/video/4976799713965">https://ok.ru/video/4976799713965</a>
Tarahumara, Cada vez más lejos.	1965	Luis Alcoriza	Algunas palabras aisladas en Rarámuri.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=xttQCxEAgAg">https://www.youtube.com/watch?v=xttQCxEAgAg</a>
El tesoro de Moctezuma	1966	René Cardona J.R		<a href="https://ok.ru/video/6928600599115">https://ok.ru/video/6928600599115</a>
Alma Grande	1966	Chano Urueta	Algunas palabras aisladas en cahita (lengua yaqui)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=fbKTDjVDTBA">https://www.youtube.com/watch?v=fbKTDjVDTBA</a>
Alma Grande en el desierto	1967	Rogelio A. González		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Y5ovAbFw5FE">https://www.youtube.com/watch?v=Y5ovAbFw5FE</a>
Mictlan, o la casa de los que ya no son	1969	Raúl Kammfer		
Yaqui, el hijo del pueblo	1969	Arturo Martínez		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=bvhemDxCTIc">https://www.youtube.com/watch?v=bvhemDxCTIc</a>
Santo en la venganza de la momia	1970	René Cardona		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=dXdheum0bvY">https://www.youtube.com/watch?v=dXdheum0bvY</a>
Indio	1971	Rodolfo de Anda		
El Jardín de la tía Isabel	1971	Felipe Cazals		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=08cMGiYwowc&amp;t=4435s">https://www.youtube.com/watch?v=08cMGiYwowc&amp;t=4435s</a>
Mi niño Tizoc	1972	Ismael Rodríguez		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ukYOw9_nNVo">https://www.youtube.com/watch?v=ukYOw9_nNVo</a>
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.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=1fUL9x1G5FU">https://www.youtube.com/watch?v=1fUL9x1G5FU</a>
Calzonzin Inspector	1973	Alfonso Arau		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=VUXsGUAmvD0&amp;t=55s">https://www.youtube.com/watch?v=VUXsGUAmvD0&amp;t=55s</a>
Juan Pérez Jolote	1973	Archibaldo Burns		
El juicio de Martín Cortés	1973	Alejandro Galindo		
Peregrina/El asesinato de Carrillo Puerto	1973	Mario Hernández		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=3QpZlJtL-cI&amp;t=4907s">https://www.youtube.com/watch?v=3QpZlJtL-cI&amp;t=4907s</a>

Auandar Anapu	1974	Rafael Corkidi	Hablada parcialmente en purépecha	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=eTeRKUdZys4&amp;list=PLFgV2YnewGjHP-Pt4EaP1mIOxi3Y0aazF">https://www.youtube.com/watch?v=eTeRKUdZys4&amp;list=PLFgV2YnewGjHP-Pt4EaP1mIOxi3Y0aazF</a>
Chac, el dios de la lluvia	1974	Rolando Klein	Tzeltal y lacandón	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=RLmk_baop_c0&amp;t=5430s">https://www.youtube.com/watch?v=RLmk_baop_c0&amp;t=5430s</a>
El karateca azteca	1974	Alfredo Zacarías		<a href="https://tubitv.com/es-mx/movies/547003/capulina-el-karateca-azteca">https://tubitv.com/es-mx/movies/547003/capulina-el-karateca-azteca</a>
El hijo de Alma Grande	1974	Tito Novaro		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=IDZGgSDp000">https://www.youtube.com/watch?v=IDZGgSDp000</a>
La India	1975	Rogelio A. González Jr.		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=qyvKOjUI0CA&amp;t=695s">https://www.youtube.com/watch?v=qyvKOjUI0CA&amp;t=695s</a>
Balun Canan	1976	Benito Alazraki		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Ca5FuMoIIXM">https://www.youtube.com/watch?v=Ca5FuMoIIXM</a>
La casta divina	1976	Julián Pastor	Algunas escenas habladas en maya yucateco	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=cDKenMmD8gM">https://www.youtube.com/watch?v=cDKenMmD8gM</a>
Nuevo Mundo	1976	Gabriel Retes	Algunas escenas habladas en purépecha.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=hBkGTsG_BaQ">https://www.youtube.com/watch?v=hBkGTsG_BaQ</a>
La Virgen de Guadalupe	1976	Alfredo Salazar		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=AXnFNu-3hx0">https://www.youtube.com/watch?v=AXnFNu-3hx0</a>
Xoxontla, tierra que arde	1976	Alberto Mariscal		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=eJp9-le0bMk">https://www.youtube.com/watch?v=eJp9-le0bMk</a>
Cascabel	1976	Raúl Araiza		<a href="https://ok.ru/video/2892799216178">https://ok.ru/video/2892799216178</a>
Cuando Pizarro, Cortés y Orellana eran amigos	1976	Gilberto Macedo		
El látigo	1976	Alfredo B. Crevenna		
Cuchillo	1977	Rodolfo de Anda		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=lJHyqzIV-w0">https://www.youtube.com/watch?v=lJHyqzIV-w0</a>
No tiene la culpa el indio	1977	Miguel M. Delgado		<a href="https://ok.ru/video/6565044685434">https://ok.ru/video/6565044685434</a>
Llovizna	1977	Sergio Olhovich Greene	Algunas escenas en náhuatl	<a href="https://ok.ru/video/5242756860549">https://ok.ru/video/5242756860549</a>
Chicoasen/Obra de Gigantes	1978	Rafael Baledón		
Oficio de tinieblas	1978	Archibaldo Burns		
La india Blanca	1979	Alberto Mariscal		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=vIFtcwA6pfk">https://www.youtube.com/watch?v=vIFtcwA6pfk</a>
Ok. Mister Pancho	1979	Maria Elena Velasco "La India María"/Gilberto Martínez Solares		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=rFdspQFOC48">https://www.youtube.com/watch?v=rFdspQFOC48</a>
Visita al pasado	1979	René Cardona	En una escena, uno de los niños protagonistas conoce al Emperador Moctezuma (Miguel Ángel Rodríguez), quien le dirige unas palabras en náhuatl.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=12OD5wZ19X8&amp;t=1596s">https://www.youtube.com/watch?v=12OD5wZ19X8&amp;t=1596s</a>
El Látigo contra Satanás		Alfredo B. Crevenna		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=pLYdV8QK4Go">https://www.youtube.com/watch?v=pLYdV8QK4Go</a>
Mundo Mágico/El Diosero	1980	Raúl Zermeño		

En el país de los pies ligeros/Niño rarámuri	1980	Marcela Fernández Violante		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=3qHaqkYfJPw&amp;list=PLMbvUVPGBKRfczk5uq5JKFtNUNi8RPP4">https://www.youtube.com/watch?v=3qHaqkYfJPw&amp;list=PLMbvUVPGBKRfczk5uq5JKFtNUNi8RPP4</a>
La salvaje ardiente	1980	Afredo B. Crevenna	Los mayas hablan español en infinitivo tipo Tazán	<a href="https://www.dailymotion.com/video/x8x6w9s">https://www.dailymotion.com/video/x8x6w9s</a>
El que no corre vuela	1981	Gilberto Martínez Solares		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=G9UVR6ZZ-gk">https://www.youtube.com/watch?v=G9UVR6ZZ-gk</a>
El Coyote emplumado	1982	María Elena Velasco "La India María"		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=9G4UoZs89VM">https://www.youtube.com/watch?v=9G4UoZs89VM</a>
El caballito Volador	1982	Alfredo Joskowicz		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=BmSeMEwiEzE">https://www.youtube.com/watch?v=BmSeMEwiEzE</a>
El cazador de demonios	1983	Gilberto de Anda		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=sPOjEk_iTRs">https://www.youtube.com/watch?v=sPOjEk_iTRs</a>
Historias violentas	1984	Victor Saca/Carlos García Agraz/Daniel González Dueñas/Diego López/Gerardo Pardo		<a href="https://ok.ru/video/4495581252273">https://ok.ru/video/4495581252273</a>
El día de los albañiles (1984), de Adolfo Martínez Solares	1984	Adolfo Martínez Solares	En una escena, los protagonistas usan expresiones que semejan al náhuatl ( <i>mock language</i> ), con fines cómicos.	<a href="https://ok.ru/video/3007619664456">https://ok.ru/video/3007619664456</a>
Tres mexicanos ardientes		Gilberto Martínez Solares		<a href="https://ok.ru/video/9243473545789">https://ok.ru/video/9243473545789</a>
Abriendo fuego, en busca del astronauta maya.	1987	Rodolfo de Anda	En una escena un sacerdote tradicional lanza unas amenazas en maya	<a href="https://ok.ru/video/4495581252273">https://ok.ru/video/4495581252273</a>
Retorno a Aztlán/In Necuepaliztli in Aztlan	1988	Juan Mora Catlett	Hablada completamente en náhuatl	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=O4eDM-MhzPA">https://www.youtube.com/watch?v=O4eDM-MhzPA</a>
Kino	1991	Felipe Cazals		
Cabeza de Vaca	1991	Nicolás Echevarría		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=j4A_PNDQAOQ">https://www.youtube.com/watch?v=j4A_PNDQAOQ</a>
Bartolomé de las Casas, La leyenda negra	1992	Sergio Olhovich		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=4Nm7yGoP56Y">https://www.youtube.com/watch?v=4Nm7yGoP56Y</a>
Katuwira: Donde nacen o mueren los sueños	1994	Iñigo Vallejo Nájera	Una chamana conocida como Doña Solita hace unos rezos en náhuatl	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=e3gJ8cifmT8&amp;t=4559s">https://www.youtube.com/watch?v=e3gJ8cifmT8&amp;t=4559s</a>
Un indio quiere llorar	1994	Hernando Name		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=FW0BKdr_RuI&amp;t=2244s">https://www.youtube.com/watch?v=FW0BKdr_RuI&amp;t=2244s</a>
El yaqui indomable	1995	Fernando Durán Rojas		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=epo6keoZ7Qk">https://www.youtube.com/watch?v=epo6keoZ7Qk</a>
Un indio quiere llorar 2	1996	José Luis Uriquieta		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=NT9fcHnr90A">https://www.youtube.com/watch?v=NT9fcHnr90A</a>
Santo Luzbel	1996	Miguel Sabido	Hablada casi en su totalidad en náhuatl	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=hNu4H6n2MkY">https://www.youtube.com/watch?v=hNu4H6n2MkY</a>
El agujero	1996	Roberto Gómez	Se escuchan algunas canciones en purépecha	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=8m88HdkeTLg">https://www.youtube.com/watch?v=8m88HdkeTLg</a>
Los hijos del viento. Entre la luz y	1998	José Miguel Juárez	Moctezuma y su corte	<a href="https://www.facebook.com">https://www.facebook.com</a>

las tinieblas			hablan español, pero los habitantes de comunidades humildes hablan náhuatl	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=437381847201948">/watch?v=437381847201948</a>
Un embrujo	1988	Carlos Carrera	Unos rezos en maya al principio	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=kg_G9TaamAY">https://www.youtube.com/watch?v=kg_G9TaamAY</a>
La otra conquista	1999	Salvador Carrasco	Algunas escenas habladas en náhuatl	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=TBqKSBpHD4">https://www.youtube.com/watch?v=TBqKSBpHD4</a>
Rito terminal	1999	Oscar Urrutia	Algunas escenas habladas en zapoteco sin subtítulos	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=1nD77f0ZIsM&amp;list=PLUaWYuJDqkNeq8Dqbp7JwB0QrTW1hAGNa">https://www.youtube.com/watch?v=1nD77f0ZIsM&amp;list=PLUaWYuJDqkNeq8Dqbp7JwB0QrTW1hAGNa</a>
Ave María	1999	Eduardo Rossoff	Algunas frases en náhuatl	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=7MQqc-w3Fs">https://www.youtube.com/watch?v=7MQqc-w3Fs</a>
Japón	2002	Carlos Reygadas		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=wuLFUDttMXo">https://www.youtube.com/watch?v=wuLFUDttMXo</a>
Gucha'chi	2005	Abraham Oceransky	En español, a pesar de	<a href="https://www.nuestrocine.mx/detail/2619">https://www.nuestrocine.mx/detail/2619</a>
			llevarse a cabo en el Istmo de Tehuantepec. En los créditos introductorios suena una canción (exegetica) en zapoteco.	
Eréndira Ikikunari	2006	Juan Mora Catlett	Hablada totalmente en purépecha	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=kSP7j1fo_FQ">https://www.youtube.com/watch?v=kSP7j1fo_FQ</a>
La leyenda de la Nahuala (Animación)	2006	Ricardo Arnaiz		<a href="https://www.youtube.com/results?search_query=la+leyenda+de+la+nahuala">https://www.youtube.com/results?search_query=la+leyenda+de+la+nahuala</a>
Nezahualcoyotl, la gran historia (Animación)	2008	Raymundo Juárez Estrada		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=dbq-V4fGwEk">https://www.youtube.com/watch?v=dbq-V4fGwEk</a>
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.	<a href="https://www.facebook.com/reel/600166170917291">https://www.facebook.com/reel/600166170917291</a>
Cochochi	2009	Laura Amelia Guzmán, Israel Cárdenas	Hablada completamente en rarámuri.	<a href="https://vimeo.com/350857924">https://vimeo.com/350857924</a>
Espiral	2009	Jorge Pérez Solano		
Nicté (Animación)	2009	Ricardo Arnaiz		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=cYCAEpdqkdc">https://www.youtube.com/watch?v=cYCAEpdqkdc</a>
Héroes verdaderos. Independencia (Animación)	2010	Carlos Kuri		<a href="https://www.youtube.com/watch?v=TCZp89Umlpk&amp;t=2418s">https://www.youtube.com/watch?v=TCZp89Umlpk&amp;t=2418s</a>
Seres: Génesis137540100381852048	2010	Angel Mario Huerta		
Mai Moriré	2012	Enrique Rivero		<a href="https://www.nuestrocine.mx/detail/272">https://www.nuestrocine.mx/detail/272</a>
Tekuani	2013	Sergio Sánchez		
La Tirisia	2014	Jorge Pérez Solano		<a href="https://www.nuestrocine.mx/detail/257">https://www.nuestrocine.mx/detail/257</a>
La hija de Moctezuma	2014	Ivan Lipkies	En algunas escenas aparece Moctezuma (Rafael Inclan) Hablando en Náhuatl.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=JekEZSFPFmo">https://www.youtube.com/watch?v=JekEZSFPFmo</a>
Epitafio	2015	Yulene Olaizola	Al principio de la película los guías Tlaxcaltecas les	<a href="https://www.nuestrocine.mx/detail/2232">https://www.nuestrocine.mx/detail/2232</a>

			advierten en náhuatl a los conquistadores que no deben subir el Popocatepetl. Se representa la barrera del lenguaje y las dificultades de traducción entre el Náhuatl y el español en la época de la conquista. El resto de la película está hablada en español.	
El sueño del Mara'akame (Cecchetti, 2016)	2016	Federico Cecchetti	Wixarika y español.	<a href="https://www.nuestrocine.mx/detail/22">https://www.nuestrocine.mx/detail/22</a>
Sueño en otro idioma	2017	Ernesto Contreras	Español y zikril (lengua inventada)	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=5dPAPP7fxT0">https://www.youtube.com/watch?v=5dPAPP7fxT0</a>
El ombligo de Guie' Dani (Xquipi' Guie'dani)	2018	Xavi Sala	Español y zapoteco	<a href="https://ok.ru/video/4827358956116">https://ok.ru/video/4827358956116</a>
Roma	2018	Alfonso Cuarón	Español, mixteco e inglés	<a href="https://www.netflix.com/mx/title/80240715">https://www.netflix.com/mx/title/80240715</a>
Nudo Mixteco	2021	Ángeles Cruz	Cuando el pueblo se reúne en asamblea, la gente se expresa en mixteco.	
Águila y Jaguar: Los Guerreros Legendarios (animación)	2022	Mike R. Ortiz		<a href="https://ok.ru/video/6740618185318">https://ok.ru/video/6740618185318</a>
Un cuento de pescadores	2024		La película comienza y termina con una narración en purépecha.	<a href="https://www.primevideo.com/region/na/detail/0JKIX39MQO7G43GPFPH2ZJAECT/ref=atv_sr_fle_c_srce7a38_1_1_1?sr=1-1&amp;pageTypeIdSource=ASIN&amp;pageTypeId=B0F8PPKZX4&amp;qid=1759098203441">https://www.primevideo.com/region/na/detail/0JKIX39MQO7G43GPFPH2ZJAECT/ref=atv_sr_fle_c_srce7a38_1_1_1?sr=1-1&amp;pageTypeIdSource=ASIN&amp;pageTypeId=B0F8PPKZX4&amp;qid=1759098203441</a>

## BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, A. (2022). "El cine es ese lugar donde puedo hablar de aquello que incomoda". Entrevista con Ángeles Cruz. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/entrevistas/angeles-cruz-directora-nudo-mixteco/?form=MG0AV3&form=MG0AV3>
- Aguilar Gil, Y. (2020). *Ää: Manifiestos sobre la diversidad lingüística*. Almadía Ediciones.
- Ahumada, I. (2021). Iglesia y monarquía ante las lenguas indígenas hispanoamericanas (1503-1803). *Káñina*, 40(1). <https://doi.org/10.15517/rk.v45i1.46826>
- Alatorre, A. (1979). *Los 1001 años de la lengua española*. Bancomer.
- Althusser, L. (1974). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado* (A. J. Pla, Trad.). Ediciones Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 1970)
- Anderson, B. (2007). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (E. L. Suárez, Trad.; Ed. rev.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1983)
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada*. Ediciones Tricle.
- Aracil i Boned, L. V. (1981). *Dir la realitat* [Manuscrito inédito]. <http://www.fbofill.cat/sites/default/files/0008.pdf>
- Augé, M. (1998). *La guerra de los sueños: Ejercicios de etno-ficción*. Gedisa.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- Auroux, S. (1996). *Filosofía del lenguaje*. Librería los libros.
- Aviña, R. (2004). *Una mirada insólita, temas y géneros del cine mexicano*. CONACULTA/OCEANO.
- Ayala Blanco, J. (1968). *La aventura del cine mexicano*. Ediciones Era.
- Badillo, J. M. (1997, 22 de agosto). Santo Luzbel, entre las favoritas para la próxima entrega del Ariel. *El Día*. <https://dicionariodedirectoresdelcinemexicano.com/directores-cine-mex/sabido-miguel-nombre-verdadero-miguel-sabido-ruisanchez-2/>
- Barbachano Ponce, M. (1997). *Cine durante la guerra fría I 1945-1970*.
- Bastardas-Boadas, A. (2011). Ecología y sostenibilidad lingüísticas: Una aproximación desde la (socio)complejidad. En *XIV Jornadas de Lingüística*, Universidad de Cádiz.
- Bautista Santiago, M. (2022). Lenguas minoritarias y redes sociales: La creación de #estiktokat para contenidos en catalán. En A. Milà-García y A. Tudela-Isanta (Eds.), *Cuadernos europeos de Deusto* (Nº Extra 4, pp. 173-202). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8523707>

- Ben-Rafael, E., Shohamy, E., Amara, M. H. y Trumper-Hecht, N. (2006). Linguistic landscape as symbolic construction of the public space: The case of Israel. *International Journal of Multilingualism*, 3(1), 7-30. <https://doi.org/10.1080/14790710608668383>
- Berger, P. y Luckmann, T. (2010). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Bettetini, G. (1975). *Cine: Lengua y escritura*. Fondo de Cultura Económica.
- Boidan, C., Chassin, J. y Itier, C. (2016). La propaganda política en lenguas indígenas en la época de las guerras de independencia sudamericanas. *Ariadna histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas, suplemento especial*(1), 9-24. <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Ariadna/index>
- Bonfil Batalla, G. (1991). *Pensar nuestra cultura: Ensayos*. Editorial Patria.
- Bonfil Batalla, G. (1994). *México profundo: Una civilización negada*. Grijalbo. (Obra original publicada en 1987)
- Calaforra, G. (2003). *Lengua y poder en las situaciones de minorización lingüística*. Universidad Jagiellónica Cracovia.
- Canevacci, M. (1984). *Antropología do cinema. Do mito à industria cultural*. Editorial Brasiliense.
- Cárdenas-Soler, R. N. y Martínez-Chaparro, D. (2015). El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. *Revista de Investigación, Desarrollo e Innovación*.
- Casetti, F. (2018). Mediascapes: A decalogue. En M. de Silva (Ed.), *Medium*. MIT Press.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets.
- Conesa, F. y Nubiola, J. (1999). *Filosofía del lenguaje*. Herder.
- Cortés, H. (1886). *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al emperador Carlos V* (P. Gayangos, Ed.). Imprenta Central de los Ferro-Carriles.
- Cultural Survival. (Comp.). (2019). *Situación de la radiodifusión indígena en México 2018*. <https://www.culturalsurvival.org/sites/default/files/Diagn%C3%B3sticoLa%20Radiodifusi%C3%B3n%20Ind%C3%ADgena%20en%20M%C3%A9xico%20version%202.pdf>
- De la Peña Martínez, F. (2014). *Por un análisis antropológico del cine: Imaginarios filmicos, cultura y subjetividad*. Navarro García Adlaí Francisco.
- Dickson, R. (1996). Los orígenes y el desarrollo del cine hispano. En J. A. Durán, M. Trujillo y M. Vereá (Comps.), *México-Estados Unidos. Encuentros y desencuentros en el cine* (pp. 134-146). IMCINE.
- Dockendorff, C. (2019). *Valores propios, recursividad y dimensión histórico-contextual de la comunicación: El fundamento operativo del fenómeno llamado cultura*. Instituto de Estudios Avanzados IDEA.

- Doncel, J. y Maeda, C. (2019). La India María: Recepciones ambivalentes bajo la mirada de los universitarios indígenas. *Comunicación y sociedad*, 16.  
<https://doi.org/10.32870/cys.v2019i0.7385>
- Dos Santos, M. S. (2003). *Pedagogía de la diversidad. Desafío del mundo contemporáneo. Los profesores como intelectuales*. LOM.
- Dussel, E. D. (2012). *Obras selectas: (Hacia el origen del "mito de la modernidad")*. 1492, *el encubrimiento del otro*. Editorial Docencia.
- El ombligo de Guie'Dani, enfrentarse al racismo en México*. (2019, 5 de septiembre). Archivo Gatopardo. <https://www.gatopardo.com/articulos/el-ombligo-de-guiedani-enfrentarse-al-racismo-en-mexico>
- España. (1973). *Recopilación de leyes de los reynos de las Indias* (Edición facsimilar). Ediciones Cultura Hispánica. (Obra original publicada en 1681)
- Ethnologue. (2024). *Languages of the world* (27th ed.). SIL International.  
<https://www.ethnologue.com>
- Fabian, J. (2019). *El tiempo y el otro: Cómo construye su objeto la antropología* (C. Gnecco, Trad.). Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes; Universidad del Cauca.
- Fleites Marco, Á. (2017). La prensa novohispana y española ante la revuelta de Miguel Hidalgo (1810-1811). *Procesos Históricos, Universidad de los Andes*, 32, 3-24.  
<https://www.redalyc.org/journal/200/20052812002/html/>
- Galoso Camacho, M. V., Cabello Pino, M. y Heredia Mantis, M. (Eds.). (2023). *Funciones y aplicación didáctica del paisaje lingüístico andaluz*. Iberoamericana/Vervuert.  
<https://doi.org/10.30827/portalin.vi42.29390>
- García, L. E. (2018, 14 de mayo). Este tipo inventó una lengua indígena. *Vice*.  
<https://www.vice.com/es/article/este-tipo-invento-una-lengua-indigena/>
- García Riera, E. (1971). *Historia documental del cine mexicano, tomo 3: 1945-1948*. Ediciones Era.
- García Riera, E. (1985). *Historia del cine mexicano*. SEP.
- García Riera, E. (1997). *Historia documental del cine mexicano Tomo 2*. CONACULTA/IMCINE.
- Glantz, M. (1989). Lengua y conquista. *Revista de la Universidad de México*, 465.
- González, R. (1998). Primeros tropezones del español en el cine. En *La lengua española y los medios de comunicación* (Vol. 2). Siglo XXI.
- Gordon, S. (1994). *The Encyclopedia of Myths and Legends*. Headline.
- Gramsci, A. (2015). *Hegemonía y lucha política en Gramsci: Selección de textos* (G. A. Varesi, Comp. y Pról.). Luxemburg.

Gruzinski, S. (2016). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez, A. (2019). Roma acumula más de 3.6 millones de reproducciones en México. *Milenio*. <https://www.milenio.com>

Hall, S. (2003). El trabajo de la representación. En S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 13-74). Ediciones Akal. (Original publicado en inglés en 1997)

Hall, S. (2010). El espectáculo del 'otro'. En S. Hall (Ed.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (pp. 431-457). Corporación Editorial Nacional.

Halliday, M. A. K. (2001). La ecología del lenguaje. En A. Fill y P. Mühlhäusler (Eds.), *Ecolingüística: Lenguaje, ecología y medio ambiente* (pp. 15-25). Ariel.

Harari, Y. N. (2014). *Sapiens. De animales a dioses: Una breve historia de la humanidad* (J. Ros i Aragonès, Trad.). Penguin Random House Grupo Editorial España.

Heath, S. B. (1972). *La política del lenguaje en México*. SEP/INI.

Hernández, Y. (2024, 17 de noviembre). La fiebre del K-pop contagia a México. *Grupo Milenio*. <https://www.milenio.com/espectaculos/la-fiebre-del-k-pop-contagia-a-mexico>

Hernández-Rosete, D. y Maya, O. (2016). Discriminación lingüística y contracultura escolar indígena en la Ciudad de México. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14(2), 1161-1176. <https://doi.org/10.11600/1692715x.14219060815>

Houdebine, A.-M. (2015). De l'imaginaire linguistique à l'imaginaire culturel. *Cairn.info*. <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2015-1-page-3.htm>

Huebner, T. (2016). Linguistic landscape: History, trajectory and pedagogy. *MANUSYA: Journal of Humanities* (Special Issue No. 22), 1-11. [http://www.manusya.journals.chula.ac.th/files/essay/4.%20Linguistic%20Landscape%20History,%20Trajectory%20and%20Pedagogy\\_Thom\\_p.%201-11.pdf](http://www.manusya.journals.chula.ac.th/files/essay/4.%20Linguistic%20Landscape%20History,%20Trajectory%20and%20Pedagogy_Thom_p.%201-11.pdf)

Jablonska, A. (2009). *Cristales del tiempo: Pasado e identidad en las películas mexicanas contemporáneas*. UPN.

Jiménez Tabone, A. (2008). *Perspectivas y supervivencia del maguey pulquero en el siglo XXI* [Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de Morelos].

Jiménez Tabone, A. (2017). *Transformaciones en el uso de las lenguas indígenas en el cine mexicano* [Tesis de maestría, Universidad Autónoma del Estado de Morelos]. Repositorio Institucional de Acceso Abierto. <http://riaa.uaem.mx/xmlui/handle/20.500.12055/547>

Jullier, L. (2007). *El sonido en el cine*. Paidós.

Kamen, H. (2004). *Empire: How Spain Became a World Power, 1492-1763*. HarperCollins. [https://archive.org/details/isbn\\_2900060932649/page/n5/mode/2up?view=theater](https://archive.org/details/isbn_2900060932649/page/n5/mode/2up?view=theater)

- King, J. (1994). *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*. Tercer Mundo Editores.
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing Film Dialogue*. University of California Press.
- Labov, W. (2006). *The Social Stratification of English in New York City* (2ª ed.). Cambridge University Press.
- Landry, R. y Bourhis, R. (1997). Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study. *Journal of Language and Social Psychology*, 16, 23-49.  
<https://doi.org/10.1177/0261927X970161002>
- Lévinas, E. (1993). *Entre nosotros: Ensayos para pensar en otro*. Pre-Textos.  
[https://kupdf.net/queue/emmanuel-levinas-entre-nosotros-ensayos-para-pensar-en-otro\\_58d06404dc0d607e39c346f4\\_pdf?queue\\_id=-1&x=1668368723&z=MjAxLjE2MC4yMDcuMTc3](https://kupdf.net/queue/emmanuel-levinas-entre-nosotros-ensayos-para-pensar-en-otro_58d06404dc0d607e39c346f4_pdf?queue_id=-1&x=1668368723&z=MjAxLjE2MC4yMDcuMTc3)
- Liffman, P. (2020). El Sueño del mara'akame. Etnoficción, alocronía y modernidad indígena. *Encartes*, 5, 256-264. <https://doi.org/10.29340/en.v3n5.154>
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global*. Editorial Anagrama.
- Lomelí Vanegas, L. (2021). La interpretación positivista de la evolución económica de México. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 61, 175-211.  
<https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.2021.61.75707>
- Losada Sheridan, G. (2011). Cabeza de Vaca reloaded. *Letras Libres*.
- Luhmann, N. (1998). *Sistemas sociales: Lineamientos para una teoría general*. Anthropos.
- Mamula, T. (2013). *Cinema and language loss: Displacement, visibility and the filmic image*. Routledge.
- Manrique, L. (1990). Pasado y presente de las lenguas indígenas de México. En V. Demonte y B. Garza (Eds.), *Estudios de lingüística de España y México*. Universidad Nacional Autónoma de México/Colegio de México.
- Méndez López, N. F. y Arranz Mínguez, C. J. (2022). Discurso omitido y discurso literario en Río Escondido: Algunas claves visuales y literarias que diluyen o esclarecen la autoría de un guion. *La Palabra*, 43, 1-28. <https://doi.org/10.19053/01218530.n43.2022.13749>
- Montemayor, C. (2008). *Los pueblos indios de México, evolución histórica de su concepto y realidad social*. Debolsillo.
- Moreno Fernández, F. (2009). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Ariel.
- Moreno Moreno, M. Á. (2023). El proceso de semiosis del paisaje lingüístico y su aplicación a la didáctica de lenguas. La enseñanza del léxico. En M. V. Galloso Camacho, M. Cabello Pino y M. Heredia Mantis (Coords.), *Funciones y aplicación didáctica del paisaje lingüístico andaluz* (pp. 17-37). Editorial Universidad de Cádiz.

Morin, E. (2004). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa. (Obra original publicada en 1990)

Morin, E. (2011). *El cine o el hombre imaginario* (R. Gil Novales, Trad.). Ediciones Paidós. (Obra original publicada en 1956)

Muñoz Machado, S. (2017). *Hablamos la misma lengua: Historia política del español en América, desde la Conquista a las Independencias*. Crítica.

Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinariedad, Manifiesto*. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin/Oxford University Press.

North, M. (2024, 27 de mayo). La IA generativa solo se entrena en unos pocos de los 7000 idiomas del mundo: ¿por qué es un problema y qué se está haciendo al respecto? *Foro Económico Mundial*. <https://es.weforum.org/stories/2024/05/la-ia-generativa-solo-se-entrena-en-unos-pocos-de-los-7000-idiomas-del-mundo-por-que-es-un-problema-y-que-se-esta-haciendo-al-respecto/>

Orozco y Berra, M. (2003). *Geografía de las lenguas y carta etnográfica de México*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9g5z0>

Parodi, C. (2011). El otro lugar de encuentro de dos mundos: El náhuatl y el español en el siglo XVI. En K. Dakin, M. Montes de Oca y C. Parodi (Eds.), *Visiones del encuentro de dos mundos en América: Lengua, cultura, traducción y transculturación* (pp. 89-101). Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad de California Los Ángeles.

Passolini, P. P. (2006). *Cinema, el cine como semiología de la realidad*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Pellicer, D. (2021). Dos miradas al mundo indígena y sus lenguas en el México del siglos XIX. Francisco Pimentel y Manuel Altamirano. *Dimensión Antropológica*, 82(27), 83-102.

Peña (de la) Martínez, F. (2014). *Imaginario filmicos, cultura y subjetividad. Por un análisis antropológico del cine*. Ediciones Navarra.

Peterson, D. J. (2015). *The Art of Language Invention*. Penguin Books.

Pimentel, F. (1864). *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México, y medios de remediarla*. Imprenta de Andrade y Escalante. <https://repositorio.unam.mx/3669>

Pimentel, F. (1874-1875). *Cuadro descriptivo y comparativo de las lenguas indígenas de México, o tratado de filología mexicana* (Vols. 1-3). Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. <https://archive.org/details/cuadrodscriptiv01pime>

Poloniato, A. (1985). *Cine y comunicación*. Trillas.

Ramírez, J. F. (2020). La (des)autorización del uso de la lengua náhuatl en la legislación de la Nueva España. *Revista Jurídica Jalisciense*, 63, 349-372.

- Ramírez Ruiz, M. y Fernández Christlieb, F. (Eds.). (2020). *Paisajes y representación del "pueblo de indios": Un estudio introductorio y seis casos*. UNAM, Instituto de Geografía.
- Reygadas, C. et al. (2019). Una conversación sobre la película Japón. *Los Cuadernos de Cinema 23, 021*. La Internacional Cinematográfica, Iberocine.
- Rozado, A. (1991). *Cine y realidad social en México*. Universidad de Guadalajara.
- Ryan, M. y Kellner, D. (1990). *Camera Política: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Indiana University Press.
- Saavedra Luna, I. (2007). *Entre la ficción y la realidad, fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Said, E. W. (2003). *Orientalism*. Penguin Books.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Editorial Losada.
- Schieffelin, B. B., Woolard, K. A. y Kroskrity, P. V. (1998). *Language Ideologies: Practice and Theory*. Oxford University Press.
- Shohamy, E., Ben-Rafael, E. y Barni, M. (2010). *Linguistic landscape in the city*. Multilingual Matters.
- Shohat, E. y Stam, R. (2014). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (2ª ed.). Routledge.
- Shur, T. (2013). *Film, relay and system: A systems theory approach to cinema* [Tesis doctoral]. University of Wisconsin-Milwaukee.
- Sierra, J. (1902). *México, su evolución social*. J. Balleca y Compañía.  
[http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080119363\\_C/1080119364\\_T2/1080119364\\_T2.html](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080119363_C/1080119364_T2/1080119364_T2.html)
- Silva Escobar, J. P. (2011). La época de Oro del cine Mexicano: La colonización de un imaginario social. *Culturales*, 7(13), 21-30.
- Smigl, N. (2012). Elogio de Babel. La reflexión filosófica sobre el lenguaje en Wilhelm von Humboldt. *Pensamiento*, 68(255), 129-141.  
<https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/1082/918>
- Todorov, T. (1987). *La conquista de América: El problema del otro*. Siglo Veintiuno Editores.
- UNESCO y Gobierno de México. (2020). *Declaración de Los Pinos [Chapoltepek] — Construyendo un Decenio de Acciones para las Lenguas Indígenas*.  
[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374030\\_spa](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374030_spa)
- Vela, E. (2013). La arqueología y el cine mexicano. *Arqueología Mexicana, Edición Especial*, 49, 8-84.

Villoro, L. (1987). *Los grandes momentos del indigenismo en México* (2ª ed.). Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México/El Colegio Nacional. (Obra original publicada en 1950)

Vincent, T. G. (2001). *The Legacy of Vicente Guerrero: Mexico's First Black Indian President*. University Press of Florida.

Virno, P. (2013). *Y así sucesivamente al infinito, lógica y antropología*. Fondo de Cultura Económica.

Von Wobeser, G. (Coord.). (2022). *1810, 1858, 1910. México en tres etapas de su historia*. Fondo de Cultura Económica.

Yañez Rosales, R. H. (2011). La evangelización en náhuatl en la época colonial: Documentos de la Audiencia de Guadalajara. *Tlalocan*, 15, 145-162. <https://revistas-filologicas.unam.mx/tlalocan/index.php/tl/article/view/187>

Zea, L. (1968). *El positivismo en México: Nacimiento, apogeo y decadencia*. Fondo de Cultura Económica.

Žižek, S. (2007). *Arte, ideología y capitalismo*. Consorcio de Bellas Artes.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD DE DISEÑO

Cuernavaca, Morelos a 10 de noviembre de 2025.

**DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ**  
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad  
Facultad de Diseño  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

**P r e s e n t e**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**LAS LENGUAS INDÍGENAS Y LOS IMAGINARIOS DE LA DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA  
EN EL CINE MEXICANO.**

que presenta el alumno:

**ALDO JIMÉNEZ TABONE**

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente  
*Por una humanidad culta*

**DR. ANTONIO MAKHLOUF AKL**





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

#### Sello electrónico

**ANTONIO MAKHLOUF AKL | Fecha:2025-11-10 17:04:33 | FIRMANTE**

sND7a+c3Vilo1gkQKWNDwjrNrYmQScSfTyGGPFdqlQVgSLQpralydZvaMU45tHrCSJ2RuR2TQhTglaTOxMRMPhr5+xsfnclWrT37ZvDMhf4OJgOkokNenS0aFCaegPo4Rnyn2A1EUwuUN1bD0RxqCMQPgwCDmHHcQTj0raRR990WRcUWzt1AulftDLwukSK+/Rp7BGCHm8qF17kJ8Sbk+6YvdMrRQq7+WdbmgyaC3xIkxj+NOaM+xeC5w/VJlflBgbBy/eNvp+qcfbp7H7g/lKgAoOn7fVFARmCn0VbtuF62ru2A7WdNkUbTZQJqvQZ/rLskTnwX8luOaQiaxA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[vq8b2HDdQ](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/4Y6qrRE5QJgRfiOGQc6JsGhbCvykr1rS>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE DISEÑO



Cuernavaca, Morelos a 1 de noviembre de 2025.

**DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ**  
**Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad**  
**Facultad de Diseño**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

**Presente**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**LAS LENGUAS INDÍGENAS Y LOS IMAGINARIOS DE LA DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA  
EN EL CINE MEXICANO.**

que presenta el alumno:

**ALDO JIMÉNEZ TABONE**

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en las siguientes razones: El trabajo constituye una aportación notable a los estudios cinematográficos, particularmente en el ámbito del cine nacional mexicano, al fomentar nuevas formas de comprender las lenguas indígenas dentro del cine nacional mexicano. Aprecio su redacción sólida, su integridad metodológica, la consistencia de su marco teórico, y la fuerza de su argumento.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente  
***Por una humanidad culta***

**DR. GREGORY MAX BERGER**  
[FIRMA ELECTRÓNICA]



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,  
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / investigacion.disenio@uaem.mx

**UAEM**  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

#### Sello electrónico

**GREGORY MAX BERGER** | Fecha:2025-11-10 19:40:34 | FIRMANTE

ylDdUDvnhfz4+pNhqZV8f6VftdQaNCrVn5lughQCwrEz3vSWsBuVXW5cU7F0lozoJzRtZ7h2zjS9zy2J+ffJnyoeDogvrAcetSq9BXcmXjqY/VLN7OAdIO4LgMcNYNHCqN4TRpJFmU  
uJx5qhj08CnbkPgicCb0DsTzEi4I6xrw4eihCqnSpg20RpSw0fmjXP5uoljwWCt6umzqLGPottwyOwRiSz7eDIALzEBDZuD14JSjzYiAT6Sr5ipc5rxDGXxtkFcsuDgNecz1x49zgl8gP  
h+tkOdcq31E1mjYruVBw+uUKD63yvapC5u12V5W0MnekFvkUxCjf+HvxKZHrtA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[LM2hNr6Aq](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/GWYInyRhLXBfJpCvosrnHBGBoYQxjtQC>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD DE DISEÑO

Cuernavaca, Morelos a 10 de noviembre de 2025.

**MTRA. BIANCA VANESSA FARÍAS BAHENA**  
Directora de la Facultad de Diseño  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

**Presente**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**LAS LENGUAS INDÍGENAS Y LOS IMAGINARIOS DE LA DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA  
EN EL CINE MEXICANO.**

que presenta el alumno:

**ALDO JIMÉNEZ TABONE**

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: La integración de conocimientos en la tesis, además de que se alinean de manera coherente con el objetivo planteado, establece un marco teórico que enriquece el campo del conocimiento abordado en el Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

***Por una humanidad culta***

**DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ**  
[FIRMA ELECTRÓNICA]



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,  
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / investigacion.disenio@uaem.mx

**UAEM**  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

#### Sello electrónico

**HECTOR CUAUHTEMOC PONCE DE LEON MENDEZ | Fecha:2025-11-10 16:09:01 | FIRMANTE**

GkAUzeyd+O9oJYS3vFE6NjUhYV8eo5qu+iQ7x19AmZp590vX9mZlqXSGOJApt1dTMaTwak5HroCbGBqjsytU7WI5PQgDI/fsWILrD1eEFcK66vIY99hpnbhWrijR3YfRD66PtTWp868lph4/11oqYg/k1fwRUqc2uv+8StA0sQoUp5y5j01JeNr48R9dA590VKw6Dih70h2OWY/h5grMiXwar4LyUDVjYkGJ6DFeEFJgrI55dQl/eKrEdURXyR8elZ6CVDybHU2Jd1OKw6pFhdG/EkFinoZFjZfelo89UauxK82N3xY+TqXa4Ms1cQcSD2n99BerUzrlnAlsTHls9w==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[SPyKtVma1](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ejKDTXCZF50ff6K7zUP8pgZf43bdmP5N>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE DISEÑO



Cuernavaca, Morelos a 10 de noviembre de 2025.

**DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MENDEZ**  
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad  
Facultad de Diseño  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

**Presente**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**LAS LENGUAS INDÍGENAS Y LOS IMAGINARIOS DE LA DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA  
EN EL CINE MEXICANO.**

que presenta el alumno:

**ALDO JIMÉNEZ TABONE**

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma. Lo anterior con base en: La tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

***Por una humanidad culta***

**DR. JOEL RUIZ SÁNCHEZ**  
[FIRMA ELECTRÓNICA]





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

#### Sello electrónico

JOEL RUIZ SANCHEZ | Fecha:2025-11-10 16:22:22 | FIRMANTE

KEioX8/vdbb4j6FVH1RwBrfq96un2uB2lN4ilxPt/L3KIPWCY07CuSoBqn9vWa7Eafzz4McYUcuau0y9vmBX6Yf6NU08TKQBWs6hGtRORdhD1Zz4qWPquQaWbeqjS7KinWUT7V  
Vx5gf6fZZHniSsuPqsh8U9VRcnuE0R1fzLo7MIR+uXyLk97tD3Aq5XFH03mlbvgiYBd+G1lmt+1824IU3oP3XLIXn3pzvaq2rh5kB9VH+qlaHTKyzwMb094BdC2dJtUO5SistvLhK2Vc  
kTv6qVEkkFJ4sl4lh5UVQGqJc61sYJDf6v9uxu0Kelij1WwEeQd4/WT5GAQKVE0v/wg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[hplgE5be9](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/psgJpViKLS02VWF0CiSRWvFwmOv6yEqh>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD DE DISEÑO

Cuernavaca, Morelos a 11 de noviembre de 2025.

**DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ**  
**Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad**  
**Facultad de Diseño**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

**Presente**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**LAS LENGUAS INDÍGENAS Y LOS IMAGINARIOS DE LA DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA  
EN EL CINE MEXICANO.**

que presenta el alumno:

**ALDO JIMÉNEZ TABONE**

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

La tesis del doctorante Aldo Jiménez Tabone es un importante aporte para entender la manera en que se han invisibilizado, discriminado y folklorizado la cultura de los pueblos mesoamericanos, en particular sus lenguas y en un espacio comunicacional fundamental en nuestra modernidad como es el cine. Jiménez Tabones realiza un exhaustivo análisis de la presencia de las lenguas indígenas en la cinematografía mexicana.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente  
***Por una humanidad culta***

**DR. Víctor Hugo Sánchez Reséndiz**



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,  
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / investigacion.disenio@uaem.mx

**UAEM**  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

#### Sello electrónico

**VICTOR HUGO SANCHEZ RESENDIZ | Fecha:2025-11-11 16:42:43 | FIRMANTE**

eVNZu/UyE9/4kwKEvG9DwvE4nJEu6tsZtF+BZmeiKprgZcf15GpR3tCf5xaDPP8R0fDIWrl9o1TkgeOf5ehc0LUAyZypz/mnvfc8QeHanhu3ZgUutzacnumtmdanxHN3MyCXAKBzb9zhWCfZWwP8oSvRi46QMczFD4wxW5JRh/r7SgWzhC6edwpmvHPsvLmVjzwZgnBuVxclvPjlpPPyXDAijnvntIA09YuPzTfcPVDI5kaolMKqHbhtcuVMOWo7RGupXaNqqsSmzIFklBdCjxE3ajRs9osO8+KaG/nHghXReZn1SyNAQOsSCmPb/irDigf3lU6eD0kZH8P5PA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



**8tX0gEYka**

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/hPbOAsF7slUGW92VHZ0AUrjprvzcZrMs>



**UAEM**  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

FACULTAD DE DISEÑO



Cuernavaca, Morelos a 10 de octubre de 2025.

**DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ**  
**Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad**  
**Facultad de Diseño**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**

**P r e s e n t e**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**LAS LENGUAS INDÍGENAS Y LOS IMAGINARIOS DE LA DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA  
EN EL CINE MEXICANO.**

que presenta el alumno:

**ALDO JIMÉNEZ TABONE**

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que el alumno ha sustentado su hipótesis de trabajo de investigación satisfactoriamente conforme a teorías y metodologías de análisis pertinentes. Asimismo, el aparato crítico es adecuado y las fuentes utilizadas son pertinentes además de una sólida argumentación.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente  
*Por una humanidad culta*

**DRA. MARÍA ARACELI BARBOSA SÁNCHEZ**  
[FIRMA ELECTRÓNICA]



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,  
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / investigacion.disenio@uaem.mx

**UAEM**  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD DE DISEÑO



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,  
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / [investigacion.disenom@uaem.mx](mailto:investigacion.disenom@uaem.mx)

UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

#### Sello electrónico

**MARIA ARACELI BARBOSA SANCHEZ | Fecha:2025-11-11 16:26:16 | FIRMANTE**

Ht1ssODEuL8l/ufdfkhptdBH8stG1L3XN+90Ahodbv9NiGNdJlpVq7mbA4cNAHZSeoAEE01MC9J5+pkz3S1Pd/FErtGLMvV/iP+tKFvIavNJenlcEt/p9QZUoJqQCkVps+ISWrQAbE  
FySaNdt1X+9YRRL5Nxr0YZT12dGUvJ54qhVaFZFUafnNeCKiIJuJlGDhwXkXzDHxZqGQ+A2c02BWnSfvufW4CrdUsBmS+8PyavGjvWCiJMkOQaarBcwlq31I33wHUCAfrY4B/b5  
N/2XAn0EtW68TgSkkTHGeqQvU3j0ZWYIY+Cg2wy/OtM9IG1Nd48cvzxpGpnT8r0ayx7A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[hEPvFznX4](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/959D926uqUUWiUD0fGmRQFFZjPmXc5uj>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD DE DISEÑO

Cuernavaca, Morelos a 27 de octubre de 2025.

**DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ**  
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad  
Facultad de Diseño  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

**Presente**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**LAS LENGUAS INDÍGENAS Y LOS IMAGINARIOS DE LA DIVERSIDAD LINGÜÍSTICA  
EN EL CINE MEXICANO.**

que presenta el alumno:

**ALDO JIMÉNEZ TABONE**

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

***Por una humanidad culta***

**DRA. LAURA SILVIA IÑIGO DEHUD**  
[FIRMA ELECTRÓNICA]



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,  
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / investigacion.disenos@uaem.mx

**UAEM**  
RECTORÍA  
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

#### Sello electrónico

**LAURA SILVIA IÑIGO DEHUD | Fecha:2025-11-10 16:59:56 | FIRMANTE**

R9BbJZFMvKK2l3l+AunrDvJtciAvNeMUTuOpCQnpdRFAKfWcUiQfjd1iGERwV8md0l0boAaw4KkPCF11GurkOZ8e4tXcc1qO4nZJt2cwzxJffhzSoSk5mCVNY8zb+/QAXn/Wt0JDOAYqAe8+EtD+wgCJPLXT9vctKgPGvoP5wBVc1NzitGadtWjxKGU/m4lh5Lt+6rWQ0FjFCj0aOqzrlxNGcKBmcyYQUy7rROqZD2xGAYY1NfEXMTCJbIYfsSWcOimKAL58Tl0VPpGN8vBpln33p+36fAiMsWnEGnQoB3+WTdlPnldMN8FGkFNIZAmEBzxow7zgV0Lom0+oEX+6EA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[2T8ZGhMSw](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/G9l1JurMcPbRRQC5LPSUhLTRBBgqGMca>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029