Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Letras

Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, DIAC

Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento (LGAC): Artes Visuales

La representación de distintas identidades nacionales a través de personajes interpretados por un mismo actor, en tres filmes de Ismael Rodríguez: *Los tres García* (1946), *Los tres huastecos* (1948) y *Tizoc, Amor indio* (1956)

Tesis presentada por:

Saray Reyes Avilés

Para obtener el grado de:

Doctora en Arte y Cultura

Co-directores de tesis:

Juan Carlos González Vidal

Carmen Vitaliana Vidaurre Arenas

Morelia, Michoacán, junio del 2021

Dedicatoria:

- A mi padre ***Roberto Reyes Cárdenas***, hace casi 20 años que partiste de este mundo, pero tu amor sigue presente siendo mi refugio, mi fortaleza y mi impulso. A mi madre ***Josefina Avilés Sánchez*** a siete meses de haber fallecido, gracias por tu amor y ejemplo, te extraño. A mi directora: ***Dra. Carmen V. Vidaurre Arenas***, la mejor docente que conozco, gracias por siempre compartir con paciencia, respeto y generosidad sus vastos conocimientos; gracias por devolverme la fe académica y gracias por su humanismo y solidaridad durante mi duelo.

Agradecimientos:

- A mis maestros del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, en especial a los Doctores: Juan Carlos González Vidal, Jorge Arturo Chamorro Escalante y Manuel Coca Izaguirre.
- A la Dra. Valeria Camporesi de la Universidad Autónoma de Madrid por abrirme las puertas del Doctorado en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura, para realizar mi estancia de investigación académica en la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM en 2019.
- A la Dra. Marina Díaz López del Instituto Cervantes de Madrid, por apoyarme con material y entrevistas durante mi estancia académica en la UAM 2019.
- Al Dr. Teun A. Van Dijk por su generosidad y su tiempo en la entrevista personal realizada en su Centro de Estudios del Discurso (CED) en Barcelona 2019.
- A la ESPOCH de Riobamba Ecuador por invitarme a dar presencialmente la conferencia magistral “Las herencias culturales a partir del Cine mexicano de la Época de Oro”. A la Mtra. Ma. Alexandra López Chiriboga y al Mtro. Ángel Xavier Solórzano Costales.
- A mis amigas del DIAC: Sandra Cadena, Rosa Emilia Santibáñez, Yolanda Montejano, Gabriela Barragán y Anani Bravo, gracias.
- A mis amigos: QFB Abraham Ávila Bonilla y Lic. José Juan Sosa Orozco por siempre apoyarme. A Jaime Guadarrama por mandarme comida varias veces mientras estaba encerrada haciendo la tesis. A: D.P.T.P, Jorge Lurueña, Betzabeth Sepúlveda, Rocío Arenas, Adriana Soto, Lupita Nieto, Maira Téllez, Rodrigo Ayala Contreras, S.M.A, Ángel Alfredo Castro, Alfonso Téllez, Daniel Barriga, Ricardo Ávalos y Víctor Ramírez (EPD).
- A mis hermanos: Joaquín Antonio A. (EPD) y Francisco Reyes Avilés. A mi inseparable Camilo, compañero de mil batallas.
- A mi maestro de teatro Juan Carlos Arvide, al recuerdo de su padre Manuel Arvide (actor de tres de los filmes aquí analizados). A Nora Olano.
- A ellos: Pedro Infante e Ismael Rodríguez

Índice

Resumen…… 07

Abstract…… 08

Introducción…… 09

I. Los estudios sobre los personajes: Estado de la cuestión
1.1. Preámbulo …… 14
1.2. Acercamientos al concepto de personaje…… 18
1.3. Crítica y definición de personaje……... 24
1.4. El personaje en el Formalismo Ruso…… 33
1.5. El estudio del personaje abordado desde la psicología 40
1.6. El personaje en el cine…… 44
1.7. El análisis del personaje en el cine mexicano……. 48

II. Marco Teórico-metodológico 62
2.1. Tinianov: el concepto de personaje y su estudio…… 65
2.2. La noción de personaje de Vladimir Propp y su estudio 76
2.3. Modelo actancial de Greimas……. 85
2.4. Configuración metodológica para el establecimiento de la sintaxis fílmica y el análisis de la obra cinematográfica ……..…….. 96
2.5. Sintaxis fílmica…….. 98
2.6. Sobre el concepto de cultura e identidad cultural……... 104

III. Contexto de producción de las obras analizadas
3.1. Breves notas sobre el cine como medio de difusión de las ideologías…… 110
3.2. Representaciones de la cultura mexicana en el arte posrevolucionario: la construcción de una identidad nacional……..…… 116
3.3. Cine mexicano……. 121
3.4. Contexto de producción de las obras analizadas en México…….. 129
3.5. Signos de descomposición……... 131
3.6. El charro como máximo exponente de la mexicanidad en el cine mexicano de la Época de Oro …….. 132
3.7. El huasteco, su identidad regional y su representación mediática……. 143
3.8. El indígena y el mestizaje como elemento utilizado para definir una identidad cultural…….. 149
3.9. El Virreinato y la época colonial……. 154
3.10. La Guerra de Independencia…….. 156
3.11. La Revolución Mexicana……. 159
3.12. La Revolución Mexicana documentada en vídeo y representada en la cinematografía…… 160
3.13. El concepto de estereotipo……. 161

3.14. El estereotipo como elemento de identidad nacional en el cine…… 163
3.15. Ismael Rodríguez…….. 166
3.16. Pedro Infante……. 180

IV. Los tres García

4.1. Contexto general del filme…….. 189
4.2. El estudio del díptico fílmico sobre los tres García…. 196
4.3. Rasgos del personaje Luis Antonio García y análisis de algunos elementos morfológicos del filme……. 204
4.4. Conclusiones parciales……... 273
4.5. Luis Antonio García en la segunda parte del díptico fílmico *Vuelven los García*……. 276
4.6. Lectura analítica y conclusiones…… 320

V. Los tres huastecos

5.1. Contexto general del filme…….. 337
5.2. Vladimir Propp y la tradición narrativa…….. 339
5.3. Vladimir Propp, las funciones de los personajes y las esferas de acción…….…… 341
5.4. Funciones de los Personajes en las esferas de acción en Los tres huastecos……. 344
5.5. Elementos y motivaciones que favorecen la triplicación en los personajes conforme a Propp……. 364
5.6. Análisis fílmico de Los tres huastecos…….. 365
5.7. Conclusiones del análisis fílmico…… 453

VI. *TIzoc. Amor indio*

6.1 Contexto general del filme……. 477
6.2 El fin de la Época de Oro del cine mexicano y la debacle 481
6.3 El modelo actancial…… 486
6.4 Análisis de Tizoc según el modelo actancial……. 492
6.4.1 Presentación del actante héroe y de sus primeros opositores…….. 494
6.4.2 El cortejo y la oposición del padre …….. 501
6.4.3 La cacería…… 508
6.4.4 Las plegarias…….. 512
6.4.5 La otra cacería: Las oposiciones jerarquizadas 518
6.4.6 La llegada de María a “La Mixteca” …… 525
6.4.7 Multiculturalidad jerarquizada: los atuendos y las pieles…..…… 540
6.4.8 El acontecimiento “prodigioso…….. 547
6.4.9 Religiosidad versus superstición: Escena del “hechizo…….. 552
6.4.10 Acción del héroe y deuda del agresor…….. 560
6.4.11 El actante femenino y su caracterización como actante sujeto……... 572
6.4.12 Los papalucos…….. 577
6.4.13 Amor propio…….. 581

6.4.14 El canto del cenzontle……. 585
6.4.15 La reconvención de fray Bernardo……. 587
6.4.16 La niña María está llorando……. 592
6.4.17 El fallido hechizo del brujo……... 603
6.4.18 La carta y el ángel de la guarda……. 604
6.4.19 La festividad y el combate……... 608
6.4.20 Confusión y compromiso……. 622
6.4.21 La noticia…… 628
6.4.22 Te quiero más que a mis ojos……. 630
6.4.23 La petición de mano y el engaño…… 637
6.4.24 Nuevamente brujería…… 646
6.4.25 La construcción del jacal de piedra y la introducción del actante ausente…… 649
6.4.26 María y Arturo, Tizoc como actante ausente y el descubrimiento del engaño……. 656
6.4.27 La muerte de Machinza y Nicul: el combate del héroe y el agresor …… 660
6.4.28 El rapto……... 663
6.4.29 La muerte de los héroes: desenlace…….. 674
6.5. Conclusiones: lectura analítica del filme de acuerdo con las aportaciones sobre el actante formuladas por A. J. Greimas……. 681

Conclusiones…….. 709
Bibliografía……. 745

Resumen

Nuestra investigación está orientada a estudiar al personaje en las representaciones cinematográficas de tres distintas identidades nacionales a través del trabajo actoral de Pedro Infante en los filmes *Los tres García* y *Vuelven los García* (1946 díptico fílmico), *Los tres huastecos* (1948) y *Tizoc, Amor indio* (1956), realizados por el mismo director mexicano Ismael Rodríguez. La metodología se basa en las propuestas de Yuri Tinianov, Vladimir Propp y A.J. Greimas, cuyas perspectivas no solo destacan la importancia de las acciones de los personajes en la narración, consideran sus atributos y el conjunto de elementos construidos dentro de la cultura que los produce. A través de sus propuestas buscaremos aproximarnos a la representación de la identidad nacional mexicana mediante la construcción de los personajes y el análisis de sus acciones, rasgos y atributos, en las obras fílmicas seleccionadas. Aunque las aportaciones para el estudio del personaje por parte estos teóricos estuvieron enfocadas inicialmente para las narraciones literarias, donde han sido funcionalmente operativas para el análisis de los elementos relacionados con los signos que configuran a los personajes y sus funciones semánticas; nosotros la aplicaremos a las narraciones fílmicas de Ismael Rodríguez ya mencionadas. Con estos cuatro filmes de Ismael Rodríguez, aunque en el título mencionamos que son tres películas porque *Los tres García* y *Vuelven los García* conforman un díptico fílmico y lo abordamos como una sola narración; advertimos que este director buscaba afanosamente representar la identidad nacional recurriendo a convenciones de representación que implicaban una multiculturalidad restringida.

Palabras clave:

Personaje, Cine Mexicano, Época de Oro, Pedro Infante, Ismael Rodríguez.

Abstract

Our research is aimed at studying the character in the cinematographic representations of three different national identities through the acting work of Pedro Infante in the films *Los tres García* and *Vuelven los García* (1946 film diptych), *Los tres huastecos* (1948) and *Tizoc*, Amor Indio (1956), made by the same Mexican director Ismael Rodríguez. The methodology is based on the proposals of Yuri Tinianov, Vladimir Propp and A.J. Greimas, whose perspectives not only highlight the importance of the actions of the characters in the narrative, consider their attributes and the set of elements built within the culture that produces them. Through its proposals we will seek to approach the representation of the Mexican national identity through the construction of the characters and the analysis of their actions, traits, and attributes, in the selected film works. Although the contributions for the study of the character by these theorists were initially focused on literary narratives, where they have been functionally operative for the analysis of the elements related to the signs that configure the characters and their semantic functions; we will apply it to the filmic narratives of Ismael Rodríguez already mentioned. With these four films by Ismael Rodríguez, although in the title we mention that there are three films because *Los tres García* and *Vuelven los García* make up a filmic diptych and we approach it as a single narrative; We note that this director was eagerly seeking to represent the national identity by resorting to conventions of representation that implied a restricted multiculturalism.

Introducción

La presente investigación está enfocada a estudiar al personaje en las representaciones cinematográficas de tres distintas identidades nacionales a través del trabajo actoral de Pedro Infante en los filmes *Los tres García* y *Vuelven los García* (1946 díptico fílmico), *Los tres huastecos* (1948) y *Tizoc, Amor indio* (1956), realizados por el mismo director mexicano Ismael Rodríguez. El estudio se realiza a través de propuestas metodológicas provenientes de tres enfoques distintos y perspectivas relativas al estudio del personaje, para ello, hemos seleccionado las propuestas metodológicas de Yuri Tinianov, Vladimir Propp y A.J. Greimas, cuyos enfoques no solo destacan la importancia de las acciones de los personajes en la narración, consideran también sus atributos y el conjunto de elementos construidos; por lo que las propuestas de estos académicos nos permiten aproximarnos a la representación de la identidad nacional a través de la construcción de los personajes y el análisis de sus acciones, rasgos y atributos, en las obras fílmicas seleccionadas.

Debemos destacar que no se trata de la aplicación de una metodología ecléctica puesto que no hacemos uso de todos los conceptos metodológicos propuestos por los teóricos para conformar una metodología que se aplique a todos los textos, sino que solamente hemos tomado un conjunto de conceptos, aquellos que nos permiten estudiar a los personajes o actantes y sus acciones o esferas de acción en las narraciones fílmicas seleccionadas, y aplicamos las aportaciones formalistas relativas al personaje en los filmes *Los tres García* y *Vuelven los García* (díptico fílmico) y en *Los tres huastecos*; en tanto adoptamos propuestas sobre el estudio de los actantes de la semiótica de Greimas, que aplicamos a *Tizoc*.

Las hipótesis principales que nos guiaron en nuestro estudio se centran en los puntos siguientes, los primeros derivados de las metodologías seleccionadas: El personaje, como construcción y representación en una obra narrativa involucra una serie de contenidos semánticos específicos que requieren ser identificados, y al aclarar la forma en que se le ha caracterizado, se le ha construido, y precisar su actuar, los roles que en la estructura narrativa desempeña, se pueden precisar también los elementos principales en que se depositan tales contenidos semánticos e ideológico-culturales. Otras de nuestras hipótesis derivan de lo que se ha afirmado sobre el cine de la "Época de Oro" en México, como medio o vehículo de notable importancia para construir una identidad nacional a través de la representación de cierto tipo de personajes, en este sentido, consideramos que no solamente a través de la figura del charro sino también de otro tipo de identidades locales, se ofrecía al público modelos de identidad nacional diversificados, nos sorprendió descubrir que el análisis reportaba que se trataba de un diversidad cultural más restringida de lo que suponíamos en nuestra hipótesis inicial y que los estereotipos afectaban en variable medida las distintas representaciones de las identidades locales en personajes tan distintos como el charro, los huastecos y los indígenas tacuates y mixtecos. Los estudios también nos reportaron informaciones que no formaban parte de nuestras hipótesis, como la identificación de las ideologías dominantes que se manifestaban en las películas.

Tinianov considera al personaje como un elemento construido, mismo que se mueve en la narración a partir de las esferas de acción, definidas así por Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (1968), donde también habla de las relaciones entre los atributos de los personajes y sobre el contexto socio-cultural, en el cual el personaje se

produce o es recuperado, de ahí que los puntos relacionados con el contexto de producción de las obras estudiadas se vuelvan muy importantes, y las recuperemos a partir de Propp particularmente, por el enfoque de la antropología cultural que tuvieron los estudios de ese investigador ruso. Finalmente, basamos nuestros análisis de estudio del personaje en la noción de actante de la semiótica de Greimas, quién derivando de los trabajos de Propp propone dicha conceptualización, misma que tendría notables consecuencias en los estudios semióticos estructuralistas sobre la narrativa y el texto teatral.

Aunque las aportaciones para el estudio del personaje por parte estos teóricos estuvieron enfocadas inicialmente para las narraciones literarias, donde han sido funcionalmente operativas para el análisis de los elementos relacionados con los signos que configuran a los personajes y sus funciones semánticas; nosotros la aplicaremos a las narraciones fílmicas ya mencionadas.

A partir de los estudios de estos cuatro filmes de Ismael Rodríguez, aunque en el título de esta investigación mencionamos que son tres películas porque *Los tres García* y *Vuelven los García* conforman un díptico fílmico y lo abordamos como una sola narración; advertimos que este director buscaba afanosamente representar la identidad nacional recurriendo a convenciones de representación que implicaban una multiculturalidad restringida, pues si bien adoptó diversos tipos de personajes de fuerte identidad local: los charros, los huastecos e indígenas tacuates y mixtecos, tales personajes excluían muchas otras identidades locales importantes, al mismo tiempo que las representaciones adoptadas no fueron ajenas a fenómenos reduccionistas de

caracterización, por utilizar arquetipos, más que ofrecer las diversas variantes que los tipos pueden ofrecer en la realidad social.

Es así como presentamos que existen evidentes diferencias entre los arquetipos utilizados por Ismael Rodríguez como elementos de identidad nacional. En el caso de los charros (*Los tres García y Vuelven los García*), estos personajes funcionan como una colectividad, son una unidad a pesar de tener cada uno una personalidad e identidad definidas por su carácter.

Respecto a las diferencias de los arquetipos expuestos por Ismael Rodríguez en *Los tres huastecos*, no encontramos a un sujeto colectivo en principio, los trillizos representan a tres estados distintos de la República que conforman la parte más importante de la Huasteca, realizan prácticas diferenciadas, además de tener distintas personalidades, en el filme hay un remarcado énfasis por hermanar (a través de tres hermanos) las diversas identidades regionales representadas a través de alegres elementos folclóricos, pero también mediante ocupaciones distintas que están relacionadas con tres instancias o grupos de poder (militar, eclesiástico y civil de cacicazgo con tintes de ilegalidad).

Finalmente, en *Tizoc*, el indígena tacuate no es representado como un sujeto de prácticas sociales específicas propias de su cultura, se ha creado un conflicto entre dos distintas comunidades indígenas, mixtecos y tacuates, que comparten una diversidad de elementos culturales y prácticas de vida, en el filme se expone un indígena, Tizoc, que representa a un tipo de indígena idealizado, pero también en algunos puntos infatilizado, se trata, como en los casos anteriores de un personaje que es más de relato fantástico, que de un personaje realista, pese a que las narraciones fílmicas se presentan como

narraciones costumbristas con un contenido importante de relato amoroso e incluyen elementos de comedia, incluso la que tiene un final trágico.

En nuestra investigación nos hemos dirigido a analizar específicamente los personajes protagónicos interpretados por Pedro Infante, que conforme a la visión de Ismael Rodríguez son la representación de distintas identidades nacionales: el charro, el huasteco y el indígena.

Nuestro objetivo general era demostrar que, a través de los personajes de su cinematografía, Ismael Rodríguez reforzó una imagen de la identidad nacional que llegó a internacionalizarse. Entre nuestros objetivos específicos estaba señalar la trascendencia de los elementos religiosos que utilizaba Ismael Rodríguez en sus filmes y la forma específica en que estos correspondían a ciertos sectores sociales del país, de los que el director formó parte, la presencia e importancia que tenía la familia dentro de los filmes elegidos y la caracterización de la misma, observar la manera en que se buscaba expresar un orgullo nacionalista en sus filmes y las contradicciones que sus representaciones implicaban. Nuestra principal pregunta de investigación fue: ¿Efectivamente Ismael Rodríguez fue un artífice de la representación de distintas identidades nacionales a través de personajes interpretados por un mismo actor?

El primer capítulo de este trabajo aborda de manera breve algunos de los estudios que sobre los personajes se han realizado.

En el segundo se exponen brevemente los elementos principales de nuestro marco teórico-metodológico, sin embargo, en el desarrollo de los análisis abundamos sobre otros elementos conceptuales y de metodología.

El tercer capítulo ofrece un breve marco contextual de las producciones fílmicas analizadas y sobre los tipos de personajes representados en el cine nacional, dando mayor importancia a hablar del charro, el huasteco y el indígena. En este marco se aborda también de modo breve el conjunto de la producción cinematográfica del director y del actor que interpreta a los personajes estelares de los filmes estudiados. En el resto de los capítulos se ofrecen los análisis que incluyen elementos descriptivos de los filmes que facilitan a quienes no hayan visto las películas la comprensión de nuestros estudios. Finalmente pueden encontrarse las conclusiones generales que son relativamente breves porque en cada capítulo de análisis se han ido ofreciendo conclusiones específicas.

I. Los estudios sobre los personajes: Estado de la cuestión

1.1. Preámbulo

Estudiar al ***personaje*** es un tema que ha sido discutido desde diferentes ópticas, siendo la *Poética* de Aristóteles una de las primeras aportaciones que se realizaron para el estudio formal de la escena y sus integrantes. Encontramos, además, aportaciones de la filosofía, y también han participado en el estudio del personaje las ciencias de la comunicación, la psicología y la antropología. Por su parte, las aportaciones más significativas provienen de los estudios literarios, la semiótica y la lingüística, que se han encargado de hacer colaboraciones diversas.

La lingüística no ha estudiado propiamente al personaje, sin embargo, dentro de los estudios lingüísticos se analiza al sujeto del enunciado y en relación con tales observaciones se han formulado aportaciones muy específicas.

En el presente apartado incluiremos diversos puntos relacionados con asuntos previos a la exposición de nuestra metodología y el análisis de la obras, aquí abordaremos el estado de la cuestión de manera breve, por ello haremos referencia a algunos de los autores que se ocuparon de tratar el tema del personaje, desde una perspectiva analítica, aunque excluyendo a los autores con los que trabajaremos en nuestra tesis, y cuyas propuestas desarrollaremos en el capítulo correspondiente al Marco teórico metodológico de nuestra investigación. También hablaremos de los estudios que se han realizado sobre los personajes en el cine, en filmes específicos, y sobre todo mexicanos, aunque igualmente incluiremos trabajos aplicados a obras de otras cinematografías.

Dado que nuestro tema de tesis está orientado a la representación cinematográfica de la identidad nacional, incluimos aquí también, en una apartado específico, una breve revisión a algunos de los estudios que se han realizado sobre el tema de la identidad nacional en México, sobre todo en el siglo XX, pues es enorme la cantidad de trabajos que han abordado la problemática de la identidad nacional a partir de la Conquista, y aunque menos numerosos, no son escasos los trabajos que se centran en las luchas de Independencia y la llamada consolidación del México Independiente.

Con base en que una de las películas que analizamos aborda la representación de la identidad indígena, nos ocuparemos brevemente de los estudios sobre este tema en México.

Para finalizar con este apartado, que se limita a enumerar y ofrecer breves datos de lo que dice cada autor y obra enumerada aquí (y que fue objeto de nuestra lectura), hacemos referencia a otros estudios de obras cinematográficas, que han utilizado metodologías de análisis específicas, aportando diversos nombres de autores que se han abocado a los estudios del texto fílmico, para luego precisar la importancia de realizar un estudio como el que nosotros nos hemos propuesto.

Dentro de esta investigación estableceremos nuestro Marco teórico-metodológico semiológico en un capítulo aparte, en el cual explicaremos el concepto de ***personaje***, partiendo del formalismo ruso, para trabajar con la propuesta que hace Tinianov en su obra titulada “La noción de construcción” (1927), traducida al francés en la antología dedicada a los formalistas por Tzvetan Todorov (en 1965), y posteriormente traducida al castellano en *Teoría de los formalistas rusos* (1970). Recordemos que Tinianov considera al personaje como elemento construido.

En ese Marco teórico-metodológico exponemos parte de la metodología de análisis que aplicaremos y que estará sustentada también en los postulados de Vladimir Propp respecto al personaje y las esferas de acción, definidas a partir de lo que los personajes hacen. Estas aportaciones, como es sabido, las formularía Vladimir Propp en su obra multicitada *Morfología del cuento* (1968), traducida al francés, al inglés, y posteriormente al castellano.

En sus estudios sobre el cuento maravilloso, Propp también habla de las relaciones entre los atributos de los personajes y sobre el contexto socio-cultural, en el cual el personaje se produce o es recuperado, de la propia o de otra tradición cultural, y aunque él no le da prioridad a estos puntos, porque lo que le interesa principalmente es

establecer los elementos invariables en los relatos de tradición oral -con propósitos taxonómicos o tipológicos-, para nosotros esas consideraciones un tanto marginales dentro de sus investigaciones, cobran notable importancia, ya que nos proponemos estudiar la forma en que el personaje representa determinados conceptos sobre la identidad nacional y cultural. De ahí que los puntos relacionados con el contexto de producción de las obras estudiadas se vuelvan muy importantes, y las recuperemos a partir de Propp particularmente, por el enfoque de antropología cultural que tuvieron los estudios de ese investigador ruso, enfoque presente quizás de modo menos notable cuando estudió las tradiciones narrativas populares, como lo es el cuento de tradicional oral, pero mucho más evidente cuando estudió los mitos y las canciones tradicionales rusas. Además, este autor tendría gran importancia en el desarrollo de la semiótica moderna.

Finalmente, fundamentamos nuestros análisis del personaje en algunas de las propuestas de la semiótica de Greimas, como en su momento se expondrá, y quién derivando de los trabajos de Propp propone la noción de actante, que tendría notables consecuencias en los estudios semióticos estructuralistas realizados por Greimas, sobre la narrativa y el texto teatral, propuesta sumamente operativas para el análisis de los elementos relacionados con los signos que configuran a los actantes y sus funciones semánticas.

Greimas se enfocaba inicialmente al estudio de la semiótica literaria, que se oponía al estudio del personaje a partir del enfoque psicológico, pues dicho enfoque lo estudiaba como si se tratara de una persona. De aquí que los estructuralistas propusieran, en contraparte, el estudio del personaje como un efecto del lenguaje, que

es producido por un conjunto de signos presentes en una obra. Posteriormente, los trabajos de Greimas se enfocaron al análisis del teatro, formulando también destacadas aportaciones sobre el estudio de las artes visuales (1984), en relación con una semiótica de los signos iconográficos y la semiótica de los signos plásticos, y sobre la representación de los afectos y estados de ánimo, esto último lo hizo en una obra realizada en colaboración con Jacques Fontanille, *Semiótica de las pasiones* (1991). De estos trabajos recuperaremos algunos elementos, tanto tocantes al estudio de los signos iconográficos y plásticos (en este caso cinematográficos, pues por signos plásticos Greimas comprende los elementos sígnicos del lenguaje técnico que se manifiestan en las imágenes), como sobre la representación de los afectos y estados de ánimo, pero principalmente en relación con el estudio de las funciones de los actantes en la narración.

1.2. Acercamientos al concepto de personaje

Desde la perspectiva de la producción teatral y cinematográfica, en la construcción del personaje intervienen el actor y el director, quienes a partir de sus conocimientos contextualizan la historia y la participación del personaje dentro de la misma. En realidad, el proceso es el siguiente: el director ha conceptualizado de modo más sistemático o más empírico, dependiendo de su sistema de trabajo, la forma en que quiere relatar una historia y ha desarrollado una potencial selección del reparto, de los actores que cubren las características del tipo de personajes que incluye su historia, es con base a esta preconcepción del director que se hace un castin y se elige a los actores, puede ocurrir que el director ya tenga previsto el elenco y entonces se omite el castin.

Ahora bien, cuando nos referimos en general al personaje actuado, hablamos de acción, el actor realiza o representa determinadas acciones en la narración, y hablamos de un elemento significativo para que la trama pueda llevarse a cabo; sin embargo, tanto para la *Poética* aristotélica como para la semiótica literaria, el personaje es un componente que no puede confundirse con la noción de persona, pues es un efecto causado por la presencia de un conjunto de signos en una obra (acciones, palabras enunciadas, vestuario, atributos que sirven para identificarlo, como por ejemplo la máscara, su atuendo, elementos de utilería de los que hace uso, los colores con los que se le relaciona, etc.). Esto no significa que el personaje no tenga importancia semántica, significa que tiene que ser estudiado como un conjunto sígnico que hace manifiestos contenidos semánticos e ideológicos específicos dentro de una obra, de los cuales el actor no necesariamente tiene plena consciencia, pues él sólo está representando un papel, un rol, que el director ha reinterpretado a partir de un escrito, el guion teatral, y que para el caso del cine corresponde al guion cinematográfico.

El desarrollo del estudio del personaje actuado ha evolucionado, desde su aparición con el primer actor del que se tiene registro Tespis de Icaria, con los ditirambos griegos y su posterior evolución dentro del teatro griego, (Del Rincón Sánchez, 2008) donde las emociones del personaje eran representadas en el escenario a través de máscaras, casi siempre en asociadas con un valor o un antivalor, propios de la cultura griega antigua.

El personaje debe siempre, al margen de que forme parte de un texto literario, teatral o cinematográfico, ser estudiado a partir de una metodología de análisis. El actor, para construir al personaje, lo estudia con un método específico también para la posterior

interpretación de este. Una de estas metodologías de interpretación puede ser la *Técnica Vivencial de Stanislavski* que instiga a que el actor interprete al personaje a partir de su bagaje emocional; o bien, el *Método Americano* que exhorta al actor a interpretar con el apoyo de la psicología, recurriendo al psicoanálisis para estudiar los orígenes del personaje. Pero si lo que deseamos saber es qué significa el personaje desde una perspectiva semántica ideológico-cultural, es decir, como portador de signos que corresponden a una determinada concepción de la identidad nacional o regional en una obra específica, tendremos que utilizar un método que nos dé estas respuestas.

Dentro de los primeros estudios del personaje y sus derivaciones, se encuentra la *Poética* de Aristóteles, lo hemos señalado ya, misma que sustenta en sus postulados, en primera instancia, que la tragedia es imitación de una acción y que la acción es más importante que el personaje, postulado que concuerda con la semiología y la semiótica. En su obra, Aristóteles señala sobre la tragedia:

> La tragedia es, pues, la representación de una acción seria, completa en sí misma y de cierta magnitud; en un lenguaje embellecido […] que mediante una serie de hechos que suscitan piedad y terror tiene por efecto elevar y purificar el ánimo de pasiones semejantes, […] la imitación es hecha por personas que actúan directamente, es evidente que uno de los elementos de la tragedia deberá ser el ordenamiento material del espectáculo; luego la composición musical, y, en tercer lugar; el lenguaje. […] Así como la tragedia es imitación de una acción y una acción implica cierto número de personas que necesariamente deben tener ciertas cualidades de carácter y de pensamiento -por las cuales decimos que también las acciones tienen cierta cualidad que les es propia; dos son naturalmente las causas determinantes de la acción: pensamiento y carácter, de estas dependen la fortuna y la desgracia de todos los hombres. (Aristóteles, 1982: 358-359)

Aristóteles establece que la acción en escena es el elemento para destacar, porque es lo que busca provocar la catarsis e identificación de los receptores con la historia, es la acción donde los personajes hallaran las consecuencias de sus faenas, tanto positivas, como negativas, en una labor de continuo aprendizaje.

Para Virginia Aspe Armella (2010) la tragedia es definida a partir de la *Poética* de Aristóteles del siguiente modo:

> […] es imitación de una acción esforzada y completa y la acción supone a personas que actúan […] Aristóteles sostiene que el fin de la tragedia es la acción y que a ella le acompaña el pensamiento pues la tragedia se erige en un drama o acción, pero, por otro lado, como la acción manifestada es de personajes esforzados […] para Aristóteles, aunque el héroe o protagonista de la fábula no sea lo primero, porque la acción o mito son lo esencial a la tragedia. es indispensable su participación, pues de él emanan tanto el pensamiento que acompaña siempre a la acción, como el carácter, el cual, aunque de valor indirecto es el resorte por el que se manifiesta la acción […] el carácter manifiesta la decisión del personaje; enfrentado este a situaciones que no están claras –es decir a situaciones donde no rige el ámbito predicamental – el personaje tiene que decidir lo que prefiere y lo que ha de evitar y es por estas preferencias que el auditorio o el lector es capaz de conocer la psicología y personalidad del héroe trágico. (Aspe Armella, 2010: 11-24)

La importancia otorgada a la acción determina la importancia del personaje en una obra, de aquí deriva justamente la clasificación entre personajes principales y secundarios o personajes comparsa.

Debemos considerar que, los mitos griegos con sus hábiles representaciones eran un puente que conectaba la realidad con la fantasía y permitía explicar los fenómenos naturales y los sentimientos humanos intangibles. En los mitos, el hombre era parte de la naturaleza, por lo que pretendía entenderla, buscaba el significado de la vida, el mundo de los dioses y el mundo humano estaba intrínsecamente conectados. En las narraciones de los mitos existen pruebas que el héroe debe superar para lograr su plena realización, tal es el caso de Heracles, Odiseo, Aquiles o Teseo, quiénes mantenían una constante lucha entre el bien y el mal, entre la razón y los sentimientos. Desde nuestra perspectiva, ahí radicaba el éxito de los mitos, en la forma en que mostraban la naturaleza del hombre y sus transitorias emociones; así como sus cualidades culturales, morales y físicas.

Pese a que se pudiera considerar que la mitología griega fue una religión naturalista, no fue así, puesto que a diferencia de otras culturas, como las

mesoamericanas, para la mitología griega los dioses no eran los elementos naturales: Zeus era el padre de los dioses, dueño del cielo y el trueno, Poseidón era el dios de los mares y Hades el dios del inframundo, ellos usaban los elementos naturales a su conveniencia y no eran los elementos naturales en sí, lo que les proveía de una elevada fuerza, no solo física sino también espiritual. Estos puntos son importantes para comprender el contexto cultural de los personajes desde la perspectiva de Aristóteles. Es decir que, no pueden comprenderse a los personajes sino a la luz del contexto cultural e ideológico en el que surgen, el sistema de creencias de su contexto.

Aristóteles habla en la *Poética* de la tragedia, por ser el género predominante en la mitología y la tradición dramática clásica, mientras que considera que el pensamiento es parte de la acción y el carácter exterioriza las decisiones del personaje, ya no a la acción como tal y precisa el papel que cumplen las acciones:

> "[…] la imitación de la acción única y entera no es del personaje; ciertamente el relato incluye el drama de lo que acontece al héroe, pero ni incluye todo lo que le sucedió a este […] la acción no es de los sucesos de una vida individual, tampoco la asume de las acciones de muchas vidas y la acción no es cualidad porque no trata tanto del héroe como de la fortuna de un tipo de vida que se estructura al modo poético. Para la tragedia la clave no está en las personas ni en el individuo histórico concreto, por eso puede relatarse la vida del héroe de antaño sin incluir todos los sucesos que le acontecieron, y por la misma razón, pueden trastocarse y omitirse ciertos sucesos clave de él. […] 'los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que remiten los caracteres a causa de las acciones'. […] Es así como el héroe trágico es desplazado en el relato para que aparezcan la felicidad y la desdicha humanas que acontecen a cierto tipo de seres humanos por ciertas decisiones y sucesos realizados. (Aspe Armella, 2010: 11-24)

Aristóteles, insiste en que un personaje puede ser la representación de ser un humano, un animal, un valor o un antivalor, o cualquier otro ser inanimado al que representa.

En el caso específico del personaje cinematográfico que es el concierne a nuestra investigación, según plantea Tianianov, su estudio permite analizar que dentro de la obra

el personaje es un elemento que se caracteriza por cierta unidad estática pero que es "extremadamente inestable, depende enteramente del principio de construcción, y puede oscilar en el curso de toda la obra." (Todorov, 1978: 87), por lo que la perspectiva de análisis de Tinianov hay que decir que es acorde a la que fue planteada por Aristóteles y gran parte de la tradición retórica clásica.

Definir el concepto de personaje y sus funciones, puede considerarse algo muy fácil porque rápidamente lo identificamos cuando los encontramos en literatura, teatro o cine, no obstante, no es algo tan simple, porque dentro de las diferentes corrientes de estudio hay contraposiciones sobre su definición e importancia. Así, para los italianos, analistas de cine Casetti (1990) y Di Chio (1990), el personaje es el elemento central para la historia, contraviniendo completamente a lo planteado por Aristóteles y Tinianov en sus investigaciones:

> Las tramas narradas son siempre, en el fondo, tramas 'de alguien', acontecimientos y acciones relativos a quien, tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular: en una palabra, un 'personaje'. Ahora bien, determinar clara y sintéticamente en qué consiste y qué es lo que en definitiva caracteriza a un 'personaje', más allá de sus puntos de fricción con el ambiente, resulta bastante difícil. Preferimos, por lo tanto, no buscar una respuesta unívoca y recurrir más bien a tres perspectivas posibles, tres ejes categoriales diferentes, con los que afrontar el análisis de estos componentes narrativos. Consideremos entonces al personaje ante todo como persona, luego como rol, y finalmente como actante. Analizar al personaje en cuanto persona significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal. (Casetti & Di Chio, 1990: 177-178)

En parte, estas consideraciones de los estudiosos de la cinematografía, que hemos citado, derivan de la importancia que tuvieron los enfoques psicológicos sobre el personaje, pero también de la percepción del receptor común sobre los personajes, ya que, por ser interpretados por personas, el receptor común, "receptor ingenuo" (según Umberto Eco), los identifica como personas.

Sin embargo, es aquí donde en esta investigación se abre un camino a las interpretaciones de las acciones emprendidas sobre el personaje como elemento construido en las esferas de acción que enuncia el formalista ruso Vladimir Propp.

1.3. Crítica y definición de personaje

Para Oswald Ducrot (1972) y Tzvetan Todorov (1972), acerca de la crítica y definición del personaje, según lo expuesto en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*: “la categoría del personaje es, paradójicamente, una de las más oscuras de la poética. Sin duda, una de las razones es el escaso interés que escritores y críticos conceden hoy a esta categoría” (Ducrot & Todorov, 1986: 259), además de que la noción de personaje participa en categorías diferentes, para ellos es evidente que se trata de “cuestiones "literarias" que bordean a las categorías lingüísticas, así la discusión del "personaje" sigue a la de las "partes del discurso" y las "funciones sintácticas". Observan que de ello resulta ocasionalmente cierta desigualdad en el nivel de rigor alcanzado” (Ducrot & Todorov, 1986:11), es decir, de acuerdo con sus investigaciones, el personaje no se somete a ninguna categoría, pero si es participe de todas, de esta manera lo caracterizan así:

> 1. Una lectura ingenua de las obras de ficción confunde personajes y personas vivientes. Se olvida, en esos casos, que el problema del personaje es ante todo lingüístico, que no existe fuera de las palabras, que es un ‘ser de papel’. 2. *Personaje y visión*. Los personajes son menos seres ‘objetivos’ que conciencias de ‘subjetividades’ […] el personaje no puede reducirse a la visión que él mismo tiene de su entorno. 3. *Personaje y atributos*. En una perspectiva estructural se tiende a identificar el personaje con los atributos. La relación entre ambos es indiscutible, pero ante todo es necesario observar el parentesco que une los atributos con las acciones. 4. *Personaje y psicología*. La reducción del personaje a la psicología es particularmente injustificada. La psicología no reside en los personajes ni siquiera en los predicados (atributos o acciones); es el efecto producido por cierto tipo de relaciones entre proposiciones. (Ducrot & Todorov, 1986: 259-260)

Para Ducrot y Todorov, la acción dentro de la historia se torna el elemento central, el personaje nuevamente se presenta como un componente a destacar, pero no como el más importante, son estrictos al afirmar que son “seres de papel” y por lo tanto no existen fuera de la obra, no obstante, algunos personajes representan a personas que han existido, son inspiraciones de la vida real, imitaciones, como lo decía Aristóteles, pese a esto los personajes representan una realidad que solo existe dentro de la obra, ya sea literaria, teatral o cinematográfica, porque incluso los personajes históricos son reinterpretaciones sígnicas de las personas reales en la que están inspirados. Los personajes son interpretados en teatro y cine por actores que tienen la tarea de representarlos y encontrar a través de su trabajo las motivaciones que llevan al personaje a actuar de determinada manera, según la visión del director; sin embargo, no debemos perder de vista que toda obra responde a un contexto social y depende del periodo histórico donde fue realizada, por lo que un análisis de los personajes con un tamiz psicológico no es pertinente, no solo porque el enfoque psicológico varia con el tiempo, de acuerdo a las nuevas aportaciones que va haciendo la psicología, además porque la psicología ha sido desarrollada para estudiar personas (sus conductas, problemáticas, formas de interacción, crisis, etc.), y queda claro que el personaje como tal, no corresponde a la realidad, aunque si es participe de ella a través de la literatura, el teatro o el cine.

Al estudiar el tema de los personajes, Ducrot y Todorov proponen que fue en la época del clasicismo en Francia (primera mitad del siglo XVII) cuando se llegó a la conclusión de que la tragedia contemporánea se caracterizaba por "lo serio de la acción" y por "la dignidad de los personajes", y a partir de esto surgieron estudios diferentes

sobre los personajes (Ducrot & Todorov, 1986: 178). Esto es importante, porque nos permite destacar que es en las artes escénicas, donde los personajes son representados por personas, en las que se desarrollarán más polémicas y propuestas teóricas sobre la caracterización del concepto de “personaje”.

Desde Platón, hasta Emil Staiger, pasando por Goethe y Jakobson, se ha querido ver las categorías de los personajes como formas fundamentales; pero el esfuerzo de muchos teóricos se ha concentrado en el hallazgo de categorías subyacentes a los géneros para estudiar a los personajes. En este sentido, por ejemplo, Diomedes, en el siglo IV propone las siguientes definiciones de géneros: lírica = las obras donde sólo habla el autor; drama = las obras donde sólo hablan los personajes; épica = las obras donde tanto el autor como los personajes tienen derecho al habla. (Ducrot & Todorov, 1986: 182-183). Es decir que, los personajes constituyen un elemento que le sirve a ese autor para diferenciar géneros distintos y no se enfoca al estudio de las acciones que representan en su actuar los personajes escénicos, ni al estudio de sus atributos o características.

Es Tesniere (1976) el primero que acuña el término “actante” para designar a los personajes, término que después será muy recurrente en la semiótica y el término “circunstante” para designar la situación. De acuerdo con Ricardo López Díaz y Antonio Franco Martínez (2011). Antonio Franco (2006) consideran que:

> Los postulados de Tesniere cambiaron la perspectiva del estudio sintáctico de la oración: a partir de sus aportes, el verbo encabeza al árbol o estema constituido por los actores o circunstantes, algunos de ellos eran obligatorios, otros facultativos y otros opcionales en la puesta en escena del sentido, […] los actantes se distinguen por número y orden, actante 1, actante 2, actante 3. (López Díaz & Franco Martínez, 2011: 211)

Es decir que, Tesniere haría una clasificación simple de los personajes como actantes, ya fueran obligatorios, facultativos u opciones en una puesta en escena, pero considerándolos como elementos de la obra que realizan acciones, son los sujetos de la acción en el enunciado o la proposición verbal.

Por parte, explica Todorov que el personaje:

> … es el efecto producido por cierto tipo de relaciones entre proposiciones. Un determinismo psíquico (que varía con el tiempo) hace que el lector postule relaciones de causa a efecto entre las diferentes proposiciones. Por ejemplo 'X está celoso de Y' por eso 'X causa un daño a Y'. La explicitación de esta relación interproposicional caracteriza la novela psicológica "(Todorov, 1975: 260).

El personaje de acuerdo con Ducrot y Todorov es el sujeto de la proposición narrativa, y por lo tanto solo cumple con "una función sintáctica, sin contenido semántico propio. Los atributos y las acciones representan el predicado en una proposición y sólo provisionalmente se unen al sujeto […el] personaje es el conjunto de atributos predicados del sujeto en el transcurso de un relato". (Ducrot & Todorov, 1986: 260-261). El autor de la obra puede dar evidentes indicaciones dirigidas al receptor, a quien le corresponderá descifrar el mensaje, también el receptor es susceptible de hacer sus conjeturas a partir de su bagaje cultural. "El conjunto de atributos del personaje puede estar organizado o no. Los atributos se combinan de manera diferente en autores como Boccaccio, en Balzac o en Dostoievski". (Ducrot & Todorov, 1986: 260) Lo que conduce a la reinterpretación de las obras acorde a los códigos culturales de la época de su creación.

Todorov señala también:

> Se oponen los personajes que permanecen inmutables a lo largo de un relato (estáticos) a los que cambian (dinámicos). No debe creerse que los primeros son característicos de una forma de relato más primitivo que los segundos: ambos suelen encontrarse en las mismas obras.
> Un caso particular de personaje estático: los llamados tipos. En ellos los atributos no sólo permanecen idénticos, sino que también son muy escasos y con frecuencia representan el grado superior de una cualidad o un defecto (por ejemplo, el avaro que sólo es avaro, etc.).

> Según la importancia del papel que asumen en el relato, los personajes pueden ser principales (los héroes o protagonistas) o secundarios, cuando tienen una función episódica." (Todorov, 1975: 262).

Todorov destaca que la más célebre de las tipologías de los personajes se encuentra en la *Commedia dell'arte*, en la que aparecen los papeles y los caracteres de los personajes (los atributos) definitivamente fijados (así como sus nombres: Arlequín, Pierrot, Colombina), y sólo cambian las acciones, según la ocasión. El investigador hace referencia también al trabajo de Propp y su propuesta de clasificación de los personajes.

Años después a la publicación del trabajo del formalista ruso al que nos hemos referido, el filósofo francés E. Souriau hizo un trabajo similar partiendo del teatro y no del cuento. Souriau distingue los personajes de los papeles (que él llama funciones dramáticas). Identifica que los papeles o funciones de los personajes son las siguientes: la Fuerza temática orientadora, el Representante del bien deseado, del Valor orientador; el Receptor virtual de ese bien (por el cual trabaja la Fuerza temática orientada); el Opositor; el Árbitro, que atribuye el bien; el Auxilio, desdoblamiento de una de las fuerzas precedentes. Esta otra clasificación le da importancia tanto a lo que representa el personaje, como a la función que cumple en la trama.

Desde la perspectiva de Todorov, A. J. Greimas ha retomado los dos análisis, el de Propp y de Souriau "procurando sintetizarlos "(Todorov, 1975: 263).

Continuando con la taxonomía de los personajes, de acuerdo con Sánchez Alonso (1998) los estudios de la teoría literaria han refrendado la práctica en las producciones de arte, catalogando a los personajes por conjuntos bimembres: personajes simples y complejos, planos y redondos, estáticos y dinámicos, principales y secundarios, etcétera. Dicha clasificación reitera significaciones, aunque afirma que no es sencillo establecer

una tipología universal del personaje, porque habrá tantos tipos de personajes como existen tipos de personalidades, es por ello por lo que la psicología y la literatura se han ocupado de reducir ese inconmensurable universo, clasificando a los personajes a partir de elementos comunes. Sánchez Alonso considera que, así como Hipócrates, Sheldon y Jung, fueron de los primeros en establecer una morfología del carácter humano, Todorov hizo lo propio en el ámbito de la literatura dando al personaje un rango, acorde a la constancia de sus rasgos distintivos y de la jerarquía que este ocupe dentro de la intriga. Pese a que Todorov no sea el primero en clasificar a los personajes, a través de sus trabajos se logra la unificación de criterios para ir afinando los estudios realizados por Tinianov, Propp, Greimas, Souriau, entre otros, a los que Todorov conocía bien.

Respecto a las tipologías de los personajes, Ducrot y Todorov afirman que pueden diferenciarse entre las que se apoyan en relaciones formales y las que resaltan la presencia de personajes ejemplares, y las clasifican de la siguiente manera:

> 1.- Tipologías formales. a) Se oponen los personajes que permanecen inmutables a lo largo de un relato (estáticos) a los que cambian (dinámicos). b) Según la importancia del papel que asumen en el relato, los personajes pueden ser principales (los héroes o protagonistas) o secundarios, cuando tienen una función episódica c) Según su grado de complejidad, se oponen los personajes chatos a los personajes densos. Los personajes "densos" deberían definirse más bien por la coexistencia de atributos contradictorios. d) Según la relación mantenida por las proposiciones con la intriga. 2. Tipologías sustanciales. Los papeles y los caracteres de los personajes (es decir, los atributos) están definitivamente fijados; solo cambian las acciones, según la ocasión, se crea una nueva tipología: el galán, la ingenua, la criada, el padre noble, el cornudo; son empleos cuya huella se mantiene hasta hoy. […] (Ducrot & Todorov, 1986: 261-263)

Otro estudioso que se han ocupado de los personajes es Edward Morgan Foster. Morgan Forster, es citado por Ducrot y Todorov, recalcando que Morgan Foster fue insistente en la oposición entre el concepto de personajes chatos y personajes densos, pues para él: "El criterio para juzgar si un personaje es 'denso' reside en su actitud para

sorprendernos de manera convincente. Si nunca nos sorprende, es 'chato'." (Ducrot & Todorov, 1986: 262) Dicho aforismo se refiere a los conocimientos que el receptor posea acerca de la psicología humana. Ducrot y Todorov consideran que los personajes "densos" deberían definirse por los atributos contradictorios; porque en esto se parecen a los personajes "dinámicos", con la salvedad de que los atributos de los personajes dinámicos se adquieren con el tiempo.

Entre otros autores interesados en el personaje, encontramos a H. James, quien habla acerca de los personajes en dos categorías, la primera, en la que están sometidos a la intriga y la segunda, los que son utilizados para involucrarse en ella. H. James llama *ficelle* a los personajes sometidos que sólo aparecen para asumir una función específica en la sucesión causal de las acciones; los segundos son propios del relato psicológico y en la trama se debe precisar las propiedades de un personaje. (Ducrot & Todorov, 1986: 262).

Ducrot y Todorov proponen al autor Chejov, como un claro exponente de la clasificación hecha por H. James; Antón Chejov fue un dramaturgo ruso, cuya obra es muy recurrente en los estudios de teatro, los actores se preparan a través de sus personajes, principalmente a través de la técnica del monólogo; sus personajes inspiraron el método de actuación de Stanislavski, dichos personajes representan a personas sencillas en situaciones cotidianas, mismos que se oponían a la grandilocuencia de las historias donde los protagonistas eran reyes, caballeros o seres mitológicos dotados de gran poder; tal es el caso del Annia, personaje de su obra *El jardín de los cerezos* (1903) Annia sirve a la intriga de la obra, se trata de una joven de 17 años alegre y optimista a pesar de las adversidades a las que se enfrenta su familia,

al tener que rematar la hacienda donde viven, debido a su precariedad económica y mala administración, pues después de ser aristócratas, tendrán que enfrentarse con difíciles decisiones como derribar el jardín de los cerezos que es una tradición familiar, para que su hacienda se convierta en un centro vacacional; en la misma trama podemos mencionar que Firs, un viejo lacayo de 87 años, es un personaje sometido a la intriga, pero que representa nostalgia. Otro personaje que sirve directamente a la intriga en las obras de Chejov es Ivanov, protagonista de la obra que lleva su nombre *Ivanov* (1887), él se define como un anciano a sus 39 años, pues ha perdido el sentido de la vida, la depresión y la incredulidad conforman su cotidianidad. De estos datos deriva la importancia de que Ducrot y Todorov aborden a los personajes de Chejov.

Etienne Souriau transpuso el análisis Propp de los cuentos y relatos maravillosos a las obras de teatro, Souriau concuerda con Propp en cuanto a la separación de funciones y personajes, apoya la categorización de las esferas de acción, pero para Souriau si existe diferencia entre las funciones dramáticas y los personajes esenciales que las sustentan; de los personajes concretos.

> En la pieza teatral, las funciones dramáticas (que imperan en toda dramaturgia y que, combinadas entre sí, dan lugar a más de doscientas mil situaciones dramáticas) se convierten en funciones dramatúrgicas que Souriau considera de seis tipos y que designa por medio de signos astrales: - El león: la fuerza temática orientada de la obra; es el sujeto deseante de la acción. - El sol: el bien deseado por el sujeto, el valor que orienta. - La tierra: el beneficiario de la acción; se beneficia del bien deseado. - Marte: la fuerza opuesta, el obstáculo encontrado por el sujeto. - La balanza: el árbitro o sea el que decide la atribución del bien deseado por los rivales. - La luna o la ayudante. A estas funciones Guy Michaud (1957) añade una más: la de traidor. (Mah, 1997: 140)

Podemos observar que las consideraciones sobre los personajes que hizo Souriau, aunque centradas en las artes escénicas, estaban muy determinadas por el tipo de obras que estudiaba y en las que abundaban personajes simbólico-alegóricos.

De acuerdo con Ligia Sainz Balderrama (2008), el modelo actancial provee una visión nueva al estudio del personaje, porque este ya no es reducido solo a un ser psicológico o metafísico, sino que a partir de Greimas y el modelo actancial, se le considera una entidad que pertenece al sistema general de las acciones en la trama, por lo que lo describe de la siguiente manera.

> […] va la forma amorfa del actante (estructura profunda narrativa) a la forma precisa del actor (estructura superficial discursiva existente tal como en la obra). El actante es, según Greimas y Courtes (1979), es 'aquel que cumple o quien sufre el acto, independientemente de toda determinación' (1979:3). […] El término (actante), propuesto por Lucien Tesnière para designar a los seres o cosas que, 'al título que fuera, o de la manera que fuere, aún a título de simples figurantes y de la manera más pasiva, participan en el proceso' (p. 102), a su vez fue un prestamo de la lingüística general donde designaba al agente de la acción, representado por un sustantivo, ya sea este sujeto gramatical o no." (Sainz Balderrama, 2008: 92)

Los actantes constituyen una diferencia en la concepción de las funciones o papeles en Souriau y de las esferas de acción de Propp. Greimas opone los papeles, en el sentido de Propp, a los actantes.

Conforme a los estudios Ducrot y Todorov, la caracterización del personaje tiene dos caminos posibles, es directa o indirecta. Es directa cuando el mismo narrador nos dice que tal personaje es valeroso; también lo puede decir otro personaje; o el mismo personaje puede describirse. Es indirecta cuando es el receptor quien debe sacar sus propias conclusiones. La misión encomendada al personaje no siempre es axiomática, no siempre está dada a simple vista, detrás de sus acciones está el respaldo de la cultura en que se produce la obra y el punto de vista del análisis y la crítica a la que será sometida, mismos que están circunscritos por diversos limites como el nacionalismo, el momento mismo en que se produjo la obra que se estudia en cuanto a la función tecnológica de la época, entre otros factores. A este tipo de interpretaciones y otros aspectos se dedica la semiótica de J. Greimas.

Otros muchos metodólogos abordarían el tema del personaje, pero nuestro propósito es solo ofrecer un breve panorama sobre el tema para enfocarnos y dedicar la mayor parte de este trabajo al estudio de las obras seleccionadas, a partir de las propuestas metodológicas seleccionadas. Sin embargo, no hemos querido pasar por alto que existen otras propuestas y concepciones sobre los personajes y su importancia en las obras escénicas, por sus relaciones con la cinematografía, en tanto ambas son artes de escena, aunque en medida diferente, pues el cine es principalmente imágenes en movimiento organizadas mediante un montaje, en el que las actuaciones escénicas tienen una importancia muy variable de una obra fílmica a otra.

1.4. El personaje en el Formalismo Ruso

El llamado "método formalista" resulta de los esfuerzos por la creación de una ciencia autónoma y concreta de estudio de la obra literaria y artística. En la noción de "método" para los "formalistas" lo esencial no es el problema del método en los estudios literarios, sino el de la literatura y el arte como objetos de estudio, consideraban también que no hay ninguna doctrina o sistema acabado, que los principios pueden ser aplicados a una materia, y si la materia requiere una modificación de los principios, se adecuan con libertad. Todorov resume la perspectiva de los formalistas con la siguiente frase: "La ciencia vive venciendo errores y no estableciendo verdades". (Todorov, 1978: 8), con ello quiere destacar la flexibilidad que caracterizó las propuestas formalistas, en el sentido de aceptar que dichas propuestas fueran objeto de ampliación, corrección, modificación, a partir de las necesidades específicas que fueran surgiendo en los estudios literarios y del arte aplicados a las obras.

> El formalismo ruso reunió a una decena de investigadores de Leningrado y Moscú entre 1915 y 1930. Los formalistas se atienen a lo que la obra tiene de específicamente literario (la "literalidad"). Es Jakobson quien formula en 1919 el punto de partida de toda poética: "Si los estudios literarios quieren llegar a ser una ciencia, deben reconocer en el procedimiento su personaje único". Sus investigaciones, por consiguiente, no se concentrarán en la obra individual, sino en las estructuras narrativas (Shklovski, Tomashevski, Propp), estilísticas (Eichembaum, Tinianov, Vinogradov, Bashtin, Voloshinov), rítmicas (Brik, Tomashevski), sonoras (Brik, Jakobson), sin excluir la evolución literaria (Shklovski, Tinianov), la relación entre literatura y sociedad (Tinianov, Voloshinov), etcétera. (Ducrot & Todorov, 1986: 101-102)

Los principales exponentes del Formalismo Ruso fueron: Yuri Tinianov, (quién antes formara parte de la OPOYAZ), Vladimir Propp, Roman Jakobson, Boris Tomashevski, Petr Bogatyrev, Grigorij Vinokur, entre otros. A diferencia de los miembros de la OPOYAZ su trabajo estaba vinculado a aspectos socioculturales, se ocuparon también de estudios de cinematografía, tema que ha desarrollado François Albèra (1998); sin embargo, fueron los nazis quienes se encargaron de frenar sus actividades de investigación, ante el eminente peligro de una invasión a la U.R.S.S., que detuvo el trabajo académico que estaban realizando.

El formalismo ruso surge como un discurso contestatario a las prácticas de las críticas literarias de las primeras décadas del siglo XX, que según los propios formalistas eran arcaicas y francamente ineficaces.

> Eichembaum reconoce que todos los esfuerzos iniciales del movimiento se concentran en poner fin a la situación precedente, aunque les resultó difícil conciliar la posición de los formalistas con los otros métodos y hacerlas admitir por los eclécticos. Lo que postulaban como afirmación fundamental era que el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia. Roman Jakobson daba forma definitiva a esta idea al afirmar que el objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la literariedad, es decir, comprender los mecanismos lingüísticos que hacen de una obra dada una obra literaria. (Zamorano, 2007: 32)

Conforme a las investigaciones de Zamorano (2007) uno de los objetivos del método formal residía en describir lo que transformaba a los textos literarios en objetos,

“construcciones artificiosas”. Las críticas de Gustav Lanson desde el llamado factualismo, increpaban al formalismo ruso el uso de nociones que no discurrían en el efecto real, que forjaban las generalizaciones formalistas al aplicarlas al análisis de la obra literaria.

> Sin embargo, esta es una crítica que no considera trabajos pioneros como los dedicados por Eichembaum a *El Capote* de Gogol, en el que se analiza la combinación de los motivos y de las situaciones como principio organizador del cuento. O los trabajos de Vladimir Propp relacionados con las distintas funciones que desempeñan los personajes en el cuento folclórico y fantástico (Propp, 1992). O los estudios de Tomashevski relacionados con la temática y los motivos (1982: 177-269). […] Básicamente el debate giraba en torno a la afirmación de que el pensamiento que contenía una obra literaria no podía ser parafraseado sin traicionarlo profundamente, debido en parte a la íntima y singular interrelación entre forma y contenido. Los formalistas aceptaron la tesis por la cual una forma nueva producía un nuevo contenido. (Zamorano, 2007: 33-34)

El formalista ruso Boris Tomashevski, dedicó trabajos al estudio del personaje, de acuerdo con Miguel Ángel Zamorano (2007) los estudios de Tomashevski están vinculados con la temática y los motivos. La trascendencia de sus argumentos radica en a partir de ellos existió una nueva referencia para abordar la obra y sus mecanismos. Una obra puede subdividirse en partes, que a su vez pueden fragmentarse en pequeños núcleos temáticos mediante diálogos entre los personajes o del narrador, y también hay partes “no analizables”, a las que Tomashevski llama motivos, por ejemplo: “«Ha caído la tarde», «El héroe ha muerto», «llegó una carta», «La aparición del espectro del padre de Hamlet». La selección de motivos que el autor dispone adquiere la forma de hechos y su función es la de modificar la situación, de esta forma la combinación de los motivos entre sí constituye la armazón temática de la obra.” (Zamorano, 2007: 33-34). Tomashevski organizó los tipos de motivación por la diversidad de su naturaleza y carácter en: compositiva, realista y estética.

La obra de Tomashevski solamente ha sido traducida muy parcialmente al castellano, por lo que nos parece importante citar lo que de ella han señalado los estudiosos de su trabajo:

> El principio de la motivación compositiva consiste en la utilidad de los motivos. […] Estos aspectos de la composición, una vez introducidos, se integran en la totalidad logrando un efecto. La integración con la acción puede armonizarse de dos maneras fundamentalmente: según una analogía psicológica, cuyo efecto más eficaz ocurre cuando recurrimos a clichés literarios como describir un paisaje romántico mediante un claro de luna para una escena de amor, o tempestad y tormenta para escenas de muerte y crimen. También el uso de estos clichés se ha utilizado para subrayar un efecto irónico o paródico. El otro modo de integración con la acción de los motivos tiene lugar mediante el contraste: este procedimiento ha sido usado desde Homero hasta nuestros días básicamente para resaltar el carácter entre personajes: Héctor y Aquiles, en la Ilíada; Antígona y Creonte, en Antígona de Sófocles; Don Quijote y Sancho Panza, en Cervantes; Otelo y Yago, en Shakespeare; Bernarda y Adela en La Casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca, etc. (Zamorano, 2007: 35)

Este recurso de contraste no sólo revela aspectos del carácter del personaje, también expone el entorno que rodea al personaje, como la clase social, la cultura e idiosincrasia. Por su parte, la motivación realista logra su efecto dada la ilusión que toda obra o pieza cinematográfica genera en el receptor, donde la ilusión hace percibir la acción como algo viable. Y, por último, a la motivación compositiva y a la motivación realista, se uniría la motivación estética que se enlaza con las funciones que le atañen al personaje como hilo conductor de la historia y conector de motivos. De acuerdo con Tomashevski los personajes deben ser reconocidos con facilidad, a esto lo llama caracterización. El personaje siempre se desarrolla sobre suposiciones, algunas de estas suposiciones son valores fácilmente identificables que no es necesario explicar.

De acuerdo con José Domínguez Caparrós (2009), en el texto de Roman Jakobson, *La nueva poesía rusa* (1921) se afirma que los estudios literarios, antes de los

estudios que Jakobson propone, no han sido capaces de establecer un canon para que los personajes sean tomados más allá de anécdotas.

> Si los estudios literarios quieren convertirse en ciencia, deben reconocer el procedimiento como su personaje único. […] Por eso, para Jakobson, la historia literaria desde hace tiempo no es más que pura charla amena, se pasa alegremente de un tema a otro, de las consideraciones líricas sobre el refinamiento de la forma a las anécdotas de la vida del artista; las evidencias psicológicas alternan con problemas del fondo filosófico de la obra o del medio social. Fácil y gratificante es hablar de la vida, de la época, a partir de las obras literarias. Y, por supuesto, nada de terminología precisa (Jakobson, 1973: 31) (Domínguez Caparrós, 2009: 72-73)

La afirmación de Jakobson encuentra eco con los críticos literarios René Wellek y Austin Warren, quiénes en su texto *Teoría Literaria* (1949) enfatizaron que la poesía y la literatura en general, representan transmisión de conocimientos, no obstante, su principal función no es la de transmitir conocimientos, su función primordial es estimular la imaginación del receptor para que este comprenda conceptualmente la obra a partir de la cultura, para ellos la literatura puede ser interpretada por el receptor como una especie de rama filosófica, porque en ella se pueden encontrar símbolos que muestran las doctrinas predominantes del periodo en que fueron realizadas, estableciendo así una estructura de su contexto de producción que envuelve a su creador y a sus posibles receptores. (Wellek & Warren, 1966).

Domínguez Carararós afirma:

> René Wellek, no puede ignorar las ideas formalistas cuando escribe, junto con Austin Warren, la *Teoría literaria* (1949) […] en el índice de la obra se puede apreciar que no falta ninguno de los nombres de los formalistas más conocidos, salvo el de V. Propp, quizá por el carácter muy específico de su aportación, el cuento folclórico. La obra de Wellek y Warren se tradujo en 1953 al español con un prólogo de Dámaso Alonso. Si Wellek y Warren ponían entre los modelos de su obra el manual de Tomachevski, Dámaso Alonso en el prólogo a la traducción española del trabajo de Wellek y Warren hablaba de «entrañable afinidad» con los autores, […] Quizá no extrañará entonces que Helmut Hatzfeld establezca en 1956 una relación entre estilística y formalismo ruso. (Domínguez Caparrós, 2009: 73-74)

René Wellek ignoró, sin embargo, que un núcleo importante de los formalistas rusos no solamente se ocupó de la literatura sino también del cine y la fotografía y que el trabajo de Propp no solamente se limitó al cuento folclórico. François Albèra se ha referido en *Los formalistas rusos y el cine* (1998), a algunas de las importantes aportaciones que harían a los estudios cinematográficos Víktor Shklovski, Tynianov, Boris Eikhenbaun, Timochenko, y otros formalistas rusos, en relación con las características materiales del cine (montaje, angulaciones, encuadre, iluminación, ritmo y movimiento, etc.).

Por su parte Roland Barthes en su texto *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966) hace una compilación de algunos de los trabajos de los formalistas rusos en relación con los personajes, partiendo de la *Poética* aristotélica y del personaje funcional para la acción, continúa con Propp, para señalar que en su obra es donde el personaje se concibe como parte de las acciones que en el relato se organizan. Barthes menciona el personaje despersonalizado de Philippe Sollers, que está en función del lenguaje, y señala que enTodorov los personajes son acciones que se pueden clasificar, y con Greimas los personajes son actantes, Barthes observa al personaje como parte de secuencia de acciones también.

Según Eliseo Verón, Barthes considera que los relatos siguen una lógica de acuerdo con tres vías. La primera vía es establecida por Bremond y trata de reconstituir la sintaxis de los comportamientos humanos utilizados, y las elecciones a las que el personaje está sometido. La segunda vía es un modelo lingüístico propuesto por Lévi-Strauss y Greimas. Finalmente, la tercera vía es la diseñada por Todorov quien sitúa el análisis en el nivel de las acciones, es decir, se enfoca las acciones de los personajes,

para instaurar las pautas con las cuales el relato combina, varia y transforma un cierto número de predicados básicos. (Verón, 1972: 24-25)

Al abordar una posición estructural de los personajes, Barthes enfatiza que, en la *Poética* aristotélica la noción de personaje será siempre secundaria y estará íntegramente sometida a la acción. El personaje hasta ese momento no era más que un nombre, el agente de una acción, más tarde, “tomó una consistencia psicológica y pasó un ser plenamente constituido; el personaje ha dejado de estar subordinado a la acción, ha encarnado de golpe una esencia psicológica.” (Verón, 1972: 28). Cabe destacar que, desde su aparición el análisis estructural opuso una fuerte resistencia para tratar al personaje como a una esencia, tal es el caso de Todorov, e inclusive Tomachevski llegó a negarle al personaje importancia narrativa, mientras que Propp los clasificó dentro de una tipología que no tiene relación con la psicología, y Greimas propuso describir y catalogar los personajes del relato, no según lo que son, sino según lo que hacen, de allí su nombre de actantes, en la medida en que participen de tres grandes ejes semánticos, que son la comunicación, el deseo (o la búsqueda) y la prueba. (Verón, 1972: 28-30)

Eliseo Verón no ofrece una propuesta propia sobre el análisis de los personajes, se limita a señalar lo que en el ámbito de los estudios semiológicos y semióticos hicieron algunos autores.

Claude Bremond en su publicación *La lógica de los posibles narrativos* considera que la base de la clasificación de los roles asumidos por los personajes en los relatos, se encuentra en el ciclo narrativo, dado que todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos en la unidad de una misma acción (Verón, 1972: 87-90)

Mientras que Tzvetan Todorov, en su texto *Las categorías del relato literario*, expone que toda obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. En el aspecto de la historia evoca una realidad, personajes que se pueden confundir con personajes de la vida real; dicha historia se pudo haber dado a conocer por otros medios, como por ejemplo una película o un relato oral de un testigo. Al mismo tiempo la obra es discurso porque existe un narrador que relata la historia y frente a él un receptor que la descifra. (Verón, 1972: 155-157)

De esta manera presentamos diversos ejemplos de enfoques y distintas perspectivas relativas al estudio del personaje, reiterando que para nuestra investigación hemos seleccionado a Tinianov, Propp y Greimas, para establecer una metodología de estudio que aplicamos a las películas seleccionadas, dado que sus enfoques no solo destacan la importancia de las acciones de los personajes en una trama, consideran también sus atributos y su carácter de elementos construido y las propuestas de estos estudiosos permiten aproximarnos a la representación de la identidad nacional, a través de la construcción de los personajes y el análisis de sus acciones, rasgos y atributos, en las obras fílmicas, evitando una interpretación desde la psicología.

1.5. El estudio del personaje abordado desde la psicología

La psicología ha buscado contribuir al estudio del personaje desde varias ópticas, una de ellas es el psicoanálisis. Sigmund Freud dedicaría numerosos escritos a personajes específicos en el desarrollo de sus teorías psicoanalíticas sobre los complejos, se trataba de personajes míticos y dramáticos, como Edipo, Electra, la Gradiva, aunque igualmente toma personajes religiosos, como Moisés, también abordó representaciones visuales de

ciertos personajes para analizar la psicología de algunos artistas, como la representación de la Virgen, Santa Ana y el Niño Jesús, para analizar, con base en sus teorías, la personalidad de Leonardo da Vinci.

Gustav Carl Jung es otro psicólogo que contribuyó al estudio del personaje, al conjunto de planteamientos teórico-metodológicos formulados por él se le denomina psicología analítica, para diferenciarla de los trabajos de Freud, el psicoanálisis. De acuerdo con Jung existe una estrecha relación entre las obras y sus autores, sin embargo, la comprensión de una obra de arte va más allá de la visión del autor, pues entra en juego el contexto social y cultural. De acuerdo con María del Pilar Quiroga Méndez (2010) la psicología individual de Jung no es determinante cuando se trata de interpretación artística.

> La obra de arte trasmite un mensaje de profunda fuerza emocional a cada una de las personas que pertenecen a la época. […] Es improbable que una patología personal, unos rasgos de personalidad, o la vivencia individual de un artista, sean la causa que explique la notoriedad y la capacidad de su obra para conectar con el gran público, […] lo personal y lo social, lo individual y lo colectivo, se convierten en una dualidad imprescindible para la comprensión del fenómeno artístico. Ha sido bastante habitual referirse a la psicología individual del creador o a las vivencias personales de este para explicar su producción artística. La enfermedad de Van Gogh, el supuesto defecto visual del Greco, la misantropía de Miguel Ángel, la inestabilidad psíquica de Gaugin, la vida irregular de Caravaggio, la obsesividad de Gaudí, o la locura de Shiele, se aducen con frecuencia como elementos centrales para la descripción y el análisis de la obra de estos autores. En 1922, Jung alerta contra esta tendencia afirmando que la investigación sobre la vida del creador, o sobre alguno de sus complejos reducirá al artista a un denominador común, y nos advierte de que ese no es el camino para la comprensión de la obra de arte. (Quiroga Méndez, 2010: 51)

Pero es importante destaca que más que considerar a los personajes o al autor de la obra, Jung estaba considerando una suerte de psicología colectiva que se manifestaba en las obras artísticas y nosotros buscamos enfocar la identidad nacional como una cuestión sociocultural, antropológica y semántica, pero también ideológica.

Carol S. Pearson (1995) presentó doce arquetipos a partir de los postulados teóricos de Jung, estos doce arquetipos de personalidad han sido aplicados a la literatura y al cine, los separa en tres estadios: La preparación del viaje, La travesía y El retorno del héroe. Según Pearson, cada personaje tiene un poco de todos, aunque suele existir predominancia de uno en específico:

> **La preparación del viaje: El inocente** es falto de experiencia, carece de complejidad, es vulnerable, pero es feliz. **El huérfano** se caracteriza por intentar pasar inadvertido, evita situaciones que le puedan comprometer o dañar. **El guerrero** intenta demostrar su valía a través de actos heroicos, suele ser arrogante y algo torpe. **El bienhechor** es maternal y protector, se caracteriza por la compasión y la generosidad. **La travesía: El buscador o explorador** ansía una vida libre, su mayor temor es sentirse vacío por dentro. Suele ser independiente. **El amante** pretende encontrar pareja como su mayor anhelo, entre sus virtudes se encuentra la pasión, la gratitud, el aprecio y el compromiso. **El destructor** se caracteriza por la búsqueda de la metamorfosis, busca la revolución o la venganza y destruir lo que no funciona. **El creador** ansía ser recordado después de haber muerto. **El retorno del héroe**: **El gobernante** sólo piensa en el poder y el control, no acepta el fracaso, su mayor temor es ser derrocado. **El mago** desea comprender cómo funciona el universo para transformarlo, se encuentra en busca de soluciones que beneficien a todos. **El sabio** es honesto, al igual que el mago desea comprender el mundo, pero sobre todo a las personas y las leyes del universo, suele ser analítico y curioso. **El bufón o loco** se ríe de todo para que el mundo sea menos rígido, disfruta la vida al máximo, viviendo el momento, sus principales virtudes son la alegría y el juego. (Pearson, 2006)

Este enfoque no deja de ser interesante, pero mezcla las acciones de los personajes con interpretaciones de tipos estables que se hacen presentes solamente en cierto tipo de narraciones.

Lacan también aportó al estudio al personaje a través de la psicología, al igual que Freud, analizó diferentes personajes en la literatura. Aunque su postura fue siempre la de ir contra la idea del psicoanálisis aplicado al arte. Así lo precisa Blanca Sánchez: “Incluso en su texto sobre Gide, en donde comenta al *homo litterarius*, Lacan descarta la idea de que el texto de Jean Delay, sobre el que se basa su escrito, se parezca a una obra de psicoanálisis aplicado. Lacan se dedicará a captar la relación del hombre con la letra y su posición frente al deseo”. (Sánchez, 2015, 213-214)

Para Blanca Sánchez (2015) el único homenaje que Lacan hace directamente a un artista es en su texto “Homenaje a Marguerite Duras, por el arrobamiento de Lol V. Stein”, en él, Lacan no afecta de ninguna manera a la escritora, al apoyar la manera en la que ella construye el personaje y la trama general de su novela, por lo que Sánchez concluye que si Lacan puede aventurar que Lol está loca, es porque la mismísima Marguerite Duras lo ha confesado. Al analizar Hamlet, Lacan reconoce la excelencia del texto. Para él, Shakespeare transformó el drama edípico:

> Shakespeare modifica las coordenadas del drama edípico para permitir vislumbrar de qué modo está en juego el deseo, con todo su carácter problemático. […] Cuando se trata de la literatura, y en especial de las obras dramáticas como es el caso de Hamlet […] Un personaje es alguien de quien el autor posee todo su espesor, que nos conmueve por la transmisión de los rasgos que porta introduciéndonos en una realidad supuesta que está más allá de lo que la obra de arte nos brinda. […] En Hamlet, si bien es cierto que en una primera aproximación podría decirse que su valor de estructura se debe a que es equivalente a la del Edipo, lo que interesa y lo que puede permitir estructurar ciertos problemas depende de la articulación de la tragedia como tal, su organización, los planos superpuestos que instaura en donde se aloja la dimensión de la subjetividad. […] Hamlet es un personaje que no conocemos, pero no solamente por nuestra ignorancia; se trata de un personaje compuesto por algo que es el lugar vacío en el cual se puede situar nuestra ignorancia. Y una ignorancia situada es la presentificación del inconsciente. El psicoanálisis aplicado al arte, en la perspectiva freudiana, intenta hacer surgir, ya sea de la obra o del artista, un retorno de lo reprimido tal como lo hizo Freud con Leonardo. (Sánchez, 2015: 126-130)

Es por ello el reto constante de la metodología de Lacan para tratar de transformar la perspectiva freudiana del psicoanálisis aplicado al arte, pues como mencionamos, Sigmund Freud es un referente para el estudio de la psicología de artistas pictóricos y literarios, a los que media a través del tamiz del psicoanálisis para exponer sus teorías o analizar a los autores.

1.6. El personaje en el cine

Continuando con los estudios del personaje, ahora desde la perspectiva del análisis del cine, para algunos estudiosos que se desarrollando dentro del ámbito de la semiótica como Christian Metz, es importante recalcar que el personaje no puede ser confundido con una persona, que puede inspirarse en una persona, pero es un ente puramente de ficción, que puede ser totalmente distinto a la persona real que interpreta determinado personaje.

El personaje ha sido pensado dentro de un razonamiento en su vínculo con la acción, pero no como la acción misma. Sin embargo, en el estudio específico que Metz realiza de la semiótico del texto cinematográfico no le otorga ninguna importancia al personaje. Para Christian Metz, la especialidad del cine está relacionada directamente con la presencia del lenguaje visual que se hace arte a través del montaje o edición de los distintos planos encuadre, aunque considera que el análisis todos los elementos del filme aportan contenidos semánticos y participan de la significación total de la obra fílmica, no tiene prioridad o relevancia el personaje y no deja de ser considerado de manera análoga a la que se le otorga en los estudios literarios, es el texto fílmico concebido como obra integrada por componentes visuales, lo que participa activamente de estructuras formales de manera semejante como lo hace el lenguaje verbal, aunque en este caso se trata de la cinematografía y sus códigos de representación, las películas disponen de un conjunto de elementos como son los personajes, las secuencias y los planos que se unen formando las sucesiones. Metz no hace una propuesta de análisis específica centrada en los personajes, solamente los considera como uno de los componentes del filme y en gran medida, un componente muy secundario.

Jacques Aumont en su texto *La Imagen* (1990) considera que todas las artes se fundaron en una ilusión parcial emulada de la realidad, Aumont cita a Rudolf Arnheim en su ensayo dedicado al cine (1932), en el que Arnheim diferencia a la cinematografía de las demás artes por producir una ilusión de realidad que contiene mayor intensidad, además de destacar que el cine dispone de tiempo y profundidad. Para Aumont la noción de ilusión es impugnable, y retomando a Christian Metz, objeta que puede calificarse como autocontradictoria porque la ilusión existe o no existe, y no podría serlo a medias. (Aumont, 1990: 16-17). Aumont continúa desarrollando el tema de la impresión de la realidad en el cine, porque las películas, siempre han sido aceptadas como creíbles, sin importar su argumento e inclusive si se trata de ficción. Esto tiene como consecuencia que sus personajes sean también "creíbles", se proyecte sobre ellos la ilusión de que son "reales". Christian Metz destaca este hecho como un factor positivo de realidad, ya que aunado a los aspectos positivos de la fotografía al cine se añade el factor esencial del movimiento; además de los fenómenos psicológicos de participación afectiva mejorados por la imaginación e inmaterialidad de la imagen cinematográfica. Este hecho no significa ineludiblemente que el cine sea ilusionista, no obstante, el receptor de cine está más abstraído psicológicamente en la imagen. (Aumont, 1990: 24-25) Sin embargo, estas reflexiones no nos llevarían sino a estudiar la credibilidad en la construcción del personaje y su papel secundario como uno de los portadores de la significación.

Aumont cita nuevamente a Arnheim cuando habla del centramiento subjetivo como fenómeno fundador en la percepción de las imágenes en el cine, Aumont considera este axioma como una referencia directa del espejo lacaniano. Por otra parte, los trabajos de inspiración psicoanalítica en la cinematografía comenzaron a partir de Christian Metz

(1977), quien destaca que el cine no ofrece ninguna presencia real porque está compuesto por representantes, personajes, significantes, imaginarios. Sin embargo, las películas siempre encontraran inspiración en la realidad.

> El cine despierta masivamente la percepción, pero para volearla enseguida en su propia ausencia, que es, no obstante, el único significante presente. Siguiendo directamente el hilo del enfoque lacaniano, que relaciona estrechamente imaginario e identificaciones, Metz ha desarrollado una teoría de la identificación espectatorial en dos niveles: identificación primaria del sujeto espectador con su propia mirada e identificaciones secundarias, con elementos de la imagen. (Aumont, 1990: 32)

Metz fue, sin embargo, muy preciso al señalar que: “Hay que considerar, pues, como normal que la semiología del filme se apoye en datos (pero no métodos) tomados de la psicología del filme, de su sociología, de su estética, de su historia, etc.” (Metz, 1973: 36). Esos datos le sirven para describir los fenómenos de recepción del cine, principalmente. Dado que Metz, como la mayoría de los semióticos de la cultura, va a oponerse a que la obra cinematográfica sea estudiada desde una metodología psicoanalítica o de cualquier otra de las orientaciones de la psicología, aplicar los métodos de análisis esa área de estudio no resulta compatible con un estudio de los personajes de cine bajo el enfoque semiótico.

Nuestra investigación se propuso como un estudio centrado principalmente en los personajes cinematográficos en un conjunto de películas dirigidas por un mismo realizador y cuyo protagonista era interpretado por el mismo actor, se privilegió también al personaje por la importancia que desde el punto de vista del receptor cobra en los filmes, dado también que buscábamos aplicar métodos de análisis modernos, o por lo menos desarrollados a lo largo del siglo XX, y puesto que los acercamientos analíticos modernos al cine no ofrecían propuestas de estudio específicas enfocadas en los personajes, adoptamos aportaciones que si bien procedían del ámbito de los estudios

literarios, nos permitían centrarnos de manera importante, aunque no exclusiva, en el estudio de los personajes cinematográficos, como elementos fundamentales en las estructuras narrativas de la obra fílmica.

De acuerdo con el crítico de cine Seymour Chatman las ideas de los formalistas rusos y de algunos estructuralistas en relación con el concepto del personaje, se parecen mucho a los axiomas de Aristóteles. Para estos teóricos, los personajes solo son efectos dentro de los relatos y su estatus es exclusivamente funcional, se trata de actantes únicamente y de ninguna manera debe considerárseles como seres reales. Para ellos, la teoría narrativa debe evitar las esencias psicológicas, porque en el personaje solo hay funciones: “El personaje es hilo conector” (Chatman, 1990: 119). A partir de Barthes se menciona que “el héroe apenas es necesario para la historia. La historia como sistema de motivos puede prescindir totalmente del héroe y sus rasgos característicos.” (Chatman, 1990: 120)

De acuerdo con lo presentado, examinamos que para la semiótica un personaje no es una persona, y de ninguna manera debe considerarse un sujeto histórico susceptible de análisis psicológico, para la semiótica, un personaje es un elemento más de la obra, un elemento construido, que está en función de la acción, pero cuyas implicaciones semánticas derivan de sus acciones y atributos otorgados dentro de una obra que se construye.

1.7. El análisis del personaje en el cine mexicano

El cine mexicano y sus personajes han sido abordados en diferentes estudios, siendo las tesis de grado (licenciatura, maestría y doctorado) el espacio donde se ha destacado más este tema. Las universidades mexicanas que ofertan las carreras de cine, ciencias de la comunicación, teatro, filosofía, psicología, letras y antropología, son las que tienen predominancia en el tema del estudio del personaje en el cine mexicano. Este dato señala la importancia que se otorga a este componente de la obra fílmica.

Haciendo un breve recorrido de aportaciones diversas, que no busca ser exhaustivo sino solamente ofrecer algunos ejemplos representativos de los últimos años, diremos que Rosalía Garza Guzmán y Carla María Maeda González estudian los personajes en un filme de Gary Alazraki, en su trabajo titulado "El cine mexicano y sus personajes: Análisis de la comunicación interpersonal en el filme *Nosotros los nobles*" (2016).

Peter Standich, al estudiar el "Desarrollo del cine mexicano" (2009) se ocupa de los personajes estereotipados en el género de la comedia ranchera.

Maricruz Castro Ricalde junto a Robert Mckee Irwin (2011) coordinan la obra *El cine mexicano 'se impone' Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada,* donde se hace una contextualización sociocultural de México y los personajes que se retrataban en pantalla. La misma autora aborda el tema de los personajes, ahora los considera en su artículo "El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional" (2014), como personajes de la vida cotidiana, en una breve enumeración de rasgos de los filmes de la época. Del mismo modo los considera Lucila Hinojosa Córdova, en su artículo "El cine mexicano en busca de su público: la reorganización de

un patrimonio cultural en tiempos de tratados y acuerdos internacionales" (2015), en las películas del siglo XXI.

Yolanda Reyes estudia los *Personajes femeninos contestatarios del cine mexicano del siglo XXI: subvirtiendo la Época de Oro* (2012). María del Sol Morales Zea estudia el personaje histórico en su investigación sobre *La historia patria en el cine mexicano, 1932-1958 (2016*).

Juan Pablo Silva Escobar también se ocupa brevemente de los personajes en su artículo "La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social" (2011). Mariana Nayeli Gómez Villanueva, estudia *La representación de la mujer mexicana durante la época del Cine de Oro en México, una película de Emilio Fernández* (2016). María Luisa Quiroz García, en un trabajo de tesis de licenciatura, inédita, se ocupa del *Cine de la década de los 40's, como creador de estereotipos a través de sus personajes* (2013). Hugo Valdez Suárez analiza algunos aspectos en relación con los personajes en su trabajo *El cine mexicano contemporáneo* (2010). José Francisco Partida Zamora, Rosalva Enciso Arámbula y Sandra González Castillo publican en colaboración el trabajo "La representación de la mujer en el cine mexicano con mayor audiencia del periodo 2000-2010" (2015); en su estudio sobre "filmes clásicos" de una época del cine mexicano.

El alemán Christian Wehr presenta *31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente* (2016) obra en la que algunos de los trabajos ahí reunidos abordan diversos aspectos sobre los personajes de las películas que trata el libro. Esta antología incluye, tanto obras de Sergei Eisenstein, Luis Buñuel y Arturo Ripstein, como de Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón, entre otros. Wehr hace un minucioso

análisis de los contextos políticos y socioculturales que fueron trascendentales en las películas que se analizan en su compendio.

María de la Luz Lases Ojeda (2002) se acreditó como licenciada en Ciencias de la Comunicación con la tesis *La función dramática del personaje de apoyo en el cine mexicano: el caso Delia Magaña*. Delia Magaña fue una actriz y cantante mexicana considerada una gran exponente del teatro de revista en México, Magaña después incursionó en el cine, el personaje de apoyo que la inmortalizó en el cine mexicano fue "la tostada" una simpática borrachina que junto con su compañera de parranda "la guayaba" participaron en *Nosotros los pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1948) ambas películas de Ismael Rodríguez, dichos filmes junto con *Pepe el Toro* conforman una trilogía.

Por su parte, Jesús Alberto Cabañas Osorio (2008) en su tesis doctoral habla del estereotipo en *Personaje estereotipado en representación y narrativas corporales de la mujer nocturna del cine mexicano, en el periodo 1931-1954;* mientras que Margarita Flores Mata (2009) aportó humor al estudio del personaje en el cine con su tesis de licenciatura *Los mexicanos qué somos: puro cuento, puro mito o puro mitote: análisis de los mitos, los imaginarios sociales y los símbolos de México y del mexicano representados en el Cine Nacional.*

El tema de los personajes homosexuales en la cinematografía nacional es abordado académicamente por Raúl Montes de Oca Heredia (1985) en *El estereotipo del homosexual en el cine mexicano*; continuando con la misma temática Javier Valdovinos Torres (1990) aporta un estudio titulado *La homosexualidad en el cine mexicano.* Sin duda, el tema de los personajes estereotipados en el cine ha estado

siempre presente, y el cine mexicano no es la excepción, da cuenta de ello Margarita Quirino Barrera (1995) con *El prototipo del indígena mexicano en el cine y en el teatro nacional*. Otra investigación que atiende el tema del personaje indígena es *Dos momentos del estereotipo del indígena en el cine mexicano* de Tania Brito Castrejón (2005). Un personaje indígena femenino del cine nacional que forma parte del imaginario colectivo es María Candelaria, por lo que Mariana Nayelli Gómez Villanueva (2016) se enfocó en analizarla junto al personaje de Rosaura Salazar en *La representación de la mujer mexicana durante la época del cine de oro mexicano: estudios de caso: María Candelaria y Río Escondido de Emilio Fernández*, aunque el personaje de Rosaura Salazar (Río Escondido) no es indígena, ella lucha por defender los derechos de estos grupos vulnerables, a través de la educación.

Aurelio de los Reyes es un historiador que se ha dedicado a investigar la cinematografía nacional, entre sus aportaciones hay espacios dedicados a tratar someramente el tema del personaje, tal es el caso de *Orígenes del cine en México. 1896-1900 (1972). Medio siglo de cine mexicano 1896 - 1947* (1987). *Dolores del Río* (1996), y *El nacimiento de ¡Qué viva México!* (2006). El propio Aurelio de los Reyes dirige en 1985 la tesis de Licenciatura de Laura Martínez López Díaz Mercado titulada *Estereotipo de la mujer en el Cine Mexicano 1940-1946.* Y también de los personajes estereotipados, pero con margen de tiempo ampliado, habla en la tesis *El estereotipo en el cine mexicano de 1935 a 1955 causas y consecuencias* de María del Carmen García German (1987).

La corriente feminista y sus personajes son abordados en la investigación académica *Estereotipos del feminismo en el cine mexicano contemporáneo* de Eloísa Rivera Ramírez (2006). Amaury Fernández Reyes (2020) coordina un trabajo realizado

por la Universidad Autónoma del Estado de México y el Archivo Histórico del Municipio de Colima en la obra *Cine mexicano y realidad social*.

Distintas miradas, al ser un estudio reciente, aporta temáticas pertenecientes a la agenda de inicio de la década de 2020, temas como: identidad, ruptura de roles de género y los contextos culturales que los propician, así como de los personajes que los conforman.

Un personaje que ha tomado diversos matices en la cinematografía nacional es el personaje de la prostituta, así lo atestigua Carmen Beatriz Pareyon Reyes (1986) en su investigación *El estereotipo de prostituta en el cine mexicano y su posibilidad de ruptura*. Al-Riifai Hammam (2011) presenta *La imagen de la prostituta entre la literatura y el cine: dos novelas de mahfuz vistas por el cine mexicano*.

La mujer continúa tomando protagonismo en pantalla, de ello da cuenta *Análisis de algunos personajes femeninos en el cine mexicano: visión de cuatro directores* que es un trabajo de Angélica Patricia Martínez Sustayta (1989). Iris Gutiérrez Bandera (2004) aportó *Representación social de la mujer en el cine mexicano de 1950 a 1999* enfocándose exclusivamente en personajes estereotipados.

También han existido personajes estereotipados en el género comedia; el actor Mario Moreno Reyes creó a “Cantinflas” un personaje cómico del cine mexicano de la Época de Oro, mismo que fue comparado en varias ocasiones con Charles Chaplin por la prensa internacional. Cantinflas ha sido objeto de análisis académicos como el de Juan Pablo Silva Escobar (2017) en *Cantinflas: mito, gestualidad y retórica despolitizada de lo popular,* donde de acuerdo con sus investigaciones, “Cantinflas se construye, simbólica

y fílmicamente, como el bufón popular destinado a entretener no al rey sino a la plebe" (Silva Escobar, 2017).

Por su parte la investigadora española del Instituto Cervantes Marina Díaz López (2016) escribió *La estelarización de Cantinflas y su presencia en el imaginario ranchero.* La misma autora ha dedicado más trabajo académico a la investigación del cine mexicano y sus personajes como en su texto *Algunos Contextos para el cine mexicano* (2017).

El personaje del charro es estudiado por Siboney Obscura Gutiérrez (2003) en *La comedia ranchera y la construcción del estereotipo del charro cantante en el cine mexicano de los treintas e inicio de los cuarentas.*

Luis Buñuel fue un director español avecindado en la Ciudad de México durante su exilio por la Guerra Civil Española, Buñuel generó varias de sus producciones más exitosas en México durante la Época de Oro. Sobre el director, Iván Humberto Ávila Dueñas (1993) aportó a nuestro acervo *El cine mexicano de Luis Buñuel: estudio analítico de los argumentos y personajes*; donde se dedica al análisis de los personajes que más disgusto causaron a la sociedad mexicana, que durante de Época de Oro estaba familiarizada con la comedia ranchera y los melodramas con una concepción muy distinta a la presentada en los trabajos fílmicos de Buñuel; para él la pobreza no significaba dignificación de los personajes como sucedían en los melodramas de Ismael Rodríguez, por solo citar un ejemplo.

Lauro Zavala es otro académico mexicano que ha hecho varios escritos sobre el cine nacional y sus emblemáticos personajes, en 1989 presentó *Material inflamable. Reseñas y crítica de cine*, *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador* vio la luz

pública en 1994, en un trabajo más analítico y no meramente histórico presentó *Elementos del discurso cinematográfico* (2003), y en 2010 *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico.*

Armando Sánchez Soto (2015) presentó "Acervo documental sobre cine mexicano de la Biblioteca Ernesto de la Torre Villar del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora", donde hace un compendio de los ejemplares que la biblioteca posee en diferentes colecciones. Dichos materiales están clasificados de la siguiente forma: Colección general, obras de consulta, publicaciones periódicas, manuscritos, audiovisuales, cartografía y tesis; resaltando que entre las colecciones se encuentran varias ediciones dedicadas al estudio del personaje.

El Instituto Mora publica cada cuatro meses la revista *Secuencia*, en la edición de enero-abril de 2006 aparece un artículo de Itzia Fernández Escareño titulado "En consecuencia con la imagen: el batallón invisible. Territorio mexicano imaginario. Análisis de la película *Een Telegram Uit Mexico* (1914)" que ofrece un estudio inédito la película muda *Een Telegram Uit Mexico*, del director holandés Louis H. Chrispijn, proyectada en 1914, película de producción holandesa con distribución europea e influencia hollywoodense, con personajes y estereotipos mexicanos muy parecidos al filme *¡Que viva México!* (1932) del director ruso Sergei Eisenstein, dicho filme forma parte de la colección del Filmmuseum de Amsterdam. El artículo de Fernández Escareño sobre la cinta es importante porque se trata del análisis de una cinta inaudita y prácticamente inédita que aborda temas como la Revolución Mexicana, anticipándose a filmes como *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1936), consideradas clásicas en México. "La trama de *Een Telegram Uit Mexico* y refleja la imagen que por aquel

entonces se tenía del revolucionario mexicano, el cual (según la autora del análisis) era visto como un personaje, mito, que figuraba parcialmente en escena […] el revolucionario bandolero seudoinvisible al espectador". (Sánchez Soto, 2015: 32).

El mismo tema de los personajes revolucionarios en el cine es abordado por David Wood (2010) en *Memorias de una mexicana: la Revolución Mexicana como monumento fílmico*. En 1984 Andrés Luna se interesó por el personaje insurrecto en pantalla y presentó *La batalla y su sombra: la Revolución en el cine mexicano.*

Entre los autores que más aportaron a la investigación del cine mexicano y el desarrollo del personaje se encuentra Emilio García Riera, español que a raíz del exilio de la Guerra Civil Española llegó a México siendo un niño y se quedó a estudiar y aportar como investigador de cine en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, para después fundar y dirigir el Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográfica de la Universidad de Guadalajara; su enfoque es dominantemente histórico y panorámico, entre sus obras destacan: *Historia documental del cine mexicano* (1969) en 18 volúmenes*, La guía del cine mexicano: de la pantalla grande a la televisión 1914-1984* (1988), *Historia documental del cine mexicano* (1993) y *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997* (1998).

En el 2004, Rafael Aviña presentó investigación *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano,* el mismo autor en 1999 publicó *Tierra brava: el campo visto por el cine mexicano,* donde se encarga de ahondar en los estereotipos de los personajes que trabajan la tierra. Mientras que Ignacio Durán (1996) publicó *México-E. U: encuentros y desencuentros en el cine*.

José María Espinosa (1992) hace una investigación general del contexto cultural y los personajes en *Cine Mexicano*; y Álvaro Fernández Reyes (2007) se enfoca en temáticas menos exploradas en la cinematografía nacional con *Crimen y suspenso en el cine mexicano: 1946-1955*. Mientras que Fernando Mino García (2011) explica en *La nostalgia de lo inexistente: el cine de Roberto Gavaldón*, las fantasías que el imaginario colectivo compartió en las producciones del director mexicano, cintas como *Deseada* (1951) ambientada en Chichen-Itzá, *El niño y la niebla* (1953) cinta que oscila entre el drama y el suspenso, y *Macario (*1960), lo convirtieron en un hábil realizador de contenidos ficticios, y fue precisamente la cinta *Macario* (1960) la que le otorgó la consagración internacional al ser exhibida en el festival de Cannes y ser nominada a los premios Oscar como mejor película extranjera en 1960, además de ser reconocida por la prensa internacional.

Julieta Ortiz Gaitán, en 1986, aborda la temática de *Los antihéroes de Kazán y el cine mexicano de los años cincuenta.* Ella se limita a trabajar con personajes que son considerados rebeldes, conflictivos y violentos, ideados por el cineasta Elia Kazán, para enseguida establecer una correlación de lo que ella considera una calca por parte del cine mexicano a estos personajes.

Norma Iglesia Prieto (1991) escribe desde la ciudad fronteriza de Tijuana *Entre yerba, polvo y plomo: lo fronterizo y el cine mexicano*; por su parte Martha Tapia Campos (1989) publica *La dramática del mal del cine mexicano* donde habla de los personajes melodramáticos icónicos, y Miguel Ángel Torres (1998) expone públicamente *Horizontes del segundo siglo: investigación pedagógica del cine mexicano, latinoamericano y chicano* realizando un análisis comparativo.

Alejandro Torres Hernández (2010) toca un tema relativo a la educación emocional que se transmitió a los espectadores a través de la pantalla de cine por las funciones y atributos que los receptores identificaban en los personajes en *Los de la mofa a la educación sentimental: caricatura, fotografía y cine mexicano.*

En 1996 Gabriela Yáñez Gómez analiza los trabajos del escritor mexicano Juan Rulfo que fueron llevados a la pantalla grande y que tienen trascendencia tanto en la literatura como en el cine, tal es el caso de la novela *Pedro Páramo* publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1955 y adaptada para cine en 1967 por Carlos Velo, e 1977, por José Bolaños y en 1981 por Salvador Sánchez. La publicación de Yáñez Gómez se titula *Juan Rulfo y el ci*ne, destacando que los personajes de Rulfo transitan por una novela revolucionaria contextualizada en la Guerra Cristera llena de nostalgia y clichés.

En cambio, los personajes para Federico Dávalos Orozco (1985) en *Filmografía general del cine mexicano, 1906-1951* y en 1996 *Albores del cine mexicano,* ocupan un segundo plano dado que sus investigaciones están enfocadas en el contexto sociohistórico del país y los acontecimientos que permitieron que México se convirtiera en un referente cinematográfico para los países hispanos.

Por su parte Patricia Torres San Martín (2001) presentó *La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*, estableciendo un análisis comparativo entre contextos y personajes.

Julia Tuñón es una autora que ha trabajado vastamente el tema del cine mexicano y sus personajes, entre ellos, los que apoyan el tema de nuestro estudio de caso son: *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-*

1952) publicado en 1998; la misma autora, presentó, en el año 2000, *Los rostros del mito, personajes femeninos en las películas de Emilio Fernández.*

Continuando con los personajes femeninos en la cinematografía nacional, ubicamos el texto *La representación de las mujeres en el cine mexicano contemporáneo: cinco estudios del caso,* fue el trabajo de tesis de Sonia Guadalupe Estrada Valdez (2002).

Por su parte, "El carácter político del cine" de María Cervantes Oliveros (2017) explica cómo algunos personajes del cine mexicano actuaron como forma de comunicación efectiva por parte del Estado, que mediante ellos manipuló y expuso sus intereses.

Sin duda los personajes a través del cine han sido grandes impulsores de ideologías, al respecto investigó Francisco Peredo Castro (2011) en *Cine y propaganda para Latinoamérica, México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, publicación que nos ha servido para contextualizar a México en el período de la Segunda Guerra Mundial.

¡Soy puro mexicano! El machismo en el cine mexicano durante la época de oro de Reyna Beatriz Ramírez Peña (2014) se enfoca en los estereotipos masculinos. Julianne Burton-Carvajal (1994) en su artículo "La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal y la especificidad del ejemplo mexicano", también aborda la temática de los roles de género. Sumándose a esta polémica Paco Ignacio Taibo escribe *El Indio Fernández, el cine por mis pistolas* (1986) libro que, aunque es de corte biográfico, analiza someramente el porqué de los personajes más emblemáticos del director.

Reyes Bercini (2013) dedica una profunda investigación a la cinta *La Perla* en *Poética del instinto. La perla, de John Steinbeck y Emilio Fernández*; mientras que Ana Rosas Mantecón (2017) en *Ir al cine, Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*, analiza entre otras cosas, la recepción que tuvieron los personajes y los mensajes de las primeras producciones cinematográficas realizadas en México.

El crítico de cine y docente decano de la UNAM Jorge Ayala Blanco ha realizado su aporte a la literatura del acervo cinematográfico mexicano mediante un "abecedario" conformado por libros donde se enfoca en personajes y las acciones significativas de estos, para asimilar el porqué de su acción dentro del contexto sociocultural. Presentando así: *La aventura del Cine Mexicano* en 1968*, La búsqueda del Cine Mexicano* (1974), *La condición del Cine Mexicano* (1986), *La disolvencia del Cine Mexicano* (1991), *La eficacia del Cine Mexicano* (1994), *La fugacidad del Cine Mexicano* (2001), *La grandeza del Cine Mexicano* (2004), *La herética del Cine Mexicano* (2006), *La Ilusión del Cine Mexicano* (2012), *La Justeza del Cine Mexicano* (2011), *La Khátarsis del Cine Mexicano* (2016), *La Lucidez del Cine Mexicano* (2017), *La Madurez del Cine Mexicano* (2017)*, La Novedad del Cine Mexicano* (2018) y *La Ñerez del Cine Mexicano* (2019) .

En su artículo "Los personajes más competentes" Hugo Lara Chávez, Hugo y Elisa Lozano (2012) analizan prototipos de la Época de Oro. En *Cuatro vidas: las biografías de los personajes de Sólo con tu pareja, Carlos Cuarón* (2008) el autor retoma su obra fílmica de 1991 para analizarla 17 años después; después del *boom* que significó la terminología del nuevo cine mexicano en la década de los noventa hasta inicios del 2000.

Claudia Arroyo Quiroz, James Ramey y Schessler Michael (2011) son coordinadores de *México imaginado, nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional* donde se atienden varias temáticas relacionadas con el personaje en el cine que van desde lo político hasta las temáticas de género, comenzando por: “Heroísmos y solemnidades: don Benito Juárez en el cine”, además de personajes de los melodramas de Emilio Fernández en “Imágenes de la nación en el melodrama revolucionario de la Época de Oro: el caso del cine de Emilio Fernández”; abordan también el personaje indígena en “La resonancia de la conquista en el cine indigenista mexicano”, desmitifican algunos personajes de Buñuel en su artículo “Representar y enmascarar: el tratamiento de la marginalidad en *Los Olvidados* de Luis Buñuel y *Los motivos de Luz* de Felipe Cazals”. También abordan temática de género en “Entre el burdel y el cine: La mujer del puerto, nacionalismo cosmopolita y la chica moderna mexicana”, además de “El sacrificio de la feminidad: la soldadera en el cine mexicano”, y el tema de la homosexualidad masculina tiene su espacio en “Vestidas, locas, mayates y machos calados: la imagen del homosexual en el cine mexicano”; cierran esta compilación con las perspectivas transnacionales y sus personajes en “*Mexican Cinema vs Cinema mexicain*: notas en torno a lo posible del cine y lo mexicano en el imposible cine mexicano actual”.

El cine mexicano de ciencia ficción y sus personajes también han ocupado espacios de análisis académico, tal es el caso de *El surgimiento de la figura vampírica en el cine mexicano: hacia una genealogía de los personajes fantásticos del cine de horror en México de 1933 a 1972* de María Dolores Cabrera Carreón (2016).

El análisis del personaje ha tenido una extensa travesía desde la *Poética* de Aristóteles, el formalismo ruso y el estructuralismo, la semiótica, los estudios culturales,

sin embargo, en los estudios relacionados aquí se puede observar que las metodologías de análisis modernas son escasamente utilizadas, a pesar que muchos trabajos se han desarrollado en ámbitos académicos (tesis), dominando enfoques históricos, estudio de estereotipos y tipos, enfoques feministas y de reivindicación de las diversas identidades sexuales, representaciones del campesino, del indígena, de la prostituta, del charro, el padre, la vampiresa, el chicano, etc. En otros trabajos se hace presente también un enfoque sociológico sobre la marginalidad, la identidad de género, el grupo laboral, el étnico, la política, el problema agrario, etc., otros abordan los personajes en relación con ciertos géneros cinematográficos, y no hay ausencia de enfoques impresionistas o ensayos de corte documentado, pero sin el uso de una metodología de análisis riguroso, que recupere las diversas aportaciones metodológicas desarrolladas a lo largo del siglo XX, salvo muy contadas excepciones. Esto no significa que no se haya producido una amplía cantidad de obras que tienen dichos enfoques metodológicos al estudiar el cine o la animación, pero en lo general tales trabajos poco se han enfocado al estudio de los personajes en el cine mexicano. Se han realizado estudios analíticos modernos sobre filmes de directores extranjeros que produjeron en México o cuyas producciones forman parte del denominado cine de autor, pero no así sobre directores nacionales cuyos filmes estuvieron dirigidos a muy amplios sectores de la población y considerados como más comerciales, pese a ser representativos de la gran industria cinematográfica mexicana y de la llamada “Época de Oro” del cine nacional, por lo que su influencia se extendió notablemente en el país durante varias generaciones e incluso en otros países de habla hispana. De esto deriva una necesidad, la de someter tales obras a análisis modernos y desarrollados a lo largo del siglo XX.

II. Marco Teórico-metodológico

Las estructuras del análisis del relato fueron pensadas originalmente para examinar obras literarias, sin embargo, su vasto alcance ha permitido una superposición a otros campos, como el teatro y la cinematografía, esta última que es el área que concierne a nuestra investigación.

En este apartado estableceremos un marco metodológico general para abordar el concepto de ***personaje*** desde la visión de los formalistas rusos Yuri Tinianov, Vladimir Propp y el estructuralista A. J. Greimas; mismos que reproducen de manera semejante la noción del personaje, la acción es lo esencial en el relato y el estatus del personaje es funcional, esa funcionalidad está determinada por el significa que la acción adquiere en la cadena de acontecimientos de la narración, principal aunque no exclusivamente.

Aclaramos que en este apartado solamente ofrecemos algunos puntos generales, pues en los análisis específicos abundamos en las propuestas metodológicas aplicadas, ofreciendo detalles, siempre en relación con los análisis.

No se trata aquí de la aplicación de una metodología ecléctica porque no aplicamos conceptos propuestos por los tres autores a las obras fílmicas analizadas. Aplicamos las aportaciones formalistas a los tres primeros filmes (un díptico y una tercera película) y las propuestas semióticas de Greimas al cuarto filme analizado. Además, no hacemos uso de todos los conceptos metodológicos propuestos por los teóricos, sino solamente de aquellos que nos permiten estudiar a los personajes o actantes y sus acciones o esferas de acción.

Pese a la afinidad entre las perspectivas de estudio de los tres autores, hay algunas diferencias importantes que deben destacarse.

Para Tinianov, el personaje es construido por el autor y corresponde a los mismos postulados de construcción que como estrategias comunicativas se han utilizado en una obra para expresar determinados contenidos en ella.

En cambio, para Propp, quien estudia obras de tradición oral y no textos literarios, las esferas de acción de los personajes corresponden a esquemas tradicionales culturales, la función o significación de la acción deriva de su relación con las acciones precedentes y consecuentes a ella, surge de su significado específico en la cadena de acciones. Las variantes, en las que interviene el autor o autores colectivos, de manera más notable, es en la especificidad de las acciones y en las características atribuidas a los personajes, así como en la elección de las acciones mismas que tendrán, por ejemplo, la función de transgresión (romper un pacto, desobedecer una orden, tomar algo prohibido, etc.), elementos que corresponden al contexto sociocultural e histórico en que se produce la narración, y que por ello son también las partes más variables de las narraciones. Además, no todas las narraciones incluyen el mismo número de funciones, ni todas las funciones que Propp identificó en sus estudios y él mismo observó, figuran tampoco en todas las narraciones.

Aunque Greimas se basa en cierta medida en la propuesta de Propp, no se centra solo en los esquemas tradicionales, si bien define al personaje como actante, es decir, como quien actúa en la narración, identifica roles distintos a los que identificó Propp y considera también los motivos que tiene el personaje para desempeñar ciertas acciones, da notable importancia a las oposiciones y otro tipo de relaciones binarias. En sus

distintos trabajos teórico-metodológicos considera también aspectos que van más allá de la estructura narrativa, como los signos gestuales, espaciales, y visuales, correlacionados con los actantes, así como la representación de las emociones o pasiones con las que se les relaciona en la obra. La cadena de acciones no corresponde necesariamente a una estructura tradicional que se repita en una gran cantidad de relatos, posee su especifica conformación en cada narración y parte del trabajo del análisis es identificarla y hacer evidentes las formas de relación específica que tienen las acciones, así como las implicaciones semánticas que dichas relaciones hacen visibles en juegos de oposición, de contradicción, en relación con su cuadrado semiótico. Greimas trabaja por secuencias narrativas, además, complementaria estos puntos de estudio con el análisis de la semiótica de la representación de los afectos, estados de ánimo y representación de las pasiones, que en los textos se hacen presentes, en los niveles discursos y de actuación, complementaciones expuestas en obras posteriores.

Dentro del formalismo ruso, la propuesta que Tinianov hace, en su “La noción de construcción” (1927) discurre sobre que el personaje es estrictamente un elemento construido, que ofrece cierta variabilidad e incluso puede manifestar ciertas contradicciones, por lo que se caracteriza por una estabilidad “inestable”, variable a lo largo de la obra. Esta construcción del personaje corresponde a una determinada conceptualización, creativa pero también sociocultural.

Con Vladimir Propp trabajaremos con su morfología a partir de las esferas de acción definidas a través de las acciones de los personajes, de las relaciones entre los atributos de los personajes y sobre el entramado cultural en el cual el personaje es creado y consecutivamente interpretado en la narración. Para Propp es importante

destacar que el personaje simboliza o expresa una noción o serie de nociones explícitas de la cultura en que se crea dicho personaje y representa ciertos valores culturales.

Para finalizar con esta introducción a los fundamentamos teóricos de nuestro análisis del personaje, trabajaremos con la semiótica de Greimas y su propuesta de la noción de actante, así como algunos elementos tocantes al análisis semiótico de la narración, los motivos de los actantes y las modalidades de representación de las "pasiones".

2.1. Tinianov: el concepto de personaje y su estudio

En su ensayo de 1927 "La noción de construcción", Tinianov destaca que las contradicciones en una obra cumplen una función estética y significativa y no tienen necesariamente que ajustarse a la lógica, evocando lo dicho por Aristóteles en la *Poética*. Tinianov es enfático al afirmar que el personaje no debe confundirse nunca con una persona, porque dentro de la obra es solamente un elemento que se caracteriza por una cierta unidad estática que es "extremadamente inestable, depende enteramente del principio de construcción, y puede oscilar en el curso de toda la obra […]" (Tinianov traducido por Todorov, 1978: 87).

Para Tinianov, la literatura en general se ha topado con dos dificultades, la primera está en la palabra, porque la palabra está íntimamente relacionada a nuestra conciencia práctica y cultural, por lo que solo tiene sentido en razón al vínculo de la práctica social y sólo adquiere sentido dentro de esta experiencia, y no en pocas ocasiones pierde su carácter polisémico; existe un problema cuando no se tiene en cuenta que en la palabra

también hay elementos que residen o se explican solamente a partir de una tarea o función específica que cumplen en la obra.

La segunda dificultad que observa Tinianov proviene de tratar habitualmente el principio estático (o más estable) respecto al personaje, como una de las unidades de la obra literaria, pero también de la obra cinematográfica, Tinianov considera que una dificultad tiene lugar cuando no se abandona la crítica que insiste en considerar a los personajes como seres vivos: “No hace mucho que abandonamos esa crítica que consistía en considerar los personajes como seres vivos. Nadie puede asegurar que las biografías de los personajes y las tentativas de restablecer la realidad histórica, a través de estas biografías, haya desaparecido completamente. Y todo está basado en el postulado del héroe estático” (Tinianov citado por Todorov, 1978: 86). Tinianov es enfático al recalcar que los personajes no son personas y por lo tanto no se puede considerar como se consideran los hechos históricos, la participación de un personaje en determinada obra está determinada por un principio constructivo seleccionado por el autor, porque ellos dependen enteramente de lo que el autor quiso comunicar en su momento, de acuerdo a la obra y al contexto de la obra, estableciendo nuevamente estar de acuerdo con los postulados de la *Poética* aristotélica, por lo que insinúa que los personajes no deben ser susceptibles de tener biografías, como lo sugiere el *Método Americano* de interpretación actoral, y la *Técnica vivencial de Stanislaski*.

Además, el formalismo ruso en general, destaca que el momento socio-cultural de la creación de la obra juega un papel determinante para no confundir el uso de las palabras o mal interpretarlas, ya que el sentido de las mismas está en estrecha relación

con el contexto de su producción que es siempre un contexto cultural e histórico específico.

Tinianov, retoma en su ensayo las palabras de Goethe sobre la ficción artística y dice sobre el personaje:

> […] en los dominios superiores del arte […] el artista tiene más libertad y hasta puede recurrir a la ficción, quiere hablar al mundo por medio de un todo. Si esto va contra la naturaleza puede decir al mismo tiempo que es más elevado que la naturaleza'. Lady Macbeth dice: 'He amamantado a mis hijos', y más tarde se nos dice que ella no tiene hijos; el personaje se justifica porque para Shakespeare 'lo que importa es la fuerza de cada uno de sus apóstrofes. [...] El poeta hace decir a sus personajes en cada ocasión y en el momento preciso lo que es conveniente, sin preocuparse porque esas palabras puedan aparecer en contradicción con otras'. […] Vemos entonces que la unidad estática del personaje (como toda unidad estática en la obra literaria) es extremadamente inestable; depende enteramente del principio de construcción y puede oscilar en el curso de la obra de acuerdo con la manera que le es prescripta por cada caso particular. (Tinianov citado por Todorov, 1978: 86-87)

Con lo antes mencionado, ejemplifica como el personaje queda determinado, y que la unidad estática del personaje es inestable, porque para el autor de la obra, las acciones del personaje sirven para resaltar en la historia ciertos contenidos y ocasionar una impresión en los receptores, exponen ciertos contenidos semánticos o de significación que se ajustan a un plan general, presente a lo largo de la obra. Sin embargo, por más inestable que pueda resultar la construcción del personaje en determinada obra, de acuerdo con Tinianov, "es suficiente que exista un signo que designe la unidad" (Tinianov citado por Todorov, 1978: 87) para reconocer al personaje (puede tratarse de un nombre o un rasgo distintivo, por ejemplo).

En nuestro estudio de caso, los personajes interpretados por Pedro Infante en *Los tres García, Vuelven los García, Los tres huastecos* y *Tizoc* poseen elementos característicos, que consideramos fueron resaltados a propósito por Ismael Rodríguez, director de estas cintas, como el hecho de que todos los personajes que nos conciernen

canten e interpreten muy bien la música vernácula mexicana, esto sin duda obedece a que el director, quién también fungió como guionista, aprovechara los talentos del actor, para darle estas características a sus personajes, si otro actor hubiese interpretado estos personajes, quizá las caracterizaciones serían diferentes, quizá no cantarían, o tendrían otros atributos, destacando que los atributos del actor, también fueron puestos al servicio de la obra. Pero, al mismo tiempo, los distintos personajes interpretados por el mismo actor están construidos también con relación a una conceptualización determinada de cierta identidad nacional, regional y étnica, que el actor representa en cada filme, mediante determinados recursos de actuación.

En cada uno de los filmes que estudiaremos, todos ellos protagonizados por el mismo actor y dirigidos por el mismo realizador, comprobaremos los postulados de Tinianov, para quien: “El signo de entidad estática es remplazado por el de integración dinámica. No existen los héroes estáticos, sólo hay héroes dinámicos. Y el signo del héroe, su nombre, es suficiente para que no sea necesario detallarlo en cada situación dada. La estabilidad y solidez de los hábitos estáticos de la conciencia aparecen en el caso del personaje”. (Tinianov citado por Todorov, 1978: 87)

En esta investigación, podemos asentir que, en los filmes de nuestro estudio de caso *Los tres García, Vuelven los García, Los tres huastecos* y *Tizoc*, no existen héroes estáticos, solo héroes dinámicos que responden cabalmente al contexto socio-cultural en el cual fueron producidos. Sin embargo, algunos de los personajes secundarios e incidentales de estos filmes sí son estáticos, porque hay personajes que no cambian, que son iguales siempre, como el caso de John (estadounidense, padre de Lupita), don Cosme (presidente municipal) y Chencho (mozo de Luis Antonio García) en *Los tres*

García, aunque participan muy poco de la acción y son personajes planos, pero son necesarios para reforzar las acciones de los personajes protagónicos. Así, algunos de los personajes de la Época de Oro, representan un concepto determinado de la identidad nacional y cultural, se valen de diversos elementos del folclore para cumplir con sus objetivos.

Las películas pese a haberse producido en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial y tener identificación nacional especifica de ese periodo, por la promoción del nacionalismo, por parte del partido político en el poder, son susceptibles de análisis hoy día y nos permiten precisar la forma en que las concepciones nacionalistas que cada una de ellas implica, se vio afectada por transformaciones, pero al mismo tiempo manifestó ciertas constantes.

Nuestro trabajo, aunque está centrado en el análisis de los personajes protagónicos, considera de modo integral cada filme, por ello toma en consideración otros aspectos postulados por los distintos metodólogos sobre la obra, de ahí que se haya considerado en este estudio que para Tinianov que:

> La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración. […] La forma dinámica no se manifiesta ni por su reunión ni por su fusión, sino por su interacción y, en consecuencia, por la promoción de un grupo de factores a expensas de otro. El factor promovido deforma a los que se le subordinan. Se puede decir entonces que siempre se percibe la forma en el curso de la evolución de la relación entre el factor subordinante y constructivo y los factores subordinados. (Tinianov, citado por Todorov, 1978: 87-88)

Tinianov está hablando de obras literarias, de ahí que la materia de la que habla sean las palabras, el material lingüístico, pero en nuestra investigación nosotros trabajamos con obras cinematográficas, cine, por lo que el material no sólo involucra las palabras,

de ahí que será necesario que abordemos aspectos concernientes a la materialidad de la obra cinematográfica también.

El elemento transcendental subordinante es para Tinianov el principio constructivo de cada obra sigue, mismo que está compuesto por los conceptos o ideas mediante los cuales se organizan e integran los elementos constitutivos de la obra. Esto significa que todos los personajes presentes en una obra se subordinan al principio constructivo de la misma y expresan o representan ciertos contenidos de significado que en su conjunto exponen ese principio constructivo.

Este principio constructivo sólo se precisa analizando los elementos formales que caracterizan las unidades de la obra y sus relaciones. Cada unidad de la obra tiene sus propias características y establece relaciones específicas con las otras que sólo se precisan en un análisis descriptivo de esas unidades y esas relaciones.

Tinianov, en sus aportaciones, criticó los estudios literarios en su época: “la historia literaria conserva el estatuto de un territorio colonial. Está dominada en gran medida […] por un psicologismo individualista que sustituyó los problemas literarios propiamente dichos por problemas relativos a la psicología del autor: dicho psicologismo remplaza el problema de la evolución literaria por el de la génesis de los fenómenos literarios”. (Tinianov citado por Todorov, 1978: 89). De ahí que nosotros evitemos hacer una interpretación psicologista o psicológica de los personajes y de las obras fílmicas estudiadas, para dar prioridad a una lectura sociocultural.

Con el formalismo ruso, la teoría y el análisis literario fueron estudiados como disciplinas autónomas. Los formalistas planteaban un estudio de la literatura y el arte desde sus elementos intrínsecos, sin desestimar las relaciones entre el contexto externo

a la obra, pero más que las relaciones con las estructuras económicas, los formalistas buscaban relacionar esos elementos intrínsecos con la historia cultural, los cambios sociales, y la pervivencia de algunos elementos de la cultura, no con la psicología del autor, ni las interpretaciones psicológicas de la obra como las realizadas por Freud.

Para Tinianov, tanto la obra literaria como la literatura en sí misma, constituyen sistemas específicos, por lo que considera que no es conveniente que se estudien por separado sus componentes. Es decir, una obra no puede ser analizada al margen de las relaciones que establece con otras obras que la preceden o le son contemporáneas. También asevera que un elemento puede jugar distintos roles en sistemas diferentes, pues la función de cada elemento está determina por su correlación con el resto de los elementos del sistema del que forma parte. Agrega: “el léxico de una obra entra simultáneamente en correlación por un lado con el léxico literario y el léxico general, y por otro con los demás elementos de la obra […] esas dos funciones resultantes, no son equivalentes.” (Tinianov citado por Todorov, 1978: 91). Por ello, al estudiar los filmes, consideramos también otras producciones cinematográficas de la época, pero sobre todo la forma en que cada filme se relaciona con los precedentes del mismo director.

Tinianov reflexiona también sobre los cambios históricos que afectan nuestra percepción de lo que debe ser considerado como literario: “Lo que es hecho literario para una época, será un fenómeno lingüístico dependiente de la vida social para otra y viceversa.” (Tinianov citado por Todorov, 1978: 92).

En nuestra investigación, al tratarse de películas realizadas en un periodo específico, como fue la Época de Oro del cine mexicano, sin lugar a dudas nos encontramos ante un acontecimiento social que no sólo involucra el aspecto literario y el

fenómeno lingüístico, ya que a través de la pantalla se proyectaron imágenes de cómo se imaginaban y se representaban a los mexicanos de acuerdo a una determinada concepción de lo nacional, en un periodo de profundos cambios sociales; de ahí que prestaremos especial atención a ese contexto, pero también a los talantes relativos a la materialidad de las películas: Imagen, sonido, sintaxis cinematográfica, etc., para identificar dicha concepción de lo nacional que se manifiesta en los filmes a través de sus propios elementos expresivos.

Tinianov destaca la importancia de los estudios comparados, las funciones que llegan a cumplir los elementos tradicionales, los lugares comunes, las convenciones de un género, y añade: “Si los procedimientos de la novela de aventuras están gastados, la trama adquiere en la obra funciones diferentes de las que hubiera tenido si estos procedimientos no estuvieran envejecidos dentro del sistema literario” (Tinianov citado por Todorov, 1978: 93).

Aunque en nuestro estudio nosotros no compararemos los filmes con otras películas precedentes, compararemos los cuatro filmes entre sí, e identificaremos algunas de las convenciones y lugares comunes que se hacen patentes en ellas. Nos justifica trabajar de este modo la extensión de nuestro corpus de estudio: cuatro largometrajes. Los cuatro protagonizados por el mismo actor, dirigidos por el mismo director y los cuatro centrados en la representación de personajes que en los filmes tienen una función representativa de cierto tipo de identidad nacional: los charros, los huastecos, el indígena.

En nuestro capítulo final abordaremos algunos de los recursos que el director emplea para revitalizar los procedimientos gastados, las nuevas funciones que les otorga, la forma en que resignifica ciertos recursos que ya ha utilizado antes.

Por lo tanto, como Tinianov concebimos que la obra en su conjunto no es una entidad bien equilibrada, simétrica y completamente cerrada, sino que se trata de una integridad dinámica que obtiene su propio ritmo y desarrollo; el conjunto de sus elementos no está conectados por un signo de igualdad, sino por un signo de dinamismo en constante reciprocidad, sobre todo en lo que concierne a sus personajes definidos por sus acciones y rasgos.

De lo anterior deriva que el estudio del personaje deba hacerse como el de una unidad dinámica que se subordina a un principio constructivo que rige toda la obra y que se deban analizar los cambios que afectan a las unidades que son los distintos personajes y sus formas de interacción, de relación, de actuación, sus palabras y otros atributos.

Sin embargo, dado que la construcción de todos los personajes, como sus relaciones específicas, responde a un mismo principio constructivo, ese principio constructivo se manifiesta incluso al estudiar únicamente uno de esos personajes y sus relaciones específicas con los otros. De aquí que nos centremos dominantemente en los personajes interpretados por Pedro Infante, aunque sin ignorar a los otros.

No obstante, enfatizamos que el estudio de los personajes y el tipo de relaciones que establece con los otros no puede hacerse a partir de la psicología, sino de los elementos materiales sígnicos que los caracterizan en una obra.

Para Tinianov, de entre todas las disciplinas culturales, la historia literaria está dominada por: “Un psicologismo individualista que sustituyó los problemas literarios por problemas relativos a la psicología del autor: dicho psicologismo remplaza el problema de la evolución literaria por el de la génesis de los fenómenos literarios. Además, el enfoque causalista esquematizado aísla la serie literaria del punto donde se coloca el observador; ese punto puede residir tanto en las series sociales principales como en las series secundarias. (Tinianov citado por Todorov, 1978: 89) De sus observaciones se deduce que, si analizamos la evolución literaria basándonos en una sola obra, constantemente nos encontraremos con referencias a otras de las series contiguas, referencias tanto culturales como sociales, y como resultado corremos el riesgo de ser arbitrarios en nuestras investigaciones.

Lo que Tinianov ha señalado para la literatura puede señalarse también para la cinematografía, en la que, la fotografía y el hecho de que la narración tiene la modalidad escénica, representada por actores, produce en los receptores un efecto de “realidad” y hace más fácil que los personajes sean confundidos por el público con personas y la historia de ficción con una “realidad” contada mediante imágenes en movimiento.

La postura adoptada para analizar un fenómeno siempre será determinante, no solo para su significación. Es por ello por lo que el estudio aislado de una obra no dará la certeza de abordar adecuadamente su construcción: “La función constructiva, la correlación de los elementos en el interior de la obra, reducen ‘la intención del autor’ a nada más que un fermento. ‘La libertad de creación’ se presenta como una consigna optimista, pero que no corresponde a la realidad y cede su lugar a la ‘necesidad de creación’” (Tinianov citado por Todorov, 1978: 89).

De lo anterior se destaca que en nuestro trabajo hayamos buscado comparar los cuatro filmes en un apartado final, que nos permitirá también destacar los cambios en la representación de una identidad nacional que se hacen visibles en estos cuatro filmes de un destacado director de la Época de Oro del cine nacional.

Con sus palabras Tinianov introduce un punto muy importante en su estudio que también adoptamos, el principio constructivo no obedece totalmente a la intención del autor, esa intención del autor no es más que el germen del principio constructivo que está determinado por aspectos culturales precedentes y contemporáneos a la producción de la obra.

Tinianov afirma que el principal término del que se sirve la historia es el de tradición y la evolución, ambos permiten un cambio de relación entre los términos del sistema, lo que consiente un permanente progreso en las funciones y en los elementos formales. La evolución puede ser a ritmo lento y no necesariamente implican una sustitución de los elementos formales, sino la instauración de una nueva función, y esto se va descubriendo mediante una confrontación de las funciones que cumplen en una obra los elementos, frente a las funciones que han cumplido en otras obras anteriores:

> La confrontación de un fenómeno literario con cualquier otro debe hacerse no sólo a partir de las formas, sino también considerando las funciones. Fenómenos que parecen totalmente diferentes, y que pertenecen a distintos sistemas funcionales, pueden ser análogos en su función y viceversa. El problema se complica porque cada corriente literaria busca durante algún tiempo puntos de apoyo en los sistemas precedentes: es lo que podríamos llamar 'tradicionalismo'. (Tinianov citado por Todorov, 1978: 89)

Los elementos de tradicionalismo se pueden identificar de manera más precisa cuando se estudian varias obras de un mismo realizador, en este caso, cuatro películas, lo que nos permite identificar si los fenómenos cinematográficos que se identifican en una obra

conservan o no las mismas funciones o muestran diferencias, hasta qué punto corresponden a una tradición dentro de las producciones de un mismo realizador.

La vinculación entre el personaje dentro de la literatura que estudió Tinianov y el análisis cinematográfico que nosotros proponemos a partir de sus postulados, permite que tengamos una guía para la interpretación de los personajes interpretados por Pedro Infante en las películas analizadas de Ismael Rodríguez, basándonos en el análisis del personaje a partir de una perspectiva semiológica, ideológica y cultural, como portadores de signos que atañen a una explícita concepción de la identidad nacional mexicana posrevolucionaria.

2.2. La noción de personaje de Vladimir Propp y su estudio

Vladimir Propp se enfocó al estudio de las tradiciones, particularmente de las tradiciones narrativas orales. Fue organizador del movimiento formalista de Moscú y co-fundador de este, sus aportaciones tendrían notable importancia en los trabajos semióticos de Greimas y en Roland Barthes, en los estudios comparados de los mitos como elementos narrativos vinculados a los relatos de tradición oral, sobre este tema sostuvo una polémica muy interesante con el también antropólogo Lévi-Strauss, a mediados de la década de los sesenta.

Propp había destacado como antropólogo cultural antes de dar a conocer *La Morfología del cuento* (1928), cuya propuesta metodológica está aplicada a los relatos maravillosos, y a la vez presenta las bases para otro tipo de estudios morfológicos sobre obras narrativas. Identificó los elementos que estructuraban los relatos de tradición oral, las esferas de acción de los personajes, la relación de sus rasgos con el contexto cultural

de producción de las obras, la relación de estas narraciones con los mitos y definió el relato maravilloso.

Se encargó de buscar y analizar el origen de los géneros folclóricos, lo que le permitió reconstruir los orígenes de diversos cuentos fantásticos y de las narraciones que explican y acompañan los rituales antiguos, en obras como *Edipo a la luz del folklore,* ofrecía una clave de interpretación tipológica a fenómenos explicados por otros estudiosos en términos psicológicos, migratorios o de prestamo cultural, que se basaba en las características socio-económicas y culturales específicas del contexto de producción de las obras, mostrando la pervivencia de ciertas estructuras ideológicas y la transformación de otras.

Propp se encargaría de analizar minuciosamente los componentes de los cuentos populares de tradición oral, muchos de estos provenientes de mitos y leyendas antiguas. Propp pudo comprobar que, en las narraciones, los componentes principales son las acciones, pues toda narración es una cadena de acciones que se suceden de acuerdo con un orden, adquiriendo así cada acción, un significado dentro de la historia, al que denominó función.

Este significado o función de las acciones está determinado por la relación que la acción tiene con otras de la misma historia (la misma acción: viajar o partir, puede significar cosas distintas si está ubicada antes de otras acciones como la prohibición de partir o el mandato de partir, la orden de ir a hacer algo específico en otro lugar, o la sentencia de destierro dada a un agresor).

Para establecer esta metodología, Vladimir Propp analizó más de cien cuentos populares y fue así como encontró que en todos se repetían una serie de funciones,

aunque en ocasiones adoptaban formas diversas, mientras que la acción a la que estas funciones correspondían cambiaba de historia en historia, pero la función permanecía invariablemente. Como ejemplo de esto siempre había una ardua tarea que el personaje protagonista debía realizar, aunque esa tarea difícil fuera diferente en cada cuento, el factor común mantenía al héroe dispuesto a realizar la tarea que le fue encomendada.

En la narración siempre había un alejamiento, una prohibición o una orden, un castigo para el agresor y una recompensa para el héroe o heroína de la historia, desenvolviéndose la cadena de acciones indispensable para el desarrollo de la obra.

Las aportaciones de Propp permitieron a los investigadores descubrir la estructura del cuento popular, para después usar esta misma metodología al analizar la estructura de los mitos y relatos fantásticos literarios.

En los cuentos populares, el orden de las funciones mantenía una cierta estabilidad y aunque no siempre una historia contenía todas las funciones, si solían ser identificadas la mayoría de estas.

Propp descubrió que ciertos personajes realizaban continuamente ciertas acciones comunes, y describió lo que él denominaría las “esferas de acción de los personajes”. Por ejemplo, el personaje del agresor tiene generalmente una esfera de acción que envuelve acciones como las siguientes: engaña, abusa de la confianza de los otros personajes, infringe la ley, entre otras, para finalmente ser derrotado y castigado.

La primera versión publicada de *La morfología del cuento* poseía un amplio estudio del campo de los atributos de los personajes, en las publicaciones posteriores, evoluciona al cambiar los nombres y atributos de los personajes; lo que no cambia son sus funciones. Lo destacable de los trabajos de Propp es que concluye que el “cuento

atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes" (Propp, 1970: 32)

En nuestra investigación, encontramos que las películas *Los tres García, Vuelven los García, Los tres huastecos* y *Tizoc,* de Ismael Rodríguez, los personajes interpretados por Pedro Infante, se asemejan a lo establecido por Propp con los personajes de los cuentos, porque aunque parezcan muy desiguales entre sí los personajes, estos efectúan acciones muy similares, en los filmes podremos identificar fácilmente a los héroes y a los falsos héroes, además de los villanos y las esferas de acción en las cuales ejecutan sus labores. En el caso específico de *Los tres huastecos* se enfatiza más esta característica.

Para Propp, al momento de analizar las acciones de los personajes, el único cuestionamiento importante es:

> Saber qué hacen los personajes […] porque las funciones de los personajes representan partes constitutivas [...] la repetición de funciones por ejecutantes diferentes ha sido observado hace ya tiempo por los historiadores de las religiones en los mitos y creencias, pero no por los historiadores del cuento. Así como los caracteres y las funciones de los dioses se desplazan de unos a otros y pasan incluso, finalmente, a los santos cristianos, las funciones de ciertos personajes de los cuentos pasan a otros personajes. […] Las funciones de los personajes representan, pues, las partes fundamentales del cuento, y son ellas las que debemos aislar en primer lugar. […] Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga. (Propp, 1970:32-33)

Al explicar Propp las funciones de los personajes, tiene claro que estos han cumplido con un rol y que han sido asimilados a través de diversos tamices como la cultura y la religión, en el relato sus acciones se repiten constantemente, en aras de obtener un beneficio. Por ejemplo, cuando habla de religión, en la mayoría de las religiones se busca alcanzar la gracia de la salvación eterna del alma, independientemente de la religión que

se trate, la mayoría busca una trascendencia del ser, y esto lo logran a través de sacrificios y obras positivas en favor de sus congéneres, de esta manera queda asimilada una acción en la consciencia colectiva y será más fácil explicarla a través de las acciones de los personajes que se desarrollen dentro de una historia, lo mismo acontece en las películas que hemos elegido como nuestro estudio de casos.

Propp acentúa lo ya antes explicado por Tinianov acerca del personaje como un elemento inestable que está en función de la historia, no obstante Propp enfatiza la acción, para destacar posteriormente las “esferas de acción de los personajes” con su metodología de análisis. Hablará también de las motivaciones:

> Entendemos por motivaciones tanto los móviles como los fines de los personajes, que los llevan a realizar tal o tal acción. Las motivaciones proporcionan a veces al cuento una coloración brillante y completamente particular, pero no por eso dejan de ser uno de sus elementos más inestables. Además, es un elemento menos preciso y determinado que las funciones o los lazos de unión entre las mismas. Las acciones de los personajes en el cuento son en la mayor parte de los casos motivadas por el desarrollo mismo de la intriga y sólo la fechoría o el perjuicio, función primera y fundamental del cuento, exigen alguna motivación complementaria. Se puede observar en este aspecto que acciones absolutamente idénticas, simplemente análogas, corresponden a las motivaciones más diversas. (Propp, 1970: 85-86)

Además de tomar en cuenta, de modo general, las motivaciones, Propp clasifica las funciones de los personajes, en esferas de acción debido a las numerosas funciones que un mismo personaje puede realizar. En el cuento destacó las siguientes siete esferas de acción, mismas que encontrarán réplica en nuestra investigación, encauzadas al análisis cinematográfico de los personajes.

Propp caracteriza así las esferas de acción:

> 1.- La esfera de acción del AGRESOR (o del malvado) que comprende: la fechoría. 2. La esfera de acción del DONANTE (o proveedor) que incluye: la preparación de la transmisión del objeto mágico, y el paso del objeto a disposición del héroe. 3. La esfera del AUXILIAR que incluye: el desplazamiento del héroe en el espacio, la reparación de la fechoría o de la carencia, el socorro durante la persecución, la transfiguración del héroe. 4. La esfera de acción de la PRINCESA (del personaje buscado) y de su PADRE que

> incluye: la petición de realizar tareas difíciles, la imposición de una marca, el descubrimiento del falso héroe, el reconocimiento del héroe verdadero, el castigo del segundo agresor, y el matrimonio. El padre es quien, por lo general, propone las tareas difíciles; esta acción puede tener su origen en una actitud hostil con respecto al pretendiente. Además, suele ser él el que castiga o manda castigar al héroe falso. 5. La esfera de acción del MANDATARIO, que sólo incluye el envío del héroe (momento de transición). 6. La esfera de acción del HÉROE que incluye: la partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante, el matrimonio. 7. La esfera de acción del FALSO HÉROE que comprende también la partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante, siempre negativa y en tanto que función específica las pretensiones engañosas. Por tanto, en el cuento hay siete personajes. Las funciones de la parte preparatoria también están distribuidas entre estos personajes, pero no de una forma regular y por tanto no pueden definirlos. Además, existen personajes especiales para la unión de unas partes con otras (los que se lamentan, ·denunciadores, calumniadores) y también informadores particulares para la función (información obtenida): el espejo, el cincel, la escoba, muestran dónde se encuentra la víctima que el agresor busca. El problema de la distribución de las funciones puede resolverse al nivel del problema de la distribución de las esferas de acción entre los personajes. (Propp, 1790: 91-92)

De acuerdo con la metodología de Propp, existen diferentes maneras para incluir nuevos personajes o funciones que incidan en el desarrollo de la acción, para él, cada tipo de personaje posee su forma introducirse en la historia, donde puede desempeñar más de un papel en la historia, puede ser el agresor en la secuencia introductoria y encontrar (fortuita o conscientemente) una manera de ser auxiliar o informante en secuencias posteriores.

En el cine mexicano de la Época de Oro, los personajes están plagados de estas características, que por momentos los lleva a parecer contradictorios, no obstante, atendiendo a los axiomas de la morfología de Propp y a postulados de Tinianov, queda establecido que el personaje siempre será un elemento inestable y que puede ofrecer notables variaciones, aunque haya casos de excepción a los que ya nos hemos referido con ejemplos

De acuerdo con Propp, los atributos de los personajes constituyen el conjunto de cualidades externas de los personajes, identificables fácilmente, como su edad, sexo,

situación, apariencia exterior, con sus particularidades, entre otros rasgos. Estos atributos otorgan a la historia diversos matices que permitirán estimular las emociones del receptor. Sin embargo, como resalta Propp, un personaje puede suplir con gran facilidad a otro, tal como acontece en la vida misma:

> La misma vida real crea figuras nuevas muy coloreadas que suplantan a los personajes imaginarios; el cuento sufre la influencia de la realidad histórica contemporánea, de la poesía épica de los pueblos vecinos y también de la literatura y de la religión, tanto si se trata de los dogmas cristianos como de las creencias populares locales. […] El estudio de los atributos de los personajes no incluye más que los tres apartados fundamentales siguientes: aspecto y nomenclatura, particularidades de la entrada en escena y hábitat. A esto podemos añadir una serie de elementos auxiliares menos importantes, […] (Propp, 1970: 101-102)

La realidad siempre será motivo de inspiración para la creación de historias, tanto en la literatura como en la cinematografía, aunque los autores recurran constantemente a la ficción y como Tinianov decía inspirado en Goethe “el artista tiene libertad, quiere hablar al mundo por medio de un todo. Si esto va contra la naturaleza puede decir al mismo tiempo que es más elevado que la naturaleza.” (Todorov, 1978: 86-87)

Propp destaca que la historia y por ende los personajes son trastocados por la realidad histórica, en el caso del cine, esto es muy evidente, pues se crea o recrea la ambientación en el filme y se caracterizan a los personajes de acuerdo con el contexto social histórico donde se produce o se ubica la historia narrada, aunque para Tinianov los elementos que conforman al personaje “sean valores variables, se puede observar también entre ellos numerosas repeticiones. Las formas más brillantes, las que se repiten con más frecuencia, representan un canon. Este canon puede aislarse, […] distinguirse de las formas fundamentales y de las formas derivadas.” (Propp, 1970: 102).

Hacer esta segmentación de los elementos constitutivos y característicos de los personajes, nos permite observar que, a pesar de haber repeticiones en las acciones, la

función del personaje está bien establecida, no se trata de eventos accidentales; sino casuísticos.

El estudio de las acciones permite además una constatación aún más importante. Si se extraen las formas fundamentales de todos los apartados y se las dispone en un orden adecuado para hacer un cuento, este cuento muestra que encubre en su fundamento algunas nociones abstractas. Un ejemplo nos permitirá explicar nuestro pensamiento. Si se aíslan y se clasifican en un epígrafe todas las tareas del donante, podrá notarse que esas tareas no son fortuitas, se puede observar que tienen un fin particular y oculto. (Propp, 1970: 103-104)

"Con base en el análisis de los atributos del personaje, podemos obtener una interpretación científica del cuento, desde la perspectiva histórica" (Propp, 1970: 104). Esta afirmación de Propp es muy importante porque el estudioso deposita en los atributos de los personajes los elementos que corresponden, no ya a la estructura tradicional del relato, sino a los elementos propios del contexto histórico en que se produce una narración determinada.

Lo que determina la relación de las constantes con las variables: las funciones de los personajes representan las constantes; todo el resto puede variar. (Propp, 1970: 178), pero ese resto es el que guarda mayor relación con el contexto histórico y cultural específico.

Como ya hemos mencionado, las funciones de los personajes pueden aislarse, los cuentos fantásticos poseen treinta y una, no todas las narraciones poseen todas las funciones, mientras que la ausencia de algunas funciones no influye en el orden de sucesión de las otras, cuando el relato sigue un orden causal y no juega con una

distribución distinta de lo temporal. “Su conjunto constituye un sistema, que resulta ser extraordinariamente estable y difundido […] El número total de elementos es aproximadamente de ciento cincuenta y se puede dar nombre a cada uno según su papel en el desarrollo de la acción” (Propp, 1970: 178)

En el cuento, tanto los personajes como sus reglas de conducta son muy comunes y se revisten del carácter de reglas del juego. (Propp, 1970: 196) Es decir, se adaptan a los convencionalismos de la época en el que fueron creados, ambiente que recoge también la cinematografía en general. En cuanto a los principios generales que regulan las transformaciones en los cuentos Propp considera que para poder instituirlos es necesario considerar al cuento en relación con su medio, con la situación en la que fue creado y en la cual se reproduce y desarrolla, además de la cotidianidad de la cultura que consumirá dicha narración. En ciertos contextos culturales la religión será de enorme relevancia, sobre todo en ciertas tradiciones culturales.

Gracias a los axiomas formulados por Propp en su *Morfología del cuento*, se abrieron nuevas vertientes para el estudio de los personajes, de ahí parte el modelo estructural de los personajes elaborado por el semiótico estructuralista lituano Algirdas Julien Greimas, quién además realizó significativas contribuciones a la semiótica. (Propp, 1970: 196-197)

En lo que se refiere a las funciones sintagmáticas de Propp, Greimas comienza por reducirlas, ya que solo conservara veinte de las treinta y una originales, para poder separarlas por parejas (utilizando la binaridad de las funciones indicada por Propp). Cada pareja está pensada como unida a la vez por implicación. (Propp, 1970: 198)

2.3. Modelo actancial de Greimas

En 1979, el semiótico ruso, nacido en Lituania, Algirdas Julien Greimas presentó su modelo actancial, para con ello hacer su aportación a los estudios del personaje a partir de los axiomas de la morfología del cuento de Propp y de otros investigadores como Étienne Souriau, filósofo francés que se habían ocupado de esta área en sus estudios de estética literaria y análisis literario.

Para la semiótica de Greimas el actante es un elemento textual en el que se identifica una motivación para interactuar con los demás personajes y el entorno que los rodea. El actante se puede estar guiado o motivado por un interés, un valor, por un principio, un deber, etc.

El actante es una serie de roles definidos, independientemente de la inestabilidad que posee. Hablar de actante hoy día, es hablar de un elemento común en el lenguaje de la semiótica literaria, teatral y cinematográfica.

Greimas (1979) junto a J. Courtés (1979) definen al actante en los siguientes términos:

> El actante puede concebirse como el que realiza o el que sufre el acto. El actante, a medida que va efectuando su recorrido narrativo, puede ir uniéndose a cierto número de estados narrativos o roles actanciales que, a su vez, irán definiéndose en función de la posición del actante dentro del recorrido narrativo y del particular vertimiento modal que adopte el propio actante. De esta manera, el actante sujeto, estará sucesivamente dotado de modalidades tales como las del querer-hacer, saber-hacer o poder-hacer, en estos casos, el sujeto asumirá los roles actanciales de sujeto según el querer, según el saber o según el poder. Desde el punto de vista paradigmático, los roles actanciales pueden ser considerados como una categoría. (Greimas & Courtés, 1990:23)

Greimas ha tomado el término “actante” de las aportaciones realizadas por Tesnière sobre el estudio de los personajes y lo define de manera muy similar a ese autor. Sin embargo, para Greimas el “vertimiento modal” es fundamental, de aquí que resulte importante definir lo que Greimas entiende por modalización o “vertimiento modal”. La

modalización está determinada por las propiedades generales de la organización discursiva que reunidas bajo un modo del discurso adoptan formas particulares de programación, ya sea un hacer o formas implícitas y presupuestas que constituyen la competencia modal. Dirá Greimas: “El actante sujeto, por ejemplo, estará sucesivamente dotado de modalidades tales como las de querer-hacer, saber-hacer, o poder-hacer: en estos casos, el sujeto asumirá los roles actanciales de sujeto según el querer, según el saber o según el poder hacer” (Greimas & Courtés, 1990: 23).

Greimas distingue el estatuto actancial del rol actancial. El primero, el estatuto actancial, define al actante en un momento de la narración, teniendo en cuenta la totalidad de lo que hace; el rol actancial es en cambio el excedente que se añade, en un momento determinado de su actuar en la narración, y que deriva de la configuración en la progresión del texto, el rol actancial se define por el contenido modal y por la posición del actante, está asociado a roles temáticos que se estructuran en la obra y que se unen a la constitución de los actores concebidos como lugares de convergencia y de vertimiento o depósito de estructuras narrativas y de signos. El actante es quien actúa y su actuar puede afectar a un sujeto pasivo que por ello es concebido como objeto del actuar del actante.

El término actante es más amplio o tiene mayor extensión que el de personaje para Greimas, pues comprende no solo a seres humanos, también a animales, objetos y conceptos que realizan acciones específicas en una narración. Distingue los actantes de la comunicación o de la enunciación que son el narratario (a quien se le narra) y el narrador (el que narra) o el enunciatario (interlocutor) y el enunciador o enunciante

(locutor). También marca diferencias entre quien realiza la acción (actante) quien recibe o es afectado por la acción (objeto) y entre el destinador y el destinatario.

Los actantes se inscriben en el programa narrativo como sujetos o como objetos, pero además como sujetos de estado y sujetos de hacer. Se definen en su rol actancial como sujetos pragmáticos (siguen un programa en su hacer, hacen algo) o cognocitivios (lo que saben o conocen), también los hay actantes observadores, estas clasificaciones tienen en cuenta la presencia del actante en el procedimiento narrativo. Además, el actante puede ser individual, dual o colectivo. Greimas considera que todos estos elementos pueden proyectarse en el cuadrado semiótico como relaciones de contrarias o contradictorias.

Es necesario señalar que en nuestro estudio vamos a prescindir de las fórmulas esquemáticas de representación del hacer que Greimas propuso para analizar el actuar de los actantes y adoptaremos una descripción de ese actuar que consideramos más fácil de comprender para cualquier receptor no familiarizado íntimamente con las propuestas del semiótico estructuralista.

Greimas señala también: “El actuar corresponde, pues, parcialmente a la performance” (Greimas & Courtés, 1990: 25). Afirmación que nos resulta particularmente útil para analizar la actuación de los actantes en el texto cinematográfico, en tanto nos permite desprendernos del nivel meramente verbal de la obra para poder analizar las representaciones cinematográficas del “actuar”.

De acuerdo con Greimas, el actante no es un elemento exclusivo del protagonista o del héroe, ni le concede tal categoría. El personaje realiza determina rol actante y puede hacerlo a partir del fenómeno más simple, como la máscara, o más complejo,

como un estado psicológico o una exaltación lírica. El actante también puede designar a un colectivo. Por ejemplo: Los tres mosqueteros. (Sainz Balderrama, 2008: 91-97). Es en este caso que habla del actante colectivo.

El modelo actancial de Greimas es mucho más profundo que las esferas de acción de la morfología de Propp y los postulados de Tinianov para entender al personaje como un elemento construido a partir del principio constructivo y de la cultura que lo produce. El modelo actancial toma las bases de las esferas de acción y del personaje como elemento construido para llegar a un razonamiento profundo del porqué de las motivaciones en los personajes, sin caer en la corriente psicológica, ya que queda perfectamente establecido que para el formalismo ruso y el estructuralismo los personajes deben ser separados del concepto de persona y que no se pueden tomar como seres históricos susceptibles de biografías, porque el personaje siempre estará al servicio de la historia, de la acción, no obstante ninguna de sus faenas en la trama es de carácter fortuito, todas sus acciones van encaminadas a una finalidad específica; por lo que el éxito del modelo actancial de Greimas se basa en la explicación razonada que ofrece de los conflictos que se pueden presentar en la trama, ya sea dentro de la literatura, el teatro o el cine.

El concepto actante puede propiciar algunos desconciertos, puesto que se puede llegar a confundir fácilmente con el de personaje, ya que los atributos y características que hemos estudiado de Tinianov y Propp, difieren de la incorporación del análisis de las motivaciones específicas implicadas en el modelo actancial, pero se destaca que el actante es un elemento más de la historia, pero no por ello es menos importante y es más complejo que sus simples acciones, tiene motivaciones dentro de la narración y

estas motivaciones también significan, se relaciona con ciertas formas de hacer, que igualmente significan.

El modelo actancial, por otra parte, proporciona una visión nueva del personaje. Este ya no es asimilado a un ser psicológico o metafísico, sino que es considerado como una entidad que pertenece al sistema global de las acciones, que va de la forma amorfa del actante (estructura profunda narrativa) a la forma precisa del actor (estructura superficial discursiva existente tal como en la obra). Los actantes designan los roles fundamentales y abstractos en tanto que son susceptibles de funciones específicas, determinadas en una estructura actancial de opuestos: sujeto (héroe)/objeto; destinador/destinatario; ayudante/opositor. (Sainz Balderrama, 2008: 91-97)

Los actantes también se definen o caracterizan en una obra por su relación con los enunciados o palabras, ya sea porque se trate de quienes hablan o se expresan verbalmente (narrador, enunciador, locutor) o quiénes son los destinatarios de las palabras pronunciadas (narratario, receptor o enunciatario, alocutor). Cuando los roles actanciales son dinámicos en las comunicaciones pueden pasar de ser meros alocutores a ser interlocutores, escuchas y participantes de la palabra.

Por lo que este concepto de actante busca reiteradamente recalcar que la acción supera en importancia al concepto de personaje, pero no pierde de vista las relaciones con otros aspectos o componentes de una obra, además de las acciones que lleva a efecto.

Dentro de nuestra investigación, usaremos la metodología del modelo actancial de Greimas para analizar el filme *Tizoc* de 1957 del director Ismael Rodríguez.

Tizoc es un personaje interpretado por el actor Pedro Infante, mismo que le llevó a ganar fama mundial al haber sido galardonado como mejor actor en el Festival de Cine de Berlín. El personaje de Tizoc es un indio tacuate (mixteco) que vive en la región de Oaxaca, el actante de Tizoc se ve estimulado por una serie de acontecimientos que tienen que ver con un determinado contexto cultural y que arropa tradiciones ancestrales de las culturas precolombinas, como el pensamiento mágico-religioso y en contraparte se encuentra la devoción mariana enseñada por los frailes católicos a las comunidades indígenas de México. No se trata de elementos definitorios de una persona sino de las modalidades de representación de una cultura que se atribuyen en el filme al actante interpretado por un actor específico.

En nuestro trabajo nos centraremos en describir los roles actanciales que le corresponden a Tizoc, pero también a otros de los actantes del filme, representados por actores en su actividad performativa guiada por un guión cinematográfico.

En la introducción a la *Semiótica de las pasiones* (1994), Greimas y Fontanille destacan que “La concepción de un actante despojado de su envoltura psicológica y definido únicamente por su hacer” (1994: 9) es una condición sin la cual no se puede verificar el análisis de la semiótica de la acción. Destacan que en este tipo de análisis el sujeto narrativo se ve reducido al concepto de “transformación”. Manifiestan estar interesados en estudiar “las condiciones bajo las cuales la significación puede aparecer en forma de unidades discretas (el cuadrado semiótico entre otras)” (1994:11), pero también están interesados en el reconocimiento “de un modo de existencia semiótico, dimensión sobre la cual se sitúan las formas semióticas” que las hace categorizables en “potenciales” (que podrían realizarse), “virtuales” (que representan una alternativa),

“actuales” (que se están realizando) o “realizadas” (que ya se verificaron) y que constituyen también condiciones necesarias a considerar en la semiosis.

Exponen que el texto constituye un espacio de mediación que gracias a diferentes formas de desembrague o de embrague, así como variadas modalizaciones (atributos de modo, enunciados subjetivos, expresiones del deber, del querer, del saber y del poder con que se caracterizan a los actantes), pone en signos no solo configuraciones epistemológicas sino también “pasionales”, afectos, estados de ánimo, que pueden ser vehiculados incluso en el nivel actoral de la representación y otros instrumentos expresivos textuales, generando efectos de sentido y tensiones, y añaden: “La solución aparentemente más simple consistiría, desde luego, en considerar esas tensiones subyacentes como propiedades de la misma puesta en discurso. Pero resulta que ellas también permiten dar cuenta de la categorización y de la modelización narrativa.” (Greimas y Fontanille, 1994: 15). Es decir que la representación de ciertos afectos o pasiones en una obra puede tener un peso semántico importante y puede representarse a través de las palabras, pero también de las actuaciones mismas.

Aunque Greimas y Fontanille van a desarrollar una semiótica de los discursos cotidianos de las “pasiones”, también van a ofrecer algunas propuestas para analizar las representaciones textuales de las mismas. Sin pretender en este trabajo aplicar su modelo, sino solo algunos conceptos que desarrollan, adaptándolos a nuestro tipo de análisis, tomaremos algunas de sus propuestas, particularmente de su primer capítulo, en el que analizan algunas transiciones entre el sentir y el conocer, la sintaxis narrativa de superficie y los dispositivos modales, las taxonomías pasionales connotativas.

Greimas y Fontanille aseguran: “Las pasiones aparecen en el discurso como portadoras de efectos de sentido muy peculiares […que] emanan de la organización discursiva de las estructuras modales” (1994: 21) cuyo efecto proviene de cierta combinación y disposición. Proponen: “[…] reconocer que las pasiones no son propiedades exclusivas de los sujetos (o del sujeto), sino propiedades del discurso entero, y que emanan de las estructuras discursivas como consecuencia de un ‘estilo semiótico’ que puede proyectarse, ya sea sobre los sujetos, ya sea sobre los objetos o sobre su junción. (Greimas y Fontanille, 1994: 21). Estas propuestas resultan herramientas muy operativas en el estudio de una obra cinematográfica en la que se representan diversas pasiones, tanto de atracción como de repulsión del personaje protagonista que tiene un rol actancial específico y que no solo es actante, también fungirá como sujeto pasivo o como objeto de determinadas acciones. Pues sabemos que, en modelo actancial, pueden representarse en roles que correspondan al personaje pero que lo presenten como objeto del actuar de otros, o como sujetos pasivos, temporalmente o recurrentemente. Fenómenos que nos permitirán identificar el tipo de uniones (junciones), relaciones y encuentros, entre actantes y objetos o sujetos pasivos en la película que estudiamos.

Señalan Greimas y Fontanille:

> Mientras que la modalización obedece a una organización categorial y produce estructuras modales discretas, las modulaciones pasionales, tal como se manifiestan por medio de efectos de sentido, parecen provenir de ordenaciones estructurales de otro tipo, de dispositivos patémicos[1] que rebasan las simples combinaciones de los contenidos modales que estos dispositivos conjugan y se escapan, en un grado que es preciso determinar, a la categoría cognoscitiva. (Greimas y Fontanille, 1994: 21)

[1] De *pathos,* en el sentido que tuvo en la tradición dramática griega.

Es decir que, en ciertas obras, la expresión y representación de las pasiones o afectos, cobra mayor peso que la expresión de categorías de conocimiento y esto hace necesario estudiarlas.

Observan los dos semióticos que algunas pasiones como la admiración, el asombro o el estupor sugieren la posibilidad de expresarse en un horizonte no polarizado, no opuesto a otras pasiones o modelizaciones (como el deber, el querer, el saber o el poder del actante), y que hay "incluso recorridos pasionales textualizados que se inician con tales configuraciones" (Greimas y Fontanille, 1994: 23). Por ejemplo, cuando una narración sobre un afecto determinado tiene su origen en la representación de la admiración que determinado objeto o sujeto pasivo o actante, despierta en otro actante.

Los autores también destacan que: "La cohabitación de dos exigencias inversas, ligadas respectivamente a las fuerzas y a las posiciones" manifiestas en un texto, "permite comprender que, antes de toda categorización, el sentir estará tironeado por dos tendencias y no puede engendrar más que inestabilidad". (Greimas y Fontanille, 1994: 23). En estas ocasiones la trama de la narración quedará determinada por las dos tendencias opuestas que llevan a la inestabilidad. Por lo que se vuelve fundamental precisar cuáles son esas dos tendencias opuestas y el tipo de inestabilidad que generan, para precisar las implicaciones semánticas e ideológicas que involucran.

Este tipo de estudio resulta de gran importancia en el filme de *Tizoc,* en relación tanto con actantes colectivos, como individuales.

La carga modal (querer, deber, saber, poder) puede distribuirse por separado, ocupando posiciones actanciales específicas, un determinado actante puede querer algo

y no poder o no deber posesionarse de ese algo, por ejemplo. Por ello se debe analizar la modalización del estado del sujeto en relación con determinado objeto, que cuando se convierte en “valor” se impone al sujeto. (Greimas y Fontanille, 1994: 25). Fenómeno que también se verifica en el filme que analizaremos.

Otra de las propuestas que aplicaremos en nuestro estudio se refiere a las formas de intercambio que se suscitan en relación con la representación de las pasiones. Sobre cuyo tema señalan los semióticos que consideramos aquí: “Cuando dos valores semánticamente diferentes son juzgados comparables e intercambiables a partir de su (equi)valencia; se puede suponer entonces, que hay algo constante que se intercambia” (Greimas y Fontanille, 1994: 26), consideraremos estos puntos para precisar las modalidades específicas de intercambios que en el filme de *Tizo*c se producen entre los actantes principales de la narración.

Describiremos también las características de las atracciones y las repulsiones asociadas al personaje de Tizoc, como actante, pero también como sujeto pasivo de tales atracciones y repulsiones. La forma en que determinadas “pasiones” dan fundamento al carácter incoativo de ciertas acciones, gestos y figuras, en el filme, así como a ciertas escisiones actanciales que se verifican en la película.

De las propuestas de Greimas y Fontanille tomaremos también algunos postulados referentes a la inestabilidad actancial propiciada por la representación de las pasiones en el texto fílmico, especialmente cuando refieren lo siguiente:

> Por otro lado, la inestabilidad de la escisión y la intercambiabilidad de los roles de sujeto y de objeto, observada en la manifestación discursiva, hace pensar que, en el intervalo que separa al estado funcional del estado escindido, la aparición de lo “doble” puede interpretarse como una prefiguración de la intersubjetividad, lo mismo que como la de la relación sujeto/objeto. (Greimas y Fontanille, 1994: 29).

Consideraremos estas reflexiones porque en el filme se produce un fenómeno de inestabilidad actancial propiciada por la representación de pasiones opuestas y esto hace que el estado escindido del rol actancial lleve a la representación de un doble que funciona como una prefiguración de una determinada intersubjetividad metaforizando un tipo de relación específica entre los actantes principales del filme.

De acuerdo con la propia percepción de Greimas, los estudios semióticos permiten hacer aportaciones históricas convenientes para el estudio de las áreas de Ciencias Sociales y Humanas:

> 'La semiótica no es una ciencia cuyo desarrollo haya terminado, sino un proyecto científico, [...] un proceso histórico'. Los mecanismos dialécticos siempre fueron elementos claves de la semiótica y de la semántica estructural de Greimas, incluidos el emblemático cuadrado semiótico y el modelo narrativo que él definió. Según él, la semiótica misma debe servir de instrumento y de cambio saludable: 'pensé que había una vocación de la semiótica no sólo por conocimiento del hecho social o individual, sino también por la transformación de lo social o de lo individual´, por la 'terapéutica de lo social'. En esta perspectiva, dicha semiótica debe ser un proceso que se realiza en colaboración con varias generaciones y cuyo propósito es convertirse en una ciencia como tal: 'siempre he creído en la existencia de un proyecto científico como actante colectivo [...] este proyecto nos rebasa. Finalmente, lo que buscamos sólo tiene una dirección, esta directividad'. (Broden, 2015)

Greimas, basado en estudios anteriores aportó un modelo actancial que aglutinaba todos los elementos encontrados por sus predecesores en el formalismo ruso y algunos estudios literarios desarrollados en Francia, aunque él lo abreviaba a seis funciones: "un sujeto (S) desea un objeto (O) (ser amado, dinero, honor, felicidad, poder); es auxiliado por un ayudante (Ay) y orientado por un oponente (Op); los hechos son orientados por un destinador (D1) en beneficio de un destinatario (D2)" (Sainz Balderrama, 2008: 91-97).

Para Ducrot y Todorov estas mismas seis funciones se instituyen de la siguiente manera:

> Los actantes de Greimas son: Sujeto, Objeto, Emisor, Destinatario, Adversario, Auxiliar. Las relaciones se establecen entre ellos forman un modelo actancial. […] A. J. Greimas ha retomado los dos análisis precedentes (Propp y Souriau) procurando sintetizarlos; por otro lado, ha intentado vincular este inventario de funciones con las funciones sintácticas de la lengua y siguiendo a Tesniere, ha introducido la noción de actante. Los actantes de Greimas ilustran una diferencia en la concepción de las funciones o papeles en Souriau y en Propp. Este último identifica cada papel a una serie de predicados: Souriau y Greimas en cambio, lo conciben fuera de toda relación con un predicado. Esto significa que Greimas opone los papeles (en el sentido de Propp) (Ducrot & Todorov, 1986: 263)

Es así que a partir de lo heredado por quienes lo antecedieron en el formalismo ruso (Propp y Souriau), Greimas afina las propuestas para poder sintetizar en un modelo los estudios acerca de la acción, la historia y las motivaciones, el actante a través de estos axiomas es analizado desde un punto de vista exterior con filtros culturales que nos llevan a la ineludible conclusión de que la acción es lo preponderante dentro de la historia, no importa si el análisis semiótico va encaminado a la literatura, al teatro o al cine.

Los bordes culturales e intelectuales ayudan a la asimilación del conocimiento semiótico para el análisis de la obra.

2.4. Configuración metodológica para el establecimiento de la sintaxis fílmica y el análisis de la obra cinematográfica

Dentro de los filmes las imágenes proyectadas no son casuales, pues siempre tienen un mensaje que comunicar, por lo que existe una organización morfológica, configurada por una serie de signos, que da como resultado un sistema comunicativo, donde existe un emisor, un mensaje y un receptor.

El mensaje lo emite el director y está conformado por un lenguaje visual donde las angulaciones, los encuadres, los desplazamientos y movimientos de cámara, conforman el discurso fílmico, siendo el plano similar al átomo, es decir, se convierte en la unidad

más pequeña de ser susceptible para ser analizada en todo filme, estos códigos fílmicos han constituido un lenguaje especializado y por consecuencia han despertado mucho interés y han sido ampliamente estudiados por teóricos como Jacques Aumont, Christian Metz, Yuri Lotman, Michel Chion, entre otros, para nuestro estudio de casos trabajaremos con los axiomas de Jacques Aumont, aunque incorporamos otras herramientas específicas desarrolladas por diversos estudiosos que en su momento se refieren.

Para Jesús Jiménez (1993) en la morfología fílmica:

> Cada vez que la imagen se fragmenta para dar paso a otra, aunque la nueva imagen apenas difiera de la anterior, ha terminado un plano y comienza otro. El plano que se produce por una selección del espacio y el tiempo es el equivalente del sustantivo en el lenguaje verbal. […]. La terminología de los planos se establece de conformidad con la figura humana en relación con la dimensión vertical de la pantalla. Se puede decir que los planos generales son descriptivos, los planos medios son narrativos y los primeros planos expresivos. En el tipo de plano, pues, el realizador nos está indicando su valor dentro de la secuencia. Por ejemplo, el primer plano traduce una gran efectividad. (Jiménez, 1993: 194-195)

En nuestro estudio tomaremos en cuenta los conceptos desarrollados para diferenciar los distintos tipos de planos cinematográficos. Sin embargo, solo haremos uso de la terminología cuando la toma o la escena amerite que así sea, para no alargar demasiado la descripción de los materiales cinematográficos con los que trabajaremos, pues la puntual descripción de cada toma podría entorpecer el desarrollo del análisis que nos hemos propuesto y que está más orientado a los conceptos que se han descrito en relación con las acciones, la configuración de los personajes y el esquema actancial.

2.5. Sintaxis fílmica

El análisis del contenido fílmico nos remite al estudio de su representación y su estructura, sabemos que a cada fotografía de una película se le denomina fotograma, y a su vez, toda película está compuesta por tomas y secuencias. Para Jacques Aumont y Michel Marie (1988) el filme es una obra artística que se define en los siguientes términos:

> Consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador […]. Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución […] La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento que, uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen, en esa situación […] nos conduce al detalle, el análisis es una actitud […]. (Aumont y Marie, 1988:18-19)

Para poder analizar una película no es suficiente con verla un sinnúmero de ocasiones; ya que de acuerdo con Aumont y Marie, el objeto de estudio exige asimilar y entender el contexto, sin importar la perspectiva desde la que se aborde el análisis cinematográfico, debe reconstruirse la película e instaurar las relaciones manifiestas entre sus componentes para explicar los procedimientos que la construyen y poder interpretarla.

Lograr observar a detalle una película y en general una imagen para analizarla, requiere poner especial atención y cuidado a cada uno de los detalles que esta contiene, detalles que tienen que ver los elementos representados en ella, factores técnicos como su iluminación, los sonidos que acompañan a las imágenes, la distancia desde la cual se muestra lo que vemos, los movimientos de cámara, la forma en que se han unido, editado o montado las secuencias, pero también se debe poner atención a lo que puede pasar desapercibido, como quién es su realizador y su idiosincrasia, para así llegar en primer término a la reconstrucción y posteriormente a la interpretación.

Respecto a la sintaxis fílmica, Aumont, Berlaga, Marie y Vernet (1983) señalan que el filme se compone de un gran número de imágenes fijas, llamadas fotogramas, mismas que al ser colocadas en una cinta y proyectadas originan una imagen ampliada y en movimiento. Para los teóricos, existe evidentes diferencias entre el fotograma y la imagen proyectada en pantalla, empezando por la sensación de movimiento que ofrece esta última, no obstante, ambas se presentan al espectador bajo "la forma de una imagen plana y delimitada por un cuadro" (Aumont, Berlaga, Marie & Vernet 1983: 19)

Los fotogramas dan paso a las tomas y secuencias; la toma es la fracción de filme que se graba desde que la cámara comienza a registrar la acción hasta el corte, dentro de las tomas existen los planos. Aumont, Berlaga, Marie & Vernet (1983) se refieren a los fotogramas y planos dentro del filme de la siguiente manera:

> Al considerar la imagen en términos de 'espacio' (superficie del cuadro, profundidad ficticia del campo) la hemos tratado como un poco como una pintura o una fotografía; en todo caso como una imagen única fija, independiente del tiempo. Y no es así como se muestra al espectador de cine, para quien: -no es única: sobre la película, un fotograma está siempre colocado en medio de otros innumerables fotogramas; no es independiente del tiempo tal como lo percibimos sobre la pantalla, la imagen del filme, producida por un encadenado muy rápido de fotogramas sucesivamente proyectados, se define por cierta duración […] Todo este conjunto de condiciones: dimensiones, cuadros, puntos de vista, pero también movimiento, duración, ritmo, relación con otras imágenes, es lo que forma la idea de plano. (Aumont, Berlaga, Marie & Vernet 1983:37-38)

En la larga tradición de los estudios cinematográficos se distinguen diversos tipos de planos que indican las distancias desde las cuales se han capturado las imágenes: **el panorámico general,** se trata del más alejado y abarca algunos elementos muy lejanos. En el plano panorámico los personajes se pierden en el escenario, los personajes quedan mezclados con el entorno, masificados; el siguiente plano es: **el general** es el que introduce al receptor en situación, ofrece una vista general, pero más cercana que la panorámica; enseguida encontramos el plano: **completo o general corto** es más

cercano que el plano general y abarca la figura humana entera, con espacio arriba de la cabeza y por debajo de la figura, permite ver al espectador observar pormenores, siendo más específico que los anteriores; dentro de la descripción de planos, continuamos con: **el americano (también conocido como plano de tres cuartos)** en este plano se toma a las personas de la rodilla hacia arriba, parecido al plano americano se encuentra el **italiano (también conocido como plano de tres cuartos largo)** abarca la figura humana por debajo de la rodilla, pero corta los pies. El plano **medio largo**: es el que se enfoca en la mitad superior de la figura humana hasta las caderas; en cambio el plano **medio**: se enfoca la mitad superior de la figura humana, hasta la cintura; el plano **medio corto**: abarca la mitad superior de la figura humana, a partir de arriba de la cintura. Plano **de acercamiento (también denominado primer plano)** es un encuadre que se centra en el actor, ayuda a introducirnos en la psicología del personaje. El siguiente plano es el **gran primer plano corto o plano de acercamiento corto:** este encuadre abarca casi la totalidad de un rostro, aunque corta parte de la barbilla o de la frente del personaje. **Semiprimer plano:** Este encuadre mostrará parte de una cabeza, de un rostro y/o parte de un cuerpo. El plano **de extremo acercamiento o de detalle**: este es el primerísimo plano de objetos o partes del cuerpo a detalle: un plato, un libro, un ojo, etc., enseguida se ubica el plano **de grupo**: en él se muestran conjuntos de personajes, no todos quedan ubicados en el mismo plano, algunos pueden estar más lejos y otros más cerca, algunos se podrán apreciar de cuerpo entero y otros parcialmente. El plano **de profundidad** es en el que se muestran algunos elementos en primer plano y los del último plano están muy al fondo, poniendo el énfasis en la profundidad del espacio.

Después de la explicación de los planos, debemos situar las angulaciones, mismas que se comienzan clasificando en las **angulaciones inestables, inclinadas o "aberrantes"** (también es conocidas como plano holandés): se trata de un plano inclinado que no respeta la horizontalidad, ni la verticalidad, se gira la cámara o se coloca en una posición inusual. Estas angulaciones se utilizan para impresionar al receptor e indicarle que algo no va a salir bien. Las angulaciones refieren la posición de la cámara, si la cámara está inclinada hacia arriba se denomina contrapicado, si está inclinada hacia abajo se denomina picado, cuando no hay angulación se debe tomar en cuenta la altura de la cámara, si está a nivel del personaje o si está alta o baja, por ejemplo, cuando nos muestra solo la cabeza del personaje o solo sus manos.

Otra modalidad del tipo de tomas es la cámara subjetiva, que muestra lo que vería el protagonista de la historia y que en la literatura corresponde a la modalidad de narrador personaje que cuenta la historia desde su óptica.

La cámara a ras de piso este tipo de imágenes se acostumbran poco, tienen un fuerte impacto psicológico en el espectador, también se conocen como "mirada de gusano". **La cámara a ras de muro** produce efecto claustrofóbico.

Los desplazamientos o movimientos de la cámara básicamente se dividen en dos categorías: físicos y ópticos. Los **movimientos físicos** se dividen: en paneos, estos son movimientos de la cámara sobre su propio eje, también pueden ser horizontales (hacia la derecha o la izquierda) o verticales (hacia arriba o hacia abajo), e incluso en diagonal (ascendente o descendente, hacia la derecha o la izquierda). Existen diversos recursos técnicos que ayudan a mover la cámara: grúas, jirafas, rieles, vehículos, etc. **Movimientos de la cámara ópticos** los principales son el zoom (acercamiento) y el

zoom inverso (alejamiento), aunque también se consideran movimientos ópticos, los cambios de focalización o enfoque, el uso de filtros especializados que alteran el enfoque. La velocidad de los movimientos depende de lo que el director desea expresar.

El montaje o edición establece el ritmo de la narración, el ritmo también se determina a través de la música porque este recurso es de suma importancia, existen también otros elementos que se aprovechan para cambiar o mantener el ritmo de las imágenes, como la iluminación. La edición es capaz de prolongar o comprimir la duración de las acciones y con ello alterar el tiempo narrativo de la historia.

El montaje de un filme se va identificando por los cortes de las secuencias de fotogramas que son realizadas para ser unidas a otras secuencias, de esta forma se van conformando las estructuras de las imágenes sucesivas.

> Sobre este tema particular, grandes cineastas han desarrollado una teoría cinematográfica que se materializa o concreta, tanto en sus obras teóricas y metodológicas, como en sus filmes, partiendo del principio del "Efecto Kuleshov", maestro de Sergei Eisenstein y de otros teóricos rusos del montaje. […] Además del montaje, otros elementos que marcan el ritmo y alteran un ritmo convencional, son los que se refieren a la velocidad de sucesión de las imágenes o fotogramas de la película. Una película en lo que llamamos "cámara lenta" alarga el tiempo y obliga a un ritmo más pausado; mientras que una película en "cámara rápida" acelera y condensa mucho tiempo en pocos instantes. Aunque el significado que se le suele dar a uno y otro fenómeno en las obras audiovisuales de difusión masiva está un tanto arque-tipificado (aceleración como sinónimo de humor, prisa, acción constante, eficacia de la acción y el movimiento, etc. y desaceleración como tiempo suspendido, tiempo introspectivo, ineficacia de la acción y el movimiento); el realizador de una obra audiovisual, puede modificar esos sentidos tradicionales e imprimirles nuevos sentidos y significados o funciones a cualquiera de los dos fenómenos. (Vidaurre, 2018)

Las películas al ser obras de carácter audiovisual se apoyan en la iluminación y el color para logar los efectos deseados, así pues, los valores y las funciones de la iluminación y el color no son universales, sino convencionales y están determinados por el contexto sociocultural, pero también por las convenciones del medio cinematográfico. Es así como el montaje clásico va estableciendo el curso de las acciones en orden lógico temporal, a

través de la causa y el efecto; el montaje clásico fue conformándose como la única opción para el lenguaje narrativo del cine, basado en la intención de reconstruir la escena teatral; poco a poco se fueron diseñando una serie de conceptos asociados con al realismo a través de la percepción natural, misma que consentía cambios en los encuadres y las angulaciones. Conforme a las investigaciones de Carmen Vidaurre, las relaciones temporales que pueden establecerse entre un plano y el que le sigue en la cadena fílmica pueden ser de rigurosa continuidad, de elipsis definida porque puede medirse, de elipsis indefinida porque no puede medirse, de retroceso definido (flashback medible y *Racconto*), de retroceso indefinido (flashback no medible) estructurándose con la idea de dotarlo de lógica.

Para finalizar este apartado compartimos las palabras de los académicos Roberto Arnau Roselló y Hugo Doménech Fabregat (2007) quienes retoman en sus investigaciones al teórico Christian Metz (1972) para afirmar que a través de él se enriquece la teoría del cine con sus investigaciones, pues estas suponen la base sobre la cual se desarrolló potencialmente la rama derivada de la lingüística denominada "semiótica fílmica"; Metz continua los trabajos teóricos de Bazin, "[…] para él, el cine es un hecho de lenguaje en el sentido de que es capaz de construir en cada una de sus manifestaciones su propio discurso gracias al montaje, capaz de recrear en cada film sus propios términos expresivos" (Arnau Roselló & Doménech Fabregat, 2007: 384)

2.6. Sobre el concepto de cultura e identidad cultural

El concepto de cultura ha sido definido en distintos ámbitos y desde muy variadas perspectivas, algunas de las cuales no podemos ignorar, al margen de la que adoptemos para nuestro estudio.

Vale la pena recordar que, pese a las numerosas polémicas entre especialistas del ámbito de la antropología respecto a la definición de cultura, en la *Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales*, organizada por la UNESCO, que se celebró en la Ciudad México en 1982, se definió la cultura como: Los rasgos distintivos y específicos, y las modalidades de pensamiento y de vida, de toda persona y de toda comunidad (Mondiacult, 1982). Dentro de la definición expresada por la UNESCO, la cultura englobaba la creación artística, pero también la interpretación, ejecución y la difusión de obras de arte, deportes, juegos, diversas actividades sociales, así como las modalidades particulares mediante las cuales una sociedad y sus miembros expresan sus sentimientos, su visión del mundo y sus formas de creación, el dominio de su medio ambiente.

Clifford Geertz señalaría respecto a los objetivos que guiaban su célebre obra:

> El concepto de cultura alrededor del cual nació toda la disciplina de la antropología, la cual se preocupó cada vez más por limitar, especificar, circunscribir y contener el dominio de aquélla. Los ensayos que siguen, en sus diferentes maneras y en sus variadas direcciones están todos dedicados a reducir el concepto de cultura a sus verdaderas dimensiones (Geertz, 2003:19)

Este investigador señalaría, luego de discutir las definiciones ofrecidas por muchos de sus antecesores, lo siguiente:

> El concepto de cultura que propugno y cuya utilidad procuran demostrar los ensayos que siguen es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia

> experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (Geertz, 2003: 20)

Geertz concibe la cultura como un fenómeno activo y público como “acción simbólica” (2003: 24), la considera pública, “porque la significación lo es” (2003: 26), la cultura es entendida por él como “sistemas en interacción de signos interpretables” (2003: 27). Geertz concibe la cultura como modelos de “procesos lingüísticos, gráficos, mecánicos, naturales, etc. que funcionan no para suministrar fuentes de información en cuyos términos puedan estructurarse otros procesos, sino para representar esos procesos estructurados como tales, para expresar su estructura en otro medio” (Geertz, 2003: 92), pero también como modelo para trasponer representaciones y concepciones, modelos simbólicos. Precisa:

> Cultura es la urdimbre de significaciones atendiendo a las cuales los seres humanos interpretan su experiencia y orientan su acción; la estructura social es la forma que toma esa acción, la red existente de relaciones humanas. De manera que cultura y estructura social no son sino diferentes abstracciones de los mismos fenómenos […] una considera a la acción social con referencia a la significación que tiene para quienes son sus ejecutores; la otra la considera con respecto a la contribución que hace al funcionamiento de algún sistema social. (Geertz, 2003: 133)

La cultura ha sido definida del siguiente modo, desde la perspectiva de las disciplinas jurídicas:

> La dimensión de la vida humana social en la que se inserta el derecho trasciende a los actos -realidades psíquicas corporales- y relaciones entre seres humanos que se manifiestan en un momento concreto. La experiencia humana […] se acumula a la experiencia y a la acción con otros seres humanos con efecto sobre las generaciones venideras que a su vez crean […] nuevas realidades […] La cultura es la obra del hombre cristalizada para generaciones futuras, por el impulso del mismo ser humano y condicionada por todos los factores que se interinfluyen en la vida social: económicos, religiosos, ideológicos, políticos, técnicos, entre otros. La cultura es histórica […] (Cárdenas 2009: 29)

Al discutir y evaluar el concepto de cultura, Josefina Itoiz, Noelia Trupa y Laura Celina Vacca, señalaban:

> Susan Wright identifica dos conjuntos de ideas en torno al concepto de cultura. El primero y más antiguo, equipara a una cultura con un pueblo, con límites y rasgos característicos en común que pueden ser distinguidos: el segundo conjunto de ideas involucra los nuevos significados de cultura, que la piensan como un 'proceso político de lucha para definir conceptos clave' (Wright, 1998: 12). Pero, además, sabemos que, […], el concepto ha sido introducido en el discurso de la política por 'tomadores de decisiones' y políticos. Frente a estas múltiples dimensiones que atraviesan el concepto, nos preguntamos […] cuál es su relación con el ámbito del poder político. (Itoiz, Trupa y Vacca, 2010:3)

Para Claudio Esteva Fabrega, la personalidad está íntimamente vinculado con los modelos culturales:

> A partir del momento en que construyamos el modelo cultural, una etnografía, esta aparecerá diferenciada –por lo menos en algunas de sus partes- respecto a otros modelos referidos a otras sociedades. Si no fuera así, ¿cómo podríamos pensar en una relación indisoluble entre la cultura y la personalidad? (Esteva Fabregat, 1993: 225)

Por su parte, Luis Villoro define a la cultura como:

> Un conjunto de relaciones posibles entre ciertos sujetos y un mundo circundante. Está constituida por creencias comunes a una colectividad de hombres y mujeres; valoraciones compartidas entre ellos; formas de vida semejantes; comportamientos, costumbres y reglas de conducta parecidos. No son exactamente iguales en todos los sujetos, pero se presentan rasgos semejantes; son intersubjetivas. Esas disposiciones dan a un lugar propio constituido por una red de objetos (artefactos, obras de consumo o de disfrute), de estructuras de relación conforme a reglas (instituciones, rituales, juegos), animado por un sistema significativo común (lengua, mitos, formas artísticas). Ese mundo es el correlato colectivo del conjunto de disposiciones intersubjetivas. (Villoro, 2007: 110)

El entorno cultural se encuentra en renovación constante conforme a los movimientos sociales que acontecen, para Gilberto Giménez todas las configuraciones culturales cambian, no obstante, no todos los cambios tienen el mismo grado de aceptación y fluidez en la sociedad: "Por eso la cultura puede ser vista, por un lado, como herencia, tradición y persistencia; y por otro como desviación, innovación y metamorfosis permanente". (Giménez, 2007: 98) La cultura es algo que perdura en el tiempo y que se reinventa al reincorporar nuevos vínculos.

Gilberto Giménez trabajó con el concepto antropológico de cultura, a partir de autores como Pasquinelli, Kahn, Tylor, Geertz y Boas, bajo un contexto teórico

evolucionista y tomando como punto de partida lo que denominó cultura primitiva, misma que se definía por el animismo y los mitos. Para él el concepto de cultura atravesó por tres fases: la concreta, la abstracta y la simbólica; diferenciadas respectivamente por otros conceptos claves: costumbres, modelos y significados. Su concepto de cultura está estrechamente vinculado a la modernidad.

Los párrafos previos dan cuenta de la diversidad de definiciones que sobre la cultura se han formulado.

La cultura se concibe como una dimensión analítica de la vida social, aunque relativamente autónoma y regida por una lógica (semiótica) propia, diferente de las lógicas que rigen, por ejemplo, a las dimensiones económica y política de la sociedad, ambas situadas en el mismo nivel de abstracción. En este nivel, la cultura se contrapone a la naturaleza y a la no-cultura. Pero debe añadirse de inmediato que la cultura definida en este nivel de abstracción se particulariza y pluraliza en lo que Sewell denomina 'mundos culturales concretos', es decir, en ámbitos específicos y bien delimitados de creencias, valores y prácticas. [...] En este sentido hablamos de 'las culturas', en plural, y una cultura (la cultura zapoteca, la cultura popular campesina) se contrapone a otras culturas (la cultura de la clase media urbana, la cultura balinesa, la cultura musulmana). Esta manera de enfocar la cultura corresponde a lo que llamaremos, con Clifford Geertz y John B. Thompson, la 'concepción simbólica' o 'semiótica' de la misma. […] La cultura tendría que concebirse entonces, al menos en primera instancia, como el conjunto de hechos simbólicos presentes en una sociedad. […] (Giménez, 2007: 29-30)

En la sociedad dentro del ámbito cultural, se incorporan continuamente nuevos estilos, nuevas teorías y movimientos, "este tipo de cambio deriva de la polisemia del

signo y de su extendido uso por parte de receptores que con el tiempo le van adicionando nuevos significados estratificados" (Giménez, 2007: 101), no podemos olvidar que desde la perspectiva antropológica de este autor, Giménez, la cultura se inmiscuye con la concepción de modernidad, noción que le exige modificar conductas para después dar paso a la reinterpretación de los significados desde el punto de vista funcional.

De acuerdo con Juan Julián Caballero (2012) los estudios sobre la identidad cultural son múltiples y variados, él realizó una compilación académica sobre el concepto de identidad, dicho estudio comienza a partir de Juan José Pujadas, quién a su vez toma como base a Peter Berger y Thomas Luckmann, para afirmar que "la identidad es un fenómeno que surge de la dialéctica entre el individuo y la sociedad" (Caballero, 2012), y respecto a los tipos de identidad señala que "son puros productos sociales: es decir, elementos de la realidad social objetiva relativamente estables" (Caballero, 2012), acorde a sus investigaciones, Caballero cita nuevamente a Juan José Pujadas para reafirmar que las conceptualizaciones y teorías sobre la identidad resultan de una interpretación general de la realidad, por lo que es recomendable "construir la teoría sobre la identidad sobre un marco de interpretaciones teóricas globales…" (Pujadas, 1993: 48-49).

Caballero también cita a Berger y Luckmann para ratificar el concepto de identidad, mismo que "constituye un elemento clave de la realidad subjetiva y se halla en una relación dialéctica con la sociedad. La identidad se forma por procesos sociales… tanto en la formación como en el mantenimiento de la identidad, se determinan por la estructura social…" (Berger y Luckmann, 1991:216). Por lo que Caballero deduce: "Cuando nos referimos a la cuestión de la 'identidad' nos remite a considerar que existe la 'identidad cultural'" (Caballero, 2012). La identidad cultural es fundamental porque

registra el sistema de representación y las relaciones entre individuos y grupos, en interacción con su espacio en determinado tiempo. Para Caballero, en la identidad cultural aparecen la tradición oral, la lengua, la religión, los, mitos y ritos y comportamientos colectivos formalizados. Podemos entender que la identidad cultural forma parte fundamental en el origen del aprendizaje individual y colectivo, y en la organización social.

Para Gustavo Bueno Martínez (2001) la identidad es la enseñanza basada en el humanismo, a través del estudio de la identidad cultural es posible educar humanísticamente al margen de las determinaciones de raza, cultura, sexo, idioma de los individuos. Juan Julián Caballero retoma a Sulca Báez (1999) para ser contundente que la identidad cultural también cumple con ser una función integradora.

> Edgar Sulca Báez cita a Alberto Melucci para abordar el tema de la identidad y sostiene que desde "... el punto de vista lógico una identidad es una clasificación, una etiquetación, es poner un nombre..." (Sulca,1993: 20). Desde el punto de vista de la acción "... la identidad es la capacidad de asumir consciente y reflexivamente los efectos de la propia acción, de la acción individual o colectiva" (Sulca,1993: 21). Sulca señala así mismo que la identidad es multidimensional porque implica establecer múltiples y complejas relaciones, dependiendo de la sociedad donde nos ubicamos; la identidad también es plástica[2] porque puede redefinirse constantemente en función a los desafíos y exigencias del curso de la historia (Sulca, 1993: 26). Y finalmente la identidad cumple algunas funciones como las siguientes: La función locativa, la función selectiva y la función integradora (Sulca, 1993: 27) (Caballero, 2012)

La Identidad cultural se ha abordado desde diversas ópticas, siendo también un tema de interés para las áreas formativas, educativas y en general que conlleven aprendizaje, así los sostienen Paola Norambuena Urrutia y Viviana Mancilla L. (2005) quienes hacen un compilado de la conceptualización de la identidad cultural en el aprendizaje significativo, para ratificar la necesidad de sostener el conocimiento sobre

[2] Decir que la identidad es plástica se refiere aquí a que es maleable, se transforma.

los propios elementos culturales. El papel de la educación es fundamental en el desarrollo de una identidad colectiva:

> Candreva (2001) destaca la relevancia que presenta, en sus estudios, la indagación acerca de la incidencia de la educación en la construcción de las identidades. López (2001) señala que el docente de Ciencias Sociales debe "aprender a ser" para "enseñar a ser" y, que seguramente, el medio que lo haría posible sería la reconstrucción de esquemas de pensamiento en base a la identificación de las matrices ideológicas que soportan la definición del modelo de sociedad con que se identifican. López Focal (2001) realiza todo un análisis acerca del papel que la historia debe realizar en el sistema escolar en la creación de la identidad.[…] Mientras que, por otro lado, en Ballestero (S/F), postula una nueva perspectiva para relacionar la historia con la memoria como creadora de la identidad individual y colectiva de los pueblos, que juntas con la educación podrán realizar verdaderas transformaciones sociales y, González (2001) valora a la Didáctica de las Ciencias Sociales como competente para asumir el compromiso, en relación con la formación de la identidad colectiva y nacional. (Norambuena Urrutia & Mancilla L., 2005)

Por lo que podemos concluir que la identidad cultural es el marco de la estructura social, es la memoria histórica del sistema que aglutina a los individuos proporcionándoles un sentido de pertenencia que los identifica y les permite compartir rasgos y características en comunidad; la identidad cultural permanece a pesar del tiempo, a diferencia de las representaciones de la identidad cultural que pueden verse influidas por el entorno de la comunidad que las práctica, en nuestra investigación analizaremos este fenómeno a través del personaje del charro, del personaje huasteco y del personaje indígena.

Capítulo III. Contexto de producción de las obras analizadas

3.1. Breves notas sobre el cine como medio de difusión de las ideologías

Nuestro estudio de filmes no está guiado por un interés primordial en el análisis de los elementos formales del filme sino por un interés en el estudio de las representaciones de la identidad nacional que figura representada en ciertas películas que hemos seleccionada como nuestro objeto de estudio, de ahí que sea importante considerar algunos conceptos relacionados con la concepción y definición de la identidad nacional.

Este apartado tiene como punto de partida estudios de antropología cultural. El apartado tiene como objetivo considerar algunas de las definiciones que se han formulado sobre una serie de conceptos centrales involucrados en nuestro estudio, como lo es la noción de cultura, estereotipo, e identidad nacional, y sobre el último tema, describir algunos de los fenómenos históricos y sociales que determinaron una concepción de la identidad nacional conflictiva, y no uniforme, que prevaleció durante largos periodos del desarrollo nacional (el Virreinato, las luchas de Independencia y la búsqueda de consolidación de un México independiente), que se describen brevemente, para enfocarnos a considerar la forma como se buscó consolidar una nueva identidad nacional, mediante diversas estrategias promovidas, en el periodo postrevolucionario y la primera mitad del siglo XX, por parte de las autoridades gubernamentales, y en las que participaron diversos intelectuales y artistas que, a través, principalmente de la pintura mural, la canción vernácula y el cine, impulsaron una serie de diversos símbolos patrios y promovieron nuevas representaciones de la identidad nacional, para analizar, posteriormente, el papel que en tales fenómenos desempeñaron en la producción cinematográfica de la Época de Oro del cine mexicano y más específicamente en los filmes de Ismael Rodríguez que estudiamos.

Adelantamos que estos temas constituyen parte de un marco de referencia que no solamente implica dinámicas sociales internas sino también internacionales, que se hacen manifiestas de modo específico en la producción cinematográfica, una industria nacional que si bien se vería influida constantemente por la producción cinematográfica norteamericana, aspiraba también a competir en un mercado internacional y lograría una penetración significativa en diversas naciones de América Latina, llegando a competir

con producciones estadounidenses y a gozar de ciertos reconocimientos otorgados a actores y filmes, por parte de la industria cinematográfica del país vecino.

La industria cinematográfica desempeñó un papel importante en la difusión de una identidad nacional en la Época de Oro del cine, por ello tendremos que considerar lo siguiente.

El cine como fenómeno cultural ha sido un gran escaparate para la exhibición de los fundamentos ideológicos que caracterizan al pensamiento sistémico de una época y un contexto social determinado. Para Martin Marcel (2002) la imagen puede ser un poderoso vehículo de la ética y de la ideología. “Eisenstein, sabemos, había manifestado su intención de llevar al cine *El capital de Marx*: no era más que una ocurrencia, pues el montaje ideológico que le debe el cine es una de las principales etapas en la historia del descubrimiento de los medios específicos del lenguaje fílmico”. (Marcel, 2002: 34). Para Marcel el rasgo más destacable de la percepción cinematográfica consiste en “un complejo íntimo de afectividad e inteligibilidad y permite comprender las causas profundas de este ‘poder superior de contagio mental’ del que dispone el cine, según la expresión de Jean Epstein”. (Marcel, 2002: 34)

La enorme influencia del cine deriva, en parte, del enorme poder de seducción, y la capacidad que tiene para difundir contenidos con los que el espectador pudiera identificarse a fin de que pueda asimilar fácilmente los procesos sociales y culturales, las ideologías diversas y las hegemónicas que lo afectan, y reproducir comportamientos inducidos por modelos aprendidos y heredados del contexto de producción al que queda circunscrita la obra fílmica.

Para los académicos Samuel Viñolo Locuviche y Fernando Infante del Rosal (2012) la propagación y difusión de contenidos ideológicos han funcionado exitosamente a través de los canales de opinión pública.

> La progresiva democratización y socialización de la imagen hace que los medios del poder y de la resistencia converjan […] Durante la década de 1940, especialmente durante la Segunda Guerra Mundial, el cine se convierte en un elemento más del combate internacional, y tanto el soviético, como el cine del nazismo o de las tropas aliadas, invertirán notables esfuerzos en producir panfletos cinematográficos cercanos al ámbito del documentalismo. […] La percepción de la imagen fílmica como herramienta de control ideológico persiste dentro de la teoría cinematográfica, especialmente dentro de los análisis de la Feminist Film Theory, pero, en términos generales, esa percepción se diluye en el análisis de los media. De alguna manera, estos cambios no son ajenos a la implantación progresiva de las nuevas tecnologías en los procesos de producción y exhibición del cine; más bien al contrario, pueden considerarse una consecuencia natural de la transformación profunda de la visión y los hábitos del cine que tiene lugar en las dos últimas décadas del siglo XX. (Viñolo Locuviche e Infante del Rosal, 2012: 4-5)

El cine como instrumento de entretenimiento, de registro y de documentación, además, también ha sido visto como un medio de transmisión de la cultura y de las ideologías, como un medio para dar a conocer a un público amplio la riqueza de la pluralidad cultural, para Roberto Arnau Roselló y Hugo Doménech Fabregat (2007) abordar el tema del lenguaje y la ideología en el cine es validar que las películas no son sólo el lugar de expresión de un lenguaje que se autoafirma sino que también son el espacio en el cual ese lenguaje es traspasado por toda una diversidad de elementos que conforman la dimensión ideológica –dialéctica, presente en toda obra artística.

> […] han reflexionado sobre esta cuestión un gran número de autores, como Guy Hennebelle (1977), o Andrés Linares (1976), entre otros […] las más radicales concepciones cinematográfico-políticas que se desarrollaron […] hacia 1969, con la publicación de los escritos de S.M. Eisenstein y su posición respecto al binomio cine-política se expresa en que: no se puede pensar en él (este binomio) sin cuestionar científicamente la articulación y la interpenetración de dos campos heterogéneos y desigualmente regionales de la superestructura: el de la política, y, en el de la ideología, (Pérez Perucha, 1988: 205). Sin ese planteamiento del marxismo se permanece en el empirismo y el dogmatismo ideológico cuyas consecuencias políticas sólo pueden hacerle el juego a la clase dominante, al sistema capitalista del cual sabemos que su reproducción a nivel de la superestructura, está relacionada con los Aparatos Ideológicos del Estado (Althusser), de los cuales el cine es un eslabón de principio a fin (Pérez Perucha, 1988: 206). Para Cahiers, la ideología burguesa se enmascara, toma diversas y variadas

> formas, y en el terreno cine-política especialmente la del progresismo. (Arnau Roselló & Doménech Fabregat, 2007:384-385)

En el tema de ideologías políticas difundidas mediante el cine, el nazismo fue uno de los principales practicantes en la materia.

> El régimen impuesto por el Nacionalsocialismo utilizó todos los recursos necesarios para lograr influir en el pensamiento social. La principal estrategia era el empleo de propaganda con diferentes objetivos y argumentos para lograr adeptos. Una de las vías más utilizadas por el nazismo fue el cine, con fines propagandísticos. Todas las películas emitidas debían contener un mensaje pro-nazi, utilizando los adelantos de la técnica y el arte. […] El nazismo hace referencia a todo lo relacionado con la ideología y el régimen que gobernó Alemania de 1933 a 1945 con la llegada al poder del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán de Adolf Hitler (NSDAP), el autoproclamado Tercer Reich. […] Teóricos de la Escuela de Frankfurt, entre ellos Carl Fiedrich destacaron 5 elementos de los totalitarismos: ideología única, partido único de masas encabezado por un líder que está por encima del aparato, el terror como instrumento político, el monopolio de los medios de persuasión y violencia y por último, la planificación central de la economía (García, Slavinsky, D`Adamo, 2011) Una de las características de los totalitarismos es que estos movimientos existen en un mundo que en sí mismo no es totalitario y por lo tanto se ven forzados a recurrir a la propaganda. Esta propaganda se dirige a una esfera exterior. […] Desde el comienzo del régimen los funcionarios entendieron la capacidad y el poder de influencia que tenía el cine utilizado con fines propagandísticos. (Girves, 2018: 4-12

En México, el propio Ismael Rodríguez apoyó mediante su cinematografía a la Dirección de Policía y Tránsito a mejorar su imagen institucional, según él mismo relata en sus memorias.

> […] quienes me pidieron ayuda fueron los de la Dirección de Tránsito para hacer una película que mejorara la imagen de los agentes de tránsito, a quienes ya entonces de "mordelones"[3] no los bajaba nadie. Luis Leal Solares tenía una historia sobre el escuadrón acrobático de motociclistas y varios contactos dentro de dicha dirección […] la película se fue llenando de ideas y personajes. (García, 2014: 47)

[3] Mordelón: Policía de tránsito // Morder: Exigir un soborno o sobornar a alguien, generalmente a una autoridad // Mordida: soborno económico. *Diccionario de mexicanismos* de la Academia Mexicana de la Lengua. Página 381

Rodríguez se refiere al díptico *A toda máquina* (1951) y *¿Qué te ha dado esa mujer*? (1951) protagonizadas por Pedro Infante y Luis Aguilar. Este caso constituye un ejemplo del papel como difusor de ideologías llego a desempeñar el cine nacional.

Es así, como podemos resumir que el cine como instrumento de entretenimiento, de registro y de documentación, además, fue visto como un medio de transmisión de ideologías y de cultura.

La construcción de imágenes forma parte de la actividad simbólica humana y se convierte en uno de los temas más atractivos para el estudio de las ciencias sociales. Los mensajes presentes en la cinematografía nacional mexicana dan testimonio de que no se pueden producir mensajes imparciales o neutrales puesto que todo está circunscrito a un determinado espacio cultural con el que establece dinámicas específicas.

En el caso del cine tendremos que considerar su especificidad como industria que exige determinadas condiciones (costos de producción, permisos de distribución, etc.) que lo obligan a entrar en dinámicas específicas con los grupos de poder y que consideraremos en el apartado correspondiente al desarrollo del cine mexicano y de su contexto histórico de este trabajo.

Las ideologías y la construcción de imágenes forman parte de la actividad simbólica humana y se convierte en uno de los temas más atractivos para el estudio de las ciencias sociales y la antropología; el cine a través de sus atractivos ha sido promotor discreta o cínicamente de ideologías, de herencias culturales. El cine mexicano, en específico el de la Época de Oro, también ha sido motivo de análisis respecto a la

promoción de ideologías surgidas a través de los ideales postrevolucionarios, de ello hablaremos más adelante con el tema de la escuela mexicana de pintura y el muralismo.

3.2 Representaciones de la cultura mexicana en el arte posrevolucionario: la construcción de una identidad nacional

Para Eric Hobsbawm el patrimonio y la cultura en general se suscriben al ámbito político:

> El patrimonio y la cultura nacional tienen un sentido político, como en su mayoría, las unidades políticas del mundo actual son o aspiran ser estado-nación, la cultura nacional casi siempre tiene por marco el Estado. Como la construcción y reconstrucción de un patrimonio adecuado para la nación, es la función espiritual primordial de todo nuevo estado-nación territorial, esto añade un incentivo para la preservación. (Hobsbawn, 2013: 147)

Hobsbawn enfatiza así las relaciones entre el marco del Estado y el patrimonio cultural nacional, relación que desde su perspectiva no puede ser ignorada.

Por ello, tendremos que considerara que, en México, después que el movimiento revolucionario de 1910 concluyera, se comenzó a forjar un nuevo proyecto nacionalista que justificara los ideales revolucionarios, fraguando poco a poco nuevos modelos de la identidad mexicana. Si bien en un principio ciertas figuras se vuelven simbólicas en las obras murales, como campesinos y obreros, el tema de la Conquista Española y su relación con el mestizaje nacional, los líderes revolucionarios que figuraban en obras de Orozco, Ribera, Siqueiros, y otros en corridos populares.

Unos años después aparecen otras figuras promovidas por la canción vernácula y la cinematografía, que se manifestarían, por ejemplo, en la canción de Pepe Guízar y el posterior filme *Allá en el rancho grande* (1936) dirigido por Fernando de Fuentes. Esto

en cierta medida implicó la consolidación de una cultura popular promovida mediante el cine nacional, además de la música, la radio, y luego el naciente proyecto televisivo.

La imagen cinematográfica se convierte en testigo de que existe un imaginario de lo que es posible representar. Toda representación cinematográfica es una manifestación materializada de ideas y se consolida bajo su función social, es así como películas como *El compadre Mendoza (*1933*), El prisionero trece (*1933*) y Vámonos con Pancho Villa* (1936) las tres bajo la dirección de Fernando de Fuentes abordan temáticas relativas a la ideología de la Revolución Mexicana, no obstante, *Vámonos con Pancho Villa*, es una película que toca fibras patrióticas pues exhibe los sufrimientos y privaciones que resistieron los revolucionarios, mostrando una parte más humana en los combatientes y desmitificando el halo de heroísmo que acompañó a los mexicanos que se levantaron en armas. Otras películas como *El rayo del sur* (1943) de Miguel Contreras Torres exaltaron el valor patriótico al mostrar las travesías de don José María Morelos en la Guerra de Independencia. *Mexicanos al grito de guerra* (1943) de Ismael Rodríguez y Álvaro Gálvez y Fuentes enaltece el himno nacional mexicano. Las mujeres, como parte de la conformación de la identidad nacional también encuentren cabida en el cine nacional, películas como *Río escondido* (1943) de Emilio “Indio” Fernández, acentúa el patriotismo, esta vez lo hace a través de la educación, como única arma para combatir las injusticias a las que eran sometidos los indígenas. Otra película que tiene un acento femenino en el contexto de la Revolución Mexicana es *Enamorada* (1946) también de Emilio “Indio” Fernández, aunque esta cinta más que del género bélico/drama es más del género romance, cabe destacar que Emilio “Indio” Fernández gustaba de mostrar en pantalla a personajes femeninos fuertes, como en el caso de las dos películas que hemos

mencionado anteriormente, ambas estelarizadas por la actriz María Félix, *Río escondido* (1943) tiene como protagonista a Rosaura Salazar, una joven maestra rural que recibe la encomienda del presidente de la republica de llevar educación a una alejada comunidad, convirtiéndose el personaje en una analogía directa de la patria; mientras que en la película *Enamorada* (1946) la protagonista es Beatriz Peñafiel, mujer de carácter fuerte que desafía a un general de las tropas zapatistas. Continuando con los roles femeninos fuertes que fueron interpretados por María Félix está *La Cucaracha* (1959) dirigida por Ismael Rodríguez, en esta interpreta a una combativa soldadera de la Revolución Mexicana, estas son solo algunas de las cintas que ayudaron a cohesionar un imaginario social en aras de exaltar el patriotismo mexicano a través del cine o mediante un montaje ideológico como lo denomina Martin Marcel (2002).

> Entonces podemos preguntarnos cómo el cine llega a expresar ideas generales y abstractas. En primer lugar, porque cualquier imagen es más o menos simbólica: tal hombre, en la pantalla, puede representar fácilmente a toda la humanidad. Pero en especial porque la generalización se opera en la conciencia del espectador, a quien el choque de imágenes entre sí sugiere las ideas con una fuerza singular y una precisión perfecta: es lo que se llama montaje ideológico (Marcel, 2002: 28)

A la par e incluso antes del trabajo realizado por los cineastas de la Época de Oro del cine mexicano, trabajaba la Escuela Mexicana de Pintura, movimiento que surgió paralelo al Muralismo Mexicano; de acuerdo con el acervo cultural del colegio de San Idelfonso, el Muralismo fue un movimiento que nació y se consolidó entre sus paredes.

Surgieron nuevos proyectos a partir de que Álvaro Obregón asumió la presidencia de la República el 1º de diciembre de 1920, él, eligió la educación como el medio pacificador que legitimaría su gobierno, por lo que creó la Secretaría de Educación Pública, y nombró a José Vasconcelos como titular del cargo, mismo que ocupó del 10 de octubre de 1921 al 28 de enero de 1924.

> Como parte de su programa, Vasconcelos se propuso educar a las masas por medio de ideas e imágenes plasmadas en los muros de edificios públicos. Un grupo de artistas plásticos dispuesto a sumarse al proyecto obregonista participó en la "decoración" de los muros de la Escuela Nacional Preparatoria. Así, en los muros de San Idelfonso se encuentra plasmada la obra de importantes artistas que marcaron el curso del siglo XX en México como Diego Rivera, Jean Charlot, Fernando Leal, David Alfaro Siqueiros, Ramón Alva, Fermín Revueltas y José Clemente Orozco. (Anónimo, sanidelfonso.org.mx/acervo)

De acuerdo con Rafael Alfonso Pérez y Pérez, al término del movimiento armado de 1910 fue concluyente la reconstrucción y pacificación de México, José Vasconcelos era un intelectual reconocido y respetado que decidió apoyar al presidente Obregón, pero se enfrentó con la problemática de tener que educar a un pueblo en mayoría analfabeto; por lo que hábilmente recurrió al arte, ya que el arte poseía cualidades que lo hacían idóneo para la faena de restauración de la identidad y la afirmación de los ideales de la Revolución.

> Es así como nació en México el primer movimiento latinoamericano de arte. […] de 1920 a 1970, fue una respuesta que puso al arte y la cultura al servicio de la sociedad y del gobierno revolucionario mediante el trabajo en los muros de varios edificios públicos para plasmar sus ideales, señalar y denunciar a los explotadores del pueblo trabajador, de los campesinos y los obreros. […] Paralelo al movimiento muralista surge otro en la pintura de caballete, que agrupó artistas que coincidían en muchos de los intereses del propio muralismo, conocido como la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura. […] Esta corriente buscó crear conciencia social de nuestra identidad, así como el entender la grandeza de las culturas mesoamericanas a través de la representación y continuidad de la tradición de la pintura costumbrista y de paisaje, pero que, influenciados por los movimientos sociales armados como la propia Revolución Mexicana de 1910, buscó enaltecer un nacionalismo. […] conformando así una meta común que permite considerar este período como uno de los más importantes en la historia del arte nacional, considerado como el “Renacimiento mexicano”. (Pérez y Pérez, 2019)

En 1922, David Alfaro Siqueiros recibió la invitación de José Vasconcelos para formar parte de los pintores que decoraban la Escuela Nacional Preparatoria, aceptó cuando tenía la edad de 26 años, y enlazó así dos actividades primordiales para él: la pintura y la política. Fundó el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, organización que de acuerdo con José Clemente Orozco fue “una de las manifestaciones más

singulares de las aptitudes críticas de los pintores, cuyas ideas quedaron condensadas en un manifiesto extraordinariamente importante". (Guadarrama Peña, 2010: 23)

De modo análogo a como la pintura mural desempeñó un papel ideológico fundamental en la Edad Media y el Renacimiento, para la evangelización religiosa, la pintura mural mexicana desempeñó un papel fundamental en la difusión de una representación de lo nacional que buscaba generar una identidad colectiva:

> Alfaro Siqueiros había conocido en Italia los murales del Renacimiento y esa influencia se percibe en sus primeros trabajos; después, construyó signos que dieron cuenta de su propuesta plasmada en los 3 llamamientos. Pero en ese primer momento de búsqueda temática tuvo dudas y titubeos, confirmado por las obras que realizó en algunos muros y que luego borró. Así sucedió con la figura pintada en la pared donde después trazó Llamado a la libertad (1922), el símbolo francés de la República, revoloteando, de acuerdo con las memorias que escribió el también muralista Jean Charlot, quien la describió como "similar al mural transportable del Palacio de Bellas Artes" que Siqueiros realizó en 1944. […]Para la realización de un mural propiamente dicho, escogió la bóveda de base de la escalera del primer piso del Colegio Chico. Se trata de una figura femenina, en la que se nota la influencia bizantino-renacentista, tendencia en la que también incurrieron Orozco y Rivera en sus primeros murales. La mujer de brazos musculosos cuya cabeza está cubierta con un velo parece una gitana, la rodean símbolos abstractos de los elementos: aire, viento, agua y tierra, a los que el mural debe su nombre. (Guadarrama Peña, 2010: 24-26)

El mestizaje fue otro tema recurrente en el trabajo de los pintores, Alfaro Siqueiros se abocó también a trabajar en temas como la Conquista Española.

Así quedó demostrada la habilidad que José Vasconcelos como secretario de cultura en la gestión del presidente Álvaro Obregón para instruir mediante el arte a la población mexicana postrevolucionaria, las imágenes pictóricas y las imágenes cinematográficas ayudaron a cohesionar el imaginario social, de lo que es posible representar.

Además del papel que desempeñarían diversas obras artísticas y literarias, el impacto cultural del cine quedó demostrado desde sus inicios por la eficacia para traer a

primer término las potencialidades narrativas de la imagen, no menos espectacular que su parecido con la realidad (Camporesi, 2014: 13), pero también para construir las impresiones que acabaron conformando, en buena medida, la base cultural de pueblos y naciones, los contenidos cinematográficos fácilmente asimilados por el conjunto de la población, a causa de la credibilidad que parecía devenir del realismo del discurso cinematográfico se transformaron en medio para vehicular determinadas ideologías.

3.3. Cine Mexicano

En nuestra investigación este marco está delimitado por la consumación de la Revolución Mexicana y de la Guerra Cristera en el ámbito bélico nacional y la Segunda Guerra Mundial en el escenario bélico internacional; donde México se convirtió en aliado de Estados Unidos y obtuvo beneficios en la difusión cinematográfica por esta coalición. Si bien es cierto que dicha participación impulsó enormemente el cine mexicano, dando como resultado que, hasta el momento, ese periodo haya sido el más productivo para la cinematografía, para Aurelio de los Reyes (2017) ya se habían realizado esfuerzos previos para destacar en el escenario mundial del cine.

Para de los Reyes los orígenes del cine en México se encuentran en el cine testimonial y de acuerdo con este académico, no existió una gran brecha temporal entre la primera función de cine ocurrida el 28 de diciembre de 1895 en París, realizada por los hermanos Lumière[4], y las primeras funciones cinematográficas en nuestro país, porque en México los anuncios de las primeras funciones aparecieron en agosto de 1896.

[4] Hermanos Lumière. Hijos del fotógrafo Antoine Lumière, Auguste y Louis Lumière nacieron en Besançon Francia, en el seno de una familia de pequeños industriales. Cuando los hermanos Lumière concibieron y lograron culminar el diseño de su cinematógrafo (1895), la mayoría de los problemas técnicos que conllevaba la filmación y la exhibición de películas ya habían sido resueltos. El kinetoscopio de Thomas

De los Reyes realizó indagatorias hemerográficas para saber en qué medida en México se reaccionó a la primera proyección de los Lumière, por esto comenzó a revisar la prensa diariamente, hasta que encontró los primeros anuncios de las primeras funciones de cine y localizó también que fueron los enviados de los Lumière los que trajeron los aparatos de proyección y se dieron a la tarea de filmar películas en México.

A partir de la realidad que atravesaban todos los países que producían películas en los albores de la cinematografía mundial, se sentía la necesidad de dejar huella en la producción de este nuevo arte.

En México, el cine documental fue una manera muy peculiar de organizar la información, la causa de esto se debió en gran medida al positivismo, que estaba muy presente dentro de la cultura porfiriana, de aquí que sea muy clara la razón de la ruptura que se produce entre 1915-1916, dado el triunfo de los constitucionalistas, quienes hicieron algo diferente a lo que se había hecho anteriormente, el cine de argumento. Señala Aurelio de los Reyes:

> De 1917 a 1920, en tres años, se sientan las bases de los temas y de los géneros que va a desarrollar el cine sonoro, como es con *Santa*, por ejemplo, el cine de la mujer nocturna, que va a ser muy abundante posteriormente, o la comedia ranchera y también el melodrama familiar, entonces prácticamente son las semillas, son las raíces de los géneros que va a desarrollar el cine sonoro. (De los Reyes, 2017)

Según este estudioso, la iconografía, como parte de los antecedentes de la producción en el cine mexicano de la Época de Oro se vio –y se ha visto apoyada- en otras artes visuales, porque el cine se relaciona con diversas Ciencias Sociales. En realidad, se

---

Alva Edison permitía el visionado de imágenes en movimiento, los inventores franceses, diseñaron un sistema que permitía la proyección de películas en grandes espacios. Inventores y empresarios franceses reconocidos mundialmente como los inventores del cinematógrafo, así mismo ocupan un lugar importante en la historia de la fotografía por ser los primeros en poner a circular en el mercado imágenes a color con el procedimiento de la placa autocroma. (museovirtual.filmoteca.unam.mx/temas-cine/precursores-del-cine/hermanos-lumiere/)

puede observar que el mismo fenómeno que afectó al cine, había previamente afectado a la fotografía, la corriente pictorialista de la fotografía es prueba de ello.

Los datos recabados por Aurelio de los Reyes nos permiten tener una referencia de la llegada del cine a México, en el panorama general, y describir parte del proceso histórico en el que el cine pasaría a ser un medio fundamental de difusión de una representación de una identidad cultural nacional posteriormente, fenómeno que como la preferencia por ciertos géneros, estuvo determinado por las posturas políticas gubernamentales, pues, el cine mexicano producido durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial tuvo el apoyo del Gobierno Mexicano, que en ese contexto buscaba fomentar una idea de unidad política y social que contrarrestara las luchas internas que habían dado lugar a los conflictos armados relativamente apaciguados. A esta situación interna se sumaba la de las relaciones internacionales en un contexto de conflictos entre diversas naciones, y que, no solamente por su cercanía, también por su papel en el conflicto armado, obligaban a México a establecer alianzas con Estados Unidos, a pesar que en el recuerdo histórico nacional seguía presente la invasión norteamericana, las posteriores pérdidas territoriales, y los diversos conflictos fronterizos que no culminaron sino el 12 de noviembre de 1884, cuando se fija la actual frontera entre México y Estados Unidos en un Tratado de Línea Fija, que impedía que la frontera estuviera sujeta a los cambios en el curso del Río Bravo, tratado que solo frenó parcialmente los esfuerzos de apropiación de territorio nacional por parte de nuestro vecino país del norte.

Había sido en antiguo territorio mexicano en que se establecieron, a partir de 1911, los estudios de cine que transformaron a Hollywood en la meca de la producción cinematográfica, permitiendo el desarrollo de una industria millonaria, cuya edad de oro

llegó a su fin a finales de los años cuarenta, según registran la mayoría de los historiadores, debido tanto a los conflictos armados internacionales, como a la televisión, dando lugar a una etapa que ha sido denominada cine post-clásico de Hollywood.

Previamente, algunos actores y actrices de origen mexicano habían participado en el cine de Hollywood, es el caso de Anthony Quinn y Lupe Vélez, por ejemplo, pero es en este periodo en que Estados Unidos dirige sus presupuestos a acciones de guerra, que se crea un contexto que permite que en México se produzcan numerosos filmes para el consumo interno, lo que lleva a la consolidación de algunos actores y directores de cine en México.

Las representaciones de México y los mexicanos en el cine norteamericano no habían sido muy positivas, al punto que algunos investigadores como Francisco M. Peredo Castro han señalado a Estados Unidos como el país: “que más había agredido a la nación mexicana, no únicamente en términos de expansión territorial, o de economía, sino también mediante la representación de nuestro país difundida por el mundo a través del cine hollywoodense, desde la etapa del cine mudo e incluso de la sonora” (Peredo, 2008: 96). Sin embargo, en ese periodo de la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, la industria fílmica hollywoodense produjo varios filmes donde mostraba empatía o interés por nuestro país. Francisco Peredo Castro (2011) registra que, a partir de 1940, varios directores de Hollywood se interesaron por hacer reinterpretaciones de sucesos importantes de la historia de México, como la Conquista, tema abordado en la película *Captain from Castile* Henry King, protagonizada por Tyrone Power, Jean Peters y Cesar Romero, y filmada en Michoacán. Otro ejemplo que puede señalarse es el caso de *Los tres caballeros* (1944), película de animación de los Estudios Disney realizada mientras

transcurría la guerra, donde el personaje del gallo Pancho Pistolas representa a un charro mexicano que es alegre, canta, baila, usa pistolas y se siente orgullo de mostrar su país al mundo de una manera muy eufórica, esta película de animación trataba de enviar un mensaje de amistad entre Estados Unidos y los países latinoamericanos, se dice que el Escuadrón 201 de la Fuerza Área Mexicana que estaba en pleno ejercicio bélico en la Segunda Guerra Mundial adoptó a Pancho Pistolas como la mascota no oficial. Otra película realizada como gesto de afecto a México por parte de los Estados Unidos fue *Viva Zapata* en 1952, cinta biográfica del caudillo del sur, interpretado por el actor norteamericano Marlon Brando; y en 1956 el actor mexicano Mario Moreno "Cantinflas" participó en créditos estelares en la producción hollywoodense de alto presupuesto *La vuelta al mundo en ochenta días* interpretando al personaje de Passepartout.

Se podría hacer referencia a otros filmes, pero de momento baste con los ejemplos aquí enumerados que ilustran un cambio en las políticas cinematográficas norteamericanas.

El patriotismo mexicano estaba en pleno auge, promovido por el gobierno, y en el cine nacional, mediante elementos populares y del folclore, como la música de banda tradicional, la música de mariachi y la música vernácula regional como los sones, los huapangos y otros géneros, se buscaba posicionar a México como un destino ideal para ser visitado por el turismo. Producciones como *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, cuya historia está contextualizada en México y en 1922, da inicio con la escena en la que el hacendado y su hijo esperan a sus trabajadores regresar de las faenas del campo. Cuando los peones aparecen a cuadro, el hacendado orgulloso le

dice a su hijo: "Estas buenas gentes nos quieren de veras, Felipe. Algún día cuando heredes esta hacienda, como yo la heredé de mis mayores, sentirás la satisfacción que yo, siento ahora, si sabes ser humano y compasivo con los que por nosotros dejan en el surco sudor, sangre y vida"; así da comienzo la historia de *Allá en el Rancho Grande*, aunque finalmente la trama central es un conflicto amoroso, que pondrá en entredicho la amistad entre Felipe, el hacendado y su caporal José Francisco por Crucita. Acorde con Marina Díaz López (2019), otros filmes con los que se apertura la Época de Oro del cine mexicano son: *A orilla de un palmar* (1937) de Raphael J. Sevilla, *La zandunga* (1937) también de Fernando de Fuentes, *Jalisco nunca pierde* (1937) de Chano Urueta*, ¡Así es mi tierra!* (1937) de Arcady Boytler, *Huapango* (1938) de Juan Bustillo Oro, ¡Ay Jalisco no te *rajes!* (1941) de Joselito Rodríguez, solo por mencionar algunas de las películas con las que se inicia el género de la comedia ranchera, que de acuerdo con Marina Díaz López (2019) narraban a través de sus historias vivencias cotidianas del campo, donde las personas vivían en armonía con la naturaleza, respetuosos de la religión y sin mayores preocupaciones que las penas de amor. En otros géneros se produjeron a la par en México, cintas como *El águila y la Nopalera* (1929) de Miguel Contreras Torres, primera cinta sonora del cine mexicano, *Santa* (1932) de Antonio Moreno, *La mujer del puerto* (1934) de Arcady Boytler. Continuando con las producciones de la Época de Oro, destacaron las cintas de Emilio “Indio” Fernández, en 1943 *Flor Silvestre y María Candelaria*; el mismo director produjo *La Perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947), *Maclovia* (1948), *Pueblerina* (1948), y *La malquerida* (1949) solo por mencionar algunos de sus trabajos más exitosos.

Conforme al acervo de la Cineteca de la UNAM, otro director notorio para la Época de Oro fue Juan Bustillo Oro quien dirigió a Mario Moreno “Cantinflas” en *Ahí está el detalle* (1940) y aportó el melodrama *Cuando los hijos se van* (1941), además de *El ángel negro* (1942), el musical *México de mis recuerdos* (1943), la comedia ranchera *Cuando quiere un mexicano* (1944) y las comedias *Dos de la vida airada* y *Fíjate qué suave*, ambas en 1947 protagonizadas por los comediantes Manolín y Shilinsky. Roberto Gavaldón contribuyó a la cinematografía nacional con exitosas cintas como *La otra* (1946) *La diosa arrodillada* (1947), *El reboso de Soledad* (1952), *El niño y la niebla* (1953) y la multipremiada *Macario* (1960). Por su parte los hermanos Rodríguez, fueron de los directores más prolíferos de la Época de Oro, destacando Ismael, quien desde muy joven incursionó en el ambiente del cine gracias a sus hermanos y a quién dedicaremos un apartado más adelante en nuestra investigación. Así comenzó el cine mexicano a proyectar al mundo su país, su cultura, sus tradiciones, su alegría y sus emblemáticos personajes.

En nuestro estudio de caso, la alegría folclórica se ve reflejada en los filmes *Los tres García* (1946) y *Los tres huastecos* (1948), donde además se presenta a la charrería como el deporte nacional, el huapango y el son, y el fervor religioso hacia el catolicismo también encuentra cabida. Los mexicanos se representaron e imaginaron alegres y valentones a través de algunos personajes del cine de la Época de Oro.

No obstante, también dentro de este contexto, varias de las producciones de la Época de Oro abordaron temáticas que destacaban a diversas comunidades indígenas del país, no siempre representadas en forma realista, otras obras cinematográficas buscaban preponderar el orgullo de ser oriundo de México, y hacer este tipo de

producciones también respondía a cuestiones políticas, y de imagen de México ante el mundo. Filmes como *Tizoc* (1956) de Ismael Rodríguez*, Macario* (1960) de Roberto Gavaldón y *Ánimas Trujano* (1962) también de Ismael Rodríguez, donde los personajes protagonistas representan a toda una comunidad que viven en pobreza, como en caso de Macario, y que tienen profundas ideas arraigadas, como en el caso de Tizoc, no siempre recibieron críticas positivas por parte de antropólogos y estudiosos de la historia y la realidad social del país, pues se identificaba en ellas la reproducción de diversos estereotipos no carentes de contenidos racistas y el desconocimiento de la diversidad cultural de los distintos pueblos indígenas*.*

El tema del indígena había sido puesto en pantalla en 1930 por el cineasta ruso Sergei Eisenstein con el filme *¡Que viva México!*, película inacaba por el director y de la que existen varios montajes realizados por otras personas, que ofrece imágenes contradictorias del indígena, por un lado, se recurre a ciertos tópicos que mitificaban al indígena, y por otro, se trata de mostrar la indefensión del indígena ante los abusos. En 1936 el director de cine norteamericano John Ford ofrecía una imagen marcada por el racismo en su filme *La diligencia* (1939), en el que los indígenas representan al "otro malvado", inaugurando un modelo que se repetiría en incontables películas de Hollywood.

La travesía del tema del indígena en el cine mexicano de la Época de Oro se vio fortalecido con la presencia de Emilio "Indio" Fernández, actor convertido en director que benefició enormemente la imagen del indígena, primero en su participación como actor en las cintas *Tribu* (1934) de Miguel Contreras y *Janitzio* (1934) de Carlos Navarrete y

después como director y guionista en cintas como *María Candelaria* (1943), que es de las pocas películas que tiene como protagonista a una mujer indígena.

La cinta *La mujer que yo perdí* (1949) de Roberto Rodríguez, presenta a Blanca Estela Pavón como María, personaje de una mujer indígena que se enamora de un rico hacendado, Pedro Montaño, personaje interpretado por Pedro Infante. María es una indígena abnegada, que añora que Pedro se enamore de ella, él sólo entiende los sentimientos de ella por él, cuando ella recibe un balazo que iba dirigido a matarlo.

El cine mexicano de la Época de Oro mostró estos estereotipos de mujeres indígenas, sin embargo, la mujer indígena real, la que padeció violencia al momento de la conquista y la colonia, discriminación constante y pobreza hasta el presente, no es representada en la cinematografía nacional, ese estereotipo recae únicamente en la figura masculina.

3.4. Contexto de producción de las obras analizadas en México

Más allá del culto a la vida nocturna y a la modernidad planteada en el sexenio alemanista, México parecía ir en verdadero ascenso. El cine nacional reflejó esa impresión, es decir, la provincia era abandonada para descubrir una ciudad en constante movimiento. El cine retrató ese crecimiento urbano y el consecuente cambio de actitud; de hecho, el alemanismo, tal vez sin proponérselo, había sentado las bases de una mentalidad moderna y, ante todo, el ideal de un ascenso social.

> Durante la guerra mundial los Estados Unidos establecieron un convenio con el gobierno de México, mismo que consistía en recibir a inmigrantes como auxilio agrícola en el sur, con el fin del conflicto bélico también se daba fin a la llegada de los braceros -como también se les conocía-. La vida en el campo mexicano se había recrudecido hasta lo más precario, la riqueza se había concentrado en unas cuantas manos y los campesinos con la puerta legal del norte cerrada, empiezan

> a emigrar hacia las grandes ciudades, la de México sería la más asistida. La comedía ranchera también viaja a la capital (Bernal, 2010: 32)

El cine mexicano de la Época de Oro también representaba la modernidad posguerra y la escala social de ciertos sectores de la población mexicana que resultaron beneficiados. Una escalada social que era también el tema del cine, de la historieta (como la familia Burrón, de Gabriel Vargas) y de la publicidad misma. Eran tiempos de comenzar a comprar en los grandes almacenes, de integrarse a la modernidad del pago a plazos y de adquirir portentosos aparatos electrónicos. Alef Pérez Ávila (2016) señala que incluso la mujer de esa nueva clase media tuvo la oportunidad, en apariencia de competir en aquella sociedad moderna a través de enseres que facilitaban las tareas del hogar. Así, los nuevos personajes femeninos del cine se sumaron al progreso social, prueba de ello son las cintas: *Las mujeres que trabajan* (Bracho, 1952) que reemplazarían a las mujeres-objeto del cabaret y del cine de rumberas, en cintas como: *Las mujeres sin mañana* (Davison, 1951) y *Las mujeres sacrificadas* (Gout, 1951). Existieron también las mujeres que asistían al *Salón de belleza* (Díaz Morales, 1951), *Las tres alegres comadres* (Davison, 1952) y las interesadas (A. González, 1952), personificadas por Amalia Aguilar, Lilia del Valle y Lilia Prado, pero, en lo general hacía falta una figura varonil.

Y recayó en Pedro Infante tal responsabilidad, sus personajes transitaban en una incesante búsqueda en tonos que oscilaban entre el humor y la tragedia de un ascenso a ultranza en la escala de valores fílmicos y sociales. Ejemplo de ello fue el filme *Necesito dinero* (Zacarias, 1951). En su papel de mecánico capitalino en el personaje de “Cruci” (diminutivo de Cutberto) escalaba socialmente compartiendo un lecho de rango superior cuando aparecía dormido -luego de una borrachera- junto a una adinerada Silvia Pinal

en el personaje de Mané, el objeto de la aspiración social en *El inocente* (A. González, 1955), cuyo título bromeaba sutilmente con el erotismo no aceptado de la clase media.

Bajo la dirección del contradictorio pero hábil Rogelio A. González, Pedro Infante emprendió otro drama urbano tan siniestro como inquietante, siguiendo la ruta de Ismael Rodríguez, *Un rincón cerca del cielo* (1952) y su secuela *Ahora soy rico* (1952), títulos que hablan por sí solos. Por otra parte, su personaje de *Pepe el Toro* (Ismael Rodríguez, 1952) cambia la carpintería por el boxeo, en una franca exposición del nivel social alcanzado por el célebre personaje, tanto en el ámbito fílmico como en el real, en que se había convertido el actor Pedro Infante. Otro filme que pone en evidencia el peculiar salto de Infante no solo en lo social sino también en la taquilla vino con *Escuela de vagabundos* (A. González, 1954) comedia que reunía a un importante grupo de actores secundarios y personajes excéntricos. De vagabundo, Infante se convertía por azares del destino en chofer de casa rica en un rápido ascenso, mientras conquistaba al personaje interpretado por Miroslava, su caprichosa patrona.

Junto a estos temas urbanos, el cine de la "Época de Oro" incluyó un número importante de filmes sobre la vida en la "provincia", en un contexto rural o semirrural, que, al lado de filmes de rumberas, hampones, comedias de diversa índole, y algunas incursiones en el cine fantástico, diversificaron las temáticas fílmicas de la época.

3.5. Signos de descomposición

Al término de la época dorada del cine mexicano, se presentaron obstáculos para la industria que se despedía de grandes artífices como el Indio Fernández, Dolores del Río, Pedro Armendáriz y Gabriel Figueroa; los melodramas rancheros y el cine indigenista

fueron reemplazados por la ciudad y una clase media ascendente que cambiaron la inocencia campirana por el albur y los desnudos. Para empeorar el escenario del cine mexicano, varias figuras míticas desaparecían: Jorge Negrete falleció, Miroslava se suicidó y murió Joaquín Pardavé dejando inclusas las cintas *Club de señoritas* (1956) y *La virtud desnuda* (1957), y el 15 de abril de 1957 pedro Infante perdió la vida en un accidente aéreo.

3.6. El charro como máximo exponente de la mexicanidad en el cine mexicano de la Época de Oro

Aproximarnos al concepto estereotipado del charro a través de lecturas antropológicas acerca del surgimiento y exitosa propagación de dicho personaje en el cine mexicano de la Época de Oro, radica tal como lo ha mencionado Gilberto Giménez (2007), en su carácter simbólico para representar la identidad mexicana en el ámbito internacional; pues, en los estereotipos masculinos mexicanos se conjugan varios elementos de carácter cultural, histórico, social y geográfico.

En el caso del personaje del charro, no hay excepción, también él simboliza un imaginario o representación tipificada o estereotipada sobre lo mexicano, pero en él, a diferencia del indígena, afectado por cuestiones racistas en nuestro contexto, se unen signos que revisten de orgullo a la mayoría del conglomerado social. La mítica figura del charro fue recibida y adaptada para su propagación con éxito en los medios de comunicación de principios del siglo XX, pero sin lugar a duda, el medio que lo catapultó a la conquista del público fue el cine, a través de la cinematografía de la Época de Oro quedó establecido un estereotipo del varón mexicano. La colectividad nacional e

internacional aceptaron en la figura del charro la gallarda representación de la masculinidad mexicana, de modo semejante a cómo, años antes habían aceptado al *cowboy* como estereotipo de la cultura estadounidense. El charro era capaz de sacrificarse por sus seres queridos, siendo valiente ante toda adversidad, además, de contar con ciertos valores morales, también era carismático, bondadoso, la mayoría de las veces. Es cierto que estudios con un enfoque de género ofrecen otras características negativas no pocas veces presentes también en las representaciones del charro mexicano cinematográfico.

A través de los melodramas, pero sobre todo mediante la comedia ranchera, el personaje del charro logró identificación plena con la mayoría de los receptores, porque no solamente era varonil y apuesto, sino que también cantaba, al menos los personajes interpretados por Pedro Infante, Jorge Negrete, Luis Aguilar, Miguel Aceves Mejía, Antonio Aguilar, entre otros muchos, resaltando como un valor agregado la música vernácula regional. No obstante, tal como sucede en el caso del indígena, los charros reales distan mucho de los charros fílmicos. De acuerdo con Francisco D' Egremy (1975), quién desde el ámbito psicológico afirma que el charro es la consecuencia de una serie de mutaciones internas y externas con franca influencia de las modas.

> El charro no es, como podría suponerse, de origen netamente mexicano, ni en su hábito exterior, ni en los complicados perfiles de su personalidad. El charro es la corporeización ambivalente de identificación y rechazo del mexicano con el español, sucesor histórico de su verdugo: el conquistador ibero. El charro mexicano es, en consecuencia, el producto hibrido de la asimilación positiva de una cultura extraña cuya religión abrazó con desesperación para llorar su tragedia, y cuya lengua aprendió para poder denostar en todas sus formas a la 'madre patria', a los gobernantes y a los dominadores de un pueblo de mestizos y de criollos, surgido en la posesión violenta de la mujer indígena, pocas veces amada por su poseedor ibero […] que la tomó para satisfacer su instinto, más que para perpetuar su especie. Nacido del caos y heredero del estigma de su origen, el mexicano cerró los ojos a su tragedia y aprendió a 'vivir para adentro'. A no 'abrirse' para no enseñar el dolor de su progenie. A disfrazar sus sentimientos, su dolor, su alegría y a convertirse en comparsa de su propia existencia […] usando atuendos vistosos, se convirtió en pantalla que da vida a un mundo mágico en el que se realizan sus sueños y

> se cobran afrentas. El charro mexicano es uno que se disfrazó para superar la conciencia de su inferioridad social, económica y bélica. En consecuencia, el charro mexicano es el resultado de un mimetismo axiológico […] (D' Egremy, 1975: 10-12)

Al margen de las anteriores consideraciones psicológicas sobre el charro y la historia de México, en la parte documental no se tiene registro en fecha del surgimiento de la figura del charro como tal, pero es durante y después de los movimientos armados donde el charro comienza a consolidar su presencia como un elemento sólido en el imaginario social popular.

Conforme a lo investigado por Cristina Palomar Verea (2004) hay desacuerdos para situar el proceso por medio del cual la charrería se institucionaliza, lo que convierte al charro en una figura mexicana representativa y empieza a ser mencionado en los discursos nacionalistas.

Hay investigadores que afirman que el nacionalismo mexicano dio inicio con los criollos del siglo XVIII, pero es hasta después de la Revolución cuando se consolida y se pronuncia el nacionalismo contemporáneo, que es el que se reproduce en la filmografía de la Época de Oro.

> En septiembre de 1921 fue el 'Año del Centenario' de la Independencia política de México. Siendo presidente el general Álvaro Obregón, se realizaron distintas ceremonias para dicha celebración; […] los años inmediatamente posteriores al conflicto revolucionario eran importantes porque representaban al naciente nuevo Estado mexicano, el de la soberanía, que se incorporaba al balbuceante discurso nacionalista que se intentaba forjar para darle consistencia a dicho Estado, junto con otro elemento: el discurso del mestizaje que quería resolver el conflicto étnico que había tenido lugar en la lucha por la Independencia, por una parte, pero por otra, que participaba en la xenofobia que proliferaba en esos años y que tomó tintes violentos contra los inmigrantes chinos o judíos (Gojman de Backal, 2000: 158-159). […] En las décadas sucesivas a dicho movimiento social, y justamente por las secuelas de este, se presentó una serie de movimientos nacionalistas que obedecían a la situación de redefinición del Estado nacional mexicano. […] (Palomar Verea, 2004: 100-101)

Todo orgullo nacionalista también puede derivar en xenofobia, como ocurrió en México, en diversos sectores, después de la Independencia y como ocurre en procesos de

migración en comunidades nacionales diversas en que se generan rechazos contra los extranjeros que tienen la necesidad de emigrar y pasan a competir en el mercado laboral con los nacionales, demostrando muchas veces una mejor disposición ante el trabajo y menores exigencias que los nacionales.

Más que abordar los diversos tipos de conflictos interculturales que pueden producirse, aquí es muy importante distinguir el nacionalismo que surge en una población, como un fenómeno propiciado por las circunstancias de conflicto o marginación frente a otras naciones, como ocurrió en México en el periodo de la Independencia; de un nacionalismo impulsado como ideología desde los Aparatos Ideológicos de Estado.

El nacionalismo, como toda forma de identidad colectiva, entre ellas la identidad cultural, puede producirse y desarrollarse por iniciativa de la propia colectividad en su conjunto, lo que podemos considerar el más importante de los procesos identitarios internos, pues surge del libre reconocimiento de una serie de rasgos comunes al grupo que identifica en ellos un vínculo colectivo. Pero también puede ser impulsado solo por ciertos miembros de un grupo más amplio, con fines específicos, lo que aunque es también un proceso interno, pero implica una forma de solidaridad promovida y no necesariamente asumida por todo el colectivo, se trata de un tipo de identificación que adopta un conjunto de rasgos, no necesariamente comunes a todo el grupo, para generar la vinculación identitaria, lo que ocurre por ejemplo con la promoción de la identidad nacional a través de elementos propios de la cultura jalisciense (el tequila, el mariachi, el charro). A estas formas de construcción de una identidad colectiva se añade, la de los procesos externos, pues también esa identidad colectiva puede ser impuesta al colectivo

desde el exterior, generando una respuesta del colectivo al que se le ha impuesto determinada caracterización específica, desde una perspectiva totalmente ajena al grupo, que fue lo que ocurrió reiteradamente con las culturas indígenas de América, y los nativos de América, a partir de la Conquista.

Las diferencias antes señaladas tienen una importancia notable desde una perspectiva antropológica.

La conformación de la identidad mexicana ha estado enmarcada por diversos procesos, en la mayoría de los casos, externos a los colectivos, pero en otros, promovida por grupos internos que la caracterizan de maneras variables, que hacen visibles las ideologías que dan lugar a tales caracterizaciones.

Las circunstancias en que se produce la promoción de una identidad nacional, en la época que nos ocupa, estuvo marcada por los movimientos armados previos, que más que definir el temperamento social de México, exponían las marcadas diferencias sociales existentes en el país, que hacían difícil una identificación colectiva entre grupos que estaban notablemente diferenciados económica y culturalmente, y que derivaron en luchas, no solo entre distintas clases sociales, sino también entre distintos grupos de poder. A esto se añade que algunos sectores sociales no estaban conformes con las consecuencias que acarreó la Revolución.

Entre los nuevos conflictos se encontraba la Guerra Cristera, conflicto del Estado, encabezado por el presidente Plutarco Elías Calles, contra la iglesia católica. Este conflicto es muy importante porque fue “el contexto en el que emergió la charrería organizada, [aunque] no se tiene información de que esta haya participado, como tal, en

ninguno de los movimientos nacionalistas formales, ni en las campañas xenófobas." (Palomar Verea, 2004: 101)

No existen estudios que se hayan enfocada a analizar las razones de porqué de entre todas las diversas tradiciones regionales del país (la veracruzana, la regiomontana, la tamaulipeca, la sonorense, la oaxaqueña, la yucateca, etc.), se le dio particular impulso a tradiciones y elementos culturales identitarios de Jalisco, como elementos identitarios nacionales, no solo el mariachi, el tequila, el charro, también el fervor religioso, pues Jalisco fue junto con Zacatecas, Puebla, Querétaro y Michoacán, uno de los principales estados involucrados en la Guerra Cristera, en la que muchos estados de la República no participaron sino como escenarios del conflicto.

El charro, como ya hemos apuntado, procede de una mezcla de elementos culturales, y se convirtió en una imagen que representa la mexicanidad, es un varón que se vale de diversos accesorios para conformar su estampa, estos son: el traje, el sombrero de ala ancha, las botas, la pistola, el caballo, la guitarra, la reata y el sarape, en estos elementos se busca aglutinar una pluralidad multicultural, lingüística y étnica de todo el país. El charro es identificado en todo el mundo como propio de México y su nacionalismo gracias al cine.

El charro es un hábil jinete que ha sido comparado en distintas lecturas antropológicas y sociales con otras figuras análogas de otros países de América Latina.

> […] los llaneros venezolanos y colombianos, los gauchos argentinos y brasileños, el guaso de Chile, el chalán del Perú y el cabanero de Costa Rica. Su común denominador es el uso del caballo en su principal actividad, la agroganadera. También comparten el uso de la soga, y se imagina una similar finalidad en su existencia basada en la relación de estos personajes con el caballo y el trabajo con el ganado, y asociada con la idea romántica de libertad, trashumancia y vida en el campo: El charro, el gaucho y el llanero, estos tres tipos de hombres criollos, de a caballo, atrevidos, románticos y soñadores […] son como hijos de una misma madre. Desconocidos los unos de los otros, los atrae la sangre criolla

> que han derramado por la libertad de sus pueblos. […] Además de estas similitudes, a los tres personajes se les reconoce que comparten los mismos problemas, el mismo ideal, el mismo romance y las mismas características espirituales y morales; […] los rasgos heredados de los jinetes árabes; […] Su carácter es descrito como apasionado, celoso, vehemente, rápido y sentimental. Además, se localiza en estos personajes el nacionalismo más auténtico, […] para defender su identidad y preservar sus tradiciones. […] (Palomar Verea, 2004: 20-21)

Tanto en la realidad, como dentro del mundo cinematográfico los personajes que son ágiles jinetes han sido comparados, y en el cine han sido representados en el género *Western*, conocido popularmente como cine de vaqueros, que antecede a la comedia ranchera mexicana en el cine, detalle que no puede omitirse en estudio de obras cinematográficas, pues permite precisar la forma en que un modelo cinematográfico norteamericano se transformó en un modelo cinematográfico nacional, que pasó a ser símbolo de la identidad nacional mexicana.

Los charros y los vaqueros norteamericanos han sido frecuentemente comparados dadas sus habilidades y destrezas físicas; de acuerdo con Camila Gatica (2016) la popularidad del género *Western* se debió al contenido histórico y la exaltación de valores 'propiamente norteamericanos':

> Dentro de las producciones hollywoodenses, el género cinematográfico del western plasmó una serie de ideas y costumbres que reflejaban una forma particular de ser estadounidense y de entender esa nación. […] Desde principios del siglo XX, el cine estadounidense se transformó en una herramienta para contar historias. Esta característica se empalma con el nacimiento del western como género cinematográfico. En 1903 se filma *The Great Train Robbery*, que cuenta en poquísimos planos (sólo 12) la historia de un asalto a un tren, inspirándose en el famoso caso de Butch Cassidy y su banda, que había tenido lugar unos pocos años antes. De esta forma, en sólo diez minutos esta pequeña producción marca un precedente al plantear una de las características base de ese género cinematográfico: la capacidad de narrar una historia entretenida y dinámica con un desarrollo narrativo y tensión dramática que llama la atención del espectador. […] Desde un comienzo el western se inspiró en las historias y la mitología de la colonización de las tierras del oeste que circularon en Estados Unidos. Los relatos sobre los cowboys permitieron que la conquista del oeste se volviera un centro de atracción para los consumidores. (Gatica, 2016: 31-32)

El vaquero, al igual que el charro, es un hombre que mediante sus valores defiende su espacio y a su familia, para hacer frente a las vicisitudes que se puedan presentar. El cowboy o vaquero, busca vivir pacíficamente, pero siempre tendrá que enfrentarse a malhechores como bandoleros que perturban su idea de paz, el charro es también impulsivo y ambos personajes son destacados jinetes, y hábiles en el manejo de armas y animales.

Parte importante de la representación del vaquero y del charro es el caballo, por ello tendremos que considerar que se trata de un elemento que tiene una historia específica en México, pues desde la Conquista el caballo fue un indicador de estatus social. De acuerdo con Cristina Palomar Verea (2004), al inicio de la Conquista solo estaba reservado su uso a los españoles, después en el periodo de la Colonia su uso se extendió a la clase criolla y hasta la parte final de la colonia cuando los indígenas pudieron utilizarlo. Las zonas dedicadas a la minería entraron en pleno apogeo, lo que fue perfilando el estilo de vida de la hacienda que fungía como mecanismo mixto de producción, la hacienda fue creada para abastecer a las ciudades nacientes y a los centros mineros. “Es en este contexto donde cobra importancia el personaje llamado ‘el hombre de a caballo’, que define todo un tipo de vida hondamente arraigado en la tradición, en la historia y en el folclor del pueblo mexicano”. (Palomar Verea, 2004: 22)

El charro llega a la pantalla del cine mexicano como un personaje agraciado, para D’ Egremy (1975), hay una clara esta diferenciación entre los charros fílmicos y charros reales, refiriéndose por charros reales a los que han participado en la historia de México de diversas formas.

> El charro fílmico es producto de una organización mercantilista […] surge como la tecnología reivindicadora de un pueblo frustrado y sediento de gritar su rencor y su angustia, de olvidarse de su tragedia, de enajenarse en la embriaguez alcohólica, de

> disparar, de estallar en la catarsis luminosa de un cohete y de reírse llorando, de su propia tragedia. El charro fílmico es un héroe multifacético en el que se proyecta cada mexicano. Su voz, y sus actitudes reviven en nosotros muchos de los anhelos ancestrales; fuerza, dominio, hombría, apostura, posesión de la mujer, la pistola y el caballo. El charro fílmico es una especie de Robin Hood, aborigen que encarna nuestras fantasías salvadoras ya que a través de las películas satisfacemos nuestros anhelos infantiles de caballeros andantes […] proyectamos nuestra ambivalencia con respecto al amo: deseo de ser como él, rico, dueño de la hacienda y nuestro odio y desprecio por lo que él tiene. En todas las películas de charros se ridiculiza al hombre de ciudad, se le presenta como malo y perverso y al charro como al personaje blanco que salva el honor de la dama y defiende los buenos principios y a la virgen de Guadalupe. […] La desconfianza del indígena respecto al mestizo es algo que aún no ha podido superarse […] aún trasciende hasta nuestras relaciones actuales entre los habitantes de la ciudad y los hombres del campo […] (D' Egremy, 1975: 111-115)

Aunque la aseveración de D' Egremy sea un tanto excesiva al afirmar que todos los mexicanos se proyectan en lo que él denomina charro fílmico, es un hecho innegable que la aparición en pantalla de ese personaje bien parecido no solo cautivara al público femenino, sino que también cautivara al público masculino que encontraba en él un ideal, al menos gran número de receptores de las salas de cine, ya que en las investigaciones de Cristina Palomar Verea se afirma a través de la voz de los charros reales, que la imagen que se proyectó de ellos en el cine nacional fue más perjudicial que benéfica.

> No es de ninguna manera casual que la imagen del charro tenga su momento fulgurante justo cuando el cine mexicano tiene su gran época, a partir de los años treinta y hasta los cincuenta, etapa de grandes movimientos nacionalistas. […] Sin embargo, según los mismos charros, la imagen que construyó y exportó el cine fue una imagen distorsionadora y trastocada: 'hemos arrastrado dos cosas que nos han perjudicado mucho: una, que la gente cree que todos los charros son ricos, […] otra, el cine; el cine sí nos acabó completamente, que no es nada cierto lo de las famosas películas de Jorge Negrete. […] La utilización de la imagen del charro en el cine ocasionó un cambio en la manera en que se percibían a los charros. […] Uno de los charros mejor vestidos de México cuando vio al primer mariachero vestido de charro, regaló toda la ropa y nunca volvió a vestirse de charro, dijo 'Yo no soy mariachi' (Palomar Verea, 2004: 121-122)

En el texto de Cristina Palomar Verea se puede apreciar cómo algunos de los charros reales advertían una deformada imagen que se producía de ellos en el cine nacional de la Época de Oro, donde según ellos se les retrataba como bárbaros y no les pareció

adecuado que su vestimenta fuera usada por los grupos de mariachi. No obstante, no se puede negar que el cine mexicano fue muy poderoso en la propagación de una imagen cimentada en elementos específicos en la figura del charro, reconocido internacionalmente como el máximo estereotipo de la mexicanidad. En contraste algunos charros reales fueron optimistas con la proyección de su imagen en el cine.

> Creo que en Jalisco es muy importante el papel que jugó el cine mexicano, la música mexicana. Muy importante y no hay que verla ni con recelo ni mucho menos, lejos de criticarla hay que agradecerla porque nos permitió proyectarnos, aunque, de alguna manera por necesidades propias de la comercialización cinematográfica y de la música, se tuvo que recurrir a alguna distorsión bien intencionada de la imagen del charro o de la vida campirana. O tal vez la distorsión de la imagen del charro fue por asociación de ideas, no necesariamente porque se pretendiera hacer una distorsión, […] creo que habla de valores muy puros de lo que era nuestra identidad ¿no? Incluso creo que la charrería le debe un reconocimiento y un homenaje a Manuel Esperón, a Ernesto Cortázar y a Jorge Negrete, no hay que verlos como ajenos a la charrería. (Palomar Verea, 2004: 123)

Lo antes expuesto nos permite aseverar que la charrería es una dimensión simbólica que reúne trascendentales significados, siempre vinculados a una perspectiva histórica y a prácticas socioeconómicas relacionadas con la ganadería, mientras que en el aspecto cultural la charrería encontró a través de la música y el cine un significativo vehículo para la promoción y el fortalecimiento de la identidad nacional.

La práctica de la charrería es considerada como el deporte nacional que requiere de fuerza y destreza: “El charro como se conoce ahora es un producto entre la tradición y el deporte. Antes de la Revolución, se hablaba del charro para referirse a quienes trabajaban con ganado, no remitía a la figura que hoy en día conocemos.” (Palomar Verea, 2004: 24)

El personaje del charro proviene del trabajo de campo y de una añeja tradición que le otorga valores como el patriotismo y la generosidad. En el cine nacional estos valores si son reconocidos, no así el valor de la caballerosidad y el valor de la fidelidad,

puesto que en algunas películas como en *Los tres García* (1946) y *Vuelven los García* (1946) producidas por Ismael Rodríguez, el personaje de Luis Antonio García, interpretado por Pedro Infante es un don Juan, aspecto que puede no identificarse en otros filmes: “La conducta del charro con las mujeres es, por lo general, caballerosa y protectora. En su imaginario la mujer aparece despojada de toda referencia erótica y más bien se ve como una figura investida por la beatitud de la maternidad” (Palomar Verea, 2004: 199).

Para Pierre Bourdieu existe una sociología de la percepción estética y un consumo cultural porque el arte y las cosas que a él se relacionan no son diferentes de los objetos sociales y sociológicos; sino que son resultado de relaciones sociales específicas, mismas que se constituyen en el universo donde se producen, se distribuyen, se consumen y donde se genera la creencia de su valor. (Bourdieu, 2015) Esta es una razón por la que los espectadores absorben ideologías a través del cine, se entiende mucho más fácil que otro arte, sus prácticas discursivas conectan fácilmente con el receptor, lo perciben como más auténtico, conecta más fácilmente con la emoción y desarrolla sentimientos, ya que el receptor no necesita ser conocedor de la técnica; el cine lleva una gran carga emocional en su estructura sistemática.

Podemos concluir este apartado analizando que el trabajo antropológico de carácter descriptivo de Cristina Palomar Verea, se contrapone totalmente al estudio de carácter psicológico presentado veintinueve años antes por D´Egremy, quien consideraba que el estereotipo del charro difundido en algunos filmes del cine mexicano de la Época de Oro, referían a este personaje como un macho violento que respondía agresivamente a la menor provocación para canalizar a través de la violencia una serie

de frustraciones. Sin embargo, es en el personaje del charro donde se sostiene la dimensión simbólica de la cultura mexicana en las películas de la cinematografía nacional, al menos en el periodo de la Época de Oro. El charro sostiene a una comunidad cultural que se sustenta en una amplia gama de significados compartidos no solo en el aspecto cultural, sino también en el de los valores para fraguar sentimientos que exalten el orgullo nacionalista.

3.7. El huasteco, su identidad regional y su representación mediática

La Huasteca es el nombre que recibe el punto geográfico donde se unen en colectividad territorial los estados de San Luis Potosí, Veracruz y Tamaulipas en la República Mexicana, aunque acorde con Jesús Ruvalcaba y Ludka Gortari Krauss (1990) y sus investigaciones, en la delimitación geográfica la Huasteca une la parte norte del estado de Veracruz, el sur de Tamaulipas, el oriente de San Luís Potosí, e incluye una parte del noreste de Hidalgo, Querétaro y una porción del norte de Puebla; por lo que se trata de una región de vasta cultura y tradiciones.

Para Guy Stresser-Péan (2006) el comienzo de la cultura huasteca se originó “cuando grupos de mayas emigraron hacia la región de Pánuco, hacia 2000 a.C., ahí nació la civilización huasteca”. Consecutivamente, llegaron algunos grupos nahuas que también se instalaron en la misma zona, adoptando la cultura tradiciones de los grupos que ahí habitaban.

Según Stresser-Péan:

> La Huasteca es una región de tierras bajas y cálidas que ocupa el extremo norte de la franja costera tropical y húmeda a orillas del Golfo de México. Al occidente limita con las laderas de la Sierra Madre y al norte con la Sierra de Tamaulipas. […] Los mexicas dieron a la Huasteca, al igual que a otras tierras cálidas y húmedas, el nombre de Tonacatlalpan, “tierra de comida”, porque creían que estas regiones eran muy fértiles. […] Pero los

> huastecos, sobre todo agricultores, practicaban el cultivo de temporal en zonas quemadas, sin irrigación. La recolección ocupaba un lugar predominante en la Huasteca. […] La caza debe haber tenido un lugar importante. Además de los animales que se cazaban para el sustento, había otros apreciados por el uso estético y ritual de su piel o plumaje: el jaguar, el ocelote, el águila, la guacamaya y los periquitos. La pesca debe de haber sido intensa en las cercanías de las lagunas y grandes ríos. (Stresser-Péan, 2006: 32-29)

Para Patrick Johansson K. (2012) los huastecos fueron un pueblo con numerosas riquezas culturales, por lo que existen diversas representaciones producidas por ellos a lo largo de su historia, destacando los vestigios de cerámica, esculturas en piedra arenisca, fragmentos de pintura mural, relieves y mapas coloniales. Señala el investigador sobre la forma en que se produjo su identidad interna y externamente:

> A estas imágenes de los huastecos, es decir producidas por ellos, debemos añadir la imagen del huasteco tal y como se percibe en el espejo de la cultura náhuatl. En este contexto, la bisagra genitiva del remite a la imagen que los nahuas tuvieron de él, al mismo tiempo que los rasgos específicos, plurales, correspondientes a la diversidad de los pueblos de la Huasteca, se borran para dejar una imagen "singular", definida por una visión etnocentrista del otro, una imagen emblemática. (Johansson K., 2012)

Patrick Johansson considera que la concepción e imagen del huasteco es en parte reflejo de sus contactos con la cultura náhuatl prehispánica y de la percepción que los nahuas tuvieron de los huastecos: “una reducción identitaria a unos cuantos rasgos sobresalientes considerados como emblemáticos. […] el huasteco se volvió el arquetipo de distintas funciones rituales, y la Huasteca un lugar fundamental, lugar de origen con todo lo que estos conceptos significan para las culturas prehispánicas.” (Johansson K., 2012), tal fue su interacción con la cultura náhuatl que, mediante elementos lúdicos como la bebida del pulque, el juego y el placer se concibe la idea de un dios huasteco, mismo que los mexicas integraron a su panteón con el nombre de Macuilxóchitl (cinco-flor) también llamado Xochipilli, el "príncipe (o niño) flor". Respecto al tema añade:

> El cinco, exponente numérico-onomástico del dios, podría aludir […] a la flor, el juego y el placer, atributos identitarios del huasteco. Macuilxóchitl ostenta un escudo con un diseño *ome tochtli* (dos conejos), lo que lo vincula de alguna manera con la elaboración del pulque. […] La vocación lúdica del huasteco y su aspecto emblemático están asimismo confirmados en la iconografía náhuatl mediante símbolos del juego como lo son la pelota de hule […] (Johansson K., 2012)

De acuerdo con Jesús Ruvalcaba (1998) la Huasteca es una región multicultural y pluriétnica donde existen mestizos de diversos grupos como los teenek, náhuas, totonacos, tepehuas y otomíes; es un espacio de contrastes y de confrontaciones irreconciliables. Conforme a esto Patrick Johansson K. (2012) opina que el grupo teenek es de filiación maya y fue el que mantuvo cercanía con etnias nahuas, "propiciando un cierto eclecticismo cultural. Dos lenguas entraron en contacto […] generando un mestizaje lingüístico y, más generalmente, cultural. […] fueron los vehículos culturales de la Huasteca, y una primera imagen del huasteco se esboza en la configuración lingüística de su gentilicio" (Johansson K., 2012); mientras que Guy Stresser-Péan (2006) considera que la antropología y la lingüística establecieron el vínculo entre huastecos y mayas desde un punto de vista cultural, aunque, los huastecos se diferencian del resto de las poblaciones mayas. A diferencia de Patrick Johansson K., que considera predominancia náhuatl en la lengua huasteca, Guy Stresser-Péan discurre con él y afirma que la lengua huasteca es mayormente lengua maya:

> […] pero aparentemente ha estado aislada desde hace 3 000 años, como lo confirman los cortes estratigráficos realizados tanto por Gordon F. Ekholm como por Richard S. MacNeish. Cabe suponer que hacia 1000-1500 a.C. los pueblos mayas ocuparon la costa del Golfo de México. Más tarde, probablemente fueron obligados a retroceder hacia el sureste, dejando atrás a los huastecos. Su separación de los mayas ocurrió antes de que estos desarrollaran su gran civilización. Así que, a través de los siglos, los huastecos vivieron en relativo aislamiento, aunque tuvieron contacto con los chichimecas nómadas del norte y con pueblos civilizados del sur. (Stresser-Péan, 2006: 32-39)

Patrick Johansson K., resalta que además coexistió la asimilación mítico-religiosa, con el carácter etnocentrista del huasteco, amén de la visión de los conquistadores y los

frailes, cuando hubo contacto con los habitantes de la región, para los españoles militares y religiosos, los huastecos fueron caracterizados como un pueblo de excesos y defectos en comparación con otras etnias de Mesoamérica, a esto añade:

> La apariencia física, comportamiento, manera de hablar, usos y costumbres generaron una imagen "singular" del huasteco, una imagen-signo, emblemática, mediante la cual los pueblos nahuas lo referían y lo concebían. El término "huasteco", derivado del vocablo náhuatl *cuexteca,* cualquiera que haya sido su significado, no corresponde a una unidad sociopolítica, sino que designa a distintas naciones indígenas de una región extensa que tenían rasgos culturales comunes. […] Si bien la imagen tiene un alto valor identitario, los usos y costumbres propios de un pueblo pueden ser también emblemáticos. En lo que concierne al huasteco, varios son los aspectos culturales que lo caracterizaban y que llegaron a cobrar un valor identitario, […] la embriaguez, entre los "defectos" más notorios que las fuentes atribuyen, […] la desnudez, debemos de trascender los estrechos límites de una moral ajena al contexto referido para situarnos en un marco vital definido por criterios religiosos. […] La ingestión de pulque y la subsecuente ebriedad de los huastecos tenían un carácter sacro asociado a la fecundidad, las cosechas, y más generalmente a la luna. […] Es probable que los huastecos ingirieran pulque de manera más frecuente que otros pueblos de la región, lo que les valió quizá la fama de "borrachos", pero es indudable que la euforia con valor sacro que provocaba dicha ingestión, así como los paradigmas religiosos asociados, explican este comportamiento. (Johansson K., 2012)

Ante tales usos y costumbres, como la desnudez no es de extrañar que los conquistadores y los frailes de las órdenes mendicantes los describieran como una tribu de excesos y defectos, puesto que se oponían a las concepciones religiosas que ellos venían a enseñar; por otra parte la embriaguez que si bien sí la conocían los españoles, no tenía nada que ver con la concepción religiosa que los huastecos le atribuían; además de la embriaguez y la desnudez; los huastecos se caracterizaron también por ser crueles guerreros:

> Frecuentes fueron los conflictos bélicos que opusieron los pueblos integrantes de la Triple Alianza y los huastecos a partir del reinado mexica de Motecuhzoma Ilhuicamina. Escasas, sin embargo, son las representaciones iconográficas que remiten a dichos conflictos […] es probable que la lanza con púas, y sobre todo el hacha de cobre, hayan tenido un valor identitario en este contexto bélico. El arco y la flecha que también utilizaban, siendo comunes a muchos pueblos mesoamericanos, no tenían el mismo valor emblemático. A los once años de su reino, Moctezuma Ilhuicamina lanzó una expedición punitiva contra los huastecos […] que habían dado muerte a unos mercaderes mexicas. En un diálogo desafiante que precedió el inicio del combate, los huastecos respondieron

> a las intimidaciones de sus adversarios con estas palabras: "Estamos determinados de hacer todo nuestro poder para que no vuelva ninguno de vosotros con las nuevas a México, y de cortaros a todos las cabezas". Tenían asimismo la fama de beber la sangre de sus enemigos. Como en la cultura maya, este rasgo específico está claramente relacionado con el murciélago. (Johansson K., 2012)

No obstante, que los huastecos gozaban de popularidad por la violencia que ejercían en batalla, según el testimonio de los frailes españoles, los mexicas no parecen haberles temido, ni tenerlos en consideración. Fray Diego Durán escribía: "Y así a las demás naciones -mixtecas, zapotecas, huastecas y todas las demás que estaban en las costas- las tenían en lugar que nosotros tenemos a los moros o turcos o gentiles o a los judíos". (Johansson K., 2012)

Es así como podemos observar que la identidad de un pueblo no está determinada solo por los individuos que lo conforman, la percepción de los que interactúan con la comunidad es decisiva para llegar a la conformación de la dimensión cultural de manera integral.

A través del paso del tiempo, los huastecos, al igual que el resto de las etnias mesoamericanas fueron amalgamándose con las prácticas y costumbres de la cultura que los conquistó, predominando siempre la evangelización por parte de la iglesia católica.

Conforme a Antonio Escobar Ohstede y Luz Carregha Lamadrid (2002) toda región es un ser vivo que se encuentra en permanente movimiento y no tiene un límite exacto, los límites no los determina solo la estructura geográfica o la propiedad privada como tal. Para ellos existen conceptos de carácter fluido y el concepto de región es así, porque en el tiempo y en el espacio transforma su contenido y delimitación, aunque, el estudio de las regiones permite constituir un marco especializado.

Mediante estas asimilaciones culturales observamos que el huasteco es también un importante portador de la identidad mexicana y que a través de los años su imagen se fue transformando y llegó a los medios de comunicación, donde se le retrata generalmente como un individuo alegre, principalmente gracias a la música, en específico a su son huasteco y a su baile huapango.

Para Rosa María Bonilla Burgos y Juan Carlos Gómez Rojas (2013) “La población de la región Huasteca es partícipe de manifestaciones musicales en diferentes ámbitos, lo cual permite reconocer que entre todos los géneros utilizados destaca el son huasteco y su correspondiente bailable llamado huapango.” (Bonilla Burgos & Gómez Rojas, 2013) Estas expresiones musicales, mediante sus letras manifiestan, perciben y relatan un sentido de pertenencia, que bien puede identificarse como parte de su identidad regional, misma que describiremos más adelante.

La radio, la televisión y el cine en México a mediados del siglo XX hicieron que el huapango se difundiera masivamente a través de cantantes como Miguel Aceves Mejía, Chavela Vargas, José Alfredo Jiménez, Lola Beltrán, Pedro Infante, Jorge Negrete, Javier Solís, el trío Calavera, entre otros; en nuestro estudio de caso analizaremos el filme *Los Tres Huastecos* (1948) donde la musicalización, las coplas, el baile y el ambiente alegre de la Huasteca queda de manifiesto en los tres trillizos Andrade.

3.8. El indígena y el mestizaje como elemento utilizado para definir una identidad cultural

De acuerdo con Guillermo Bonfil Batalla es común que se afirme que México es un país mestizo, tanto desde el punto de vista biológico, como del cultural, pero el autor reivindica la aportación indígena: “Es evidente que el aporte genético indio constituye el elemento fundamental en la conformación somática de la población mexicana.” (Bonfil Batalla, 1987: 30).

El mestizaje mexicano no ha ocurrido de manera igual en todas las regiones del país, ni ha sido interpretado como equivalente o en equidad entre sus componentes, siendo caracterizado como un mestizaje entre vencedores y vencidos, que equivalen a españoles e indígenas, tales diferencias son el resultado, en parte, de un hecho histórico ocurrido hace cinco siglos, la conquista española y el establecimiento de una sociedad colonial, como extensión de la corona española en territorio mexicano, pero también se trata de una concepción que implica una serie de ocultamientos: un ocultamiento de la multiculturalidad que los fenómenos de mestizaje manifiestan en la realidad nacional, no solamente porque se está ignorando el componente africano, sumamente importante en diversas regiones del país, pero también porque en este mestizaje, la diversidad étnica y cultural indígena de los numerosos y diversos pueblos de México se borra, se les homogeniza bajo un término único “indio”, y a su vez, también se borra la multiculturalidad de los pueblos europeos que han participado en este proceso complejo de mestizajes (descendientes de moros, de judíos, catalanes, andaluces, etc.), que durante los Virreinatos involucraron a lo que se concebía como castas. Se ignora también la existencia de comunidades extensas que no han sido afectadas en igual forma por

fenómenos de mestizaje, aunque si por fenómenos de sincretismo cultural. La mayoría de los estudiosos del tema, sin embargo, por razones quizá de justicia social, se centran en el aspecto de la inequidad con que se han caracterizado los componentes “raciales” del mestizaje:

Esta distinción era imprescindible y abarcaba también el contraste racial, porque el orden colonial descansa ideológicamente en la afirmación de la superioridad de la sociedad dominante en todos los términos de comparación con los pueblos colonizados, incluyendo desde luego la superioridad de raza. El mestizaje biológico ocurre, en mayor o menor grado, en todas las sociedades coloniales; pero se le niega reconocimiento social o bien, cuando se admite, asigna al mestizo una posición subordinada en la estratificación social. En las sociedades esclavistas el hijo de una esclava será esclavo, sea cual fuere su color y cualquiera otra evidencia de mestizaje. (Bonfil Batalla, 1987: 30) Estos hechos determinaron una identidad nacional caracterizada desde el exterior, desde las perspectivas europeas. El régimen colonial de la Nueva España asignó explícitamente la segmentación de castas en: indio, negro y español, entre otros, por lo que otorgó un rango diferente a cada una. Concibiendo un cisma biológico y cultural, traducido a un problema de desigualdad, como resultado de la segregación “que estableció espacios sociales definidos para la reproducción biológica de la población india e, inevitablemente, para el mantenimiento correspondiente de ciertos ámbitos de su cultura propia”. (Bonfil Batalla, 1987: 31) El mestizaje biológico de manera recurrente fue el resultado de la violencia. Se ha convertido en un lugar común señalar que en nombre de la igualdad y de las ideas ilustradas las elites políticas cometieron agravios contra los pueblos. Se afirma que categorizaciones tan amplias como la de ciudadanías

ligadas al proyecto de nación homogénea fueron propiciadoras de violencia institucional y sojuzgación; la evidencia histórica, sin embargo, revela una realidad mucho más compleja. La ruptura del modelo colonial a partir de la lucha de independencia en México dio origen a la proyección de la nación moderna y al Estado. Este proyecto se inspiró en los valores e ideas políticas del liberalismo. Por consiguiente, las nociones de libertad, individualismo y ciudadanía devendrían en un uso corriente para legitimar discursivamente la instauración del Estado nacional moderno mexicano. Con la lucha de independencia de México se eliminaron los criterios de origen (casta) y la esclavitud y se incorporó el principio de equidad igualitaria. (Solís Cruz, 2012: 35-36)

A la llegada de los conquistadores españoles, gran parte de la población fue aniquilada, y la que no fue destruida, fue sometida a la esclavitud, en contextos que no permitieron la continuidad como comunidades étnicamente diferenciadas. Señala Bonfil: "A este último proceso, a la desindianización, se le ha llamado mestizaje; pero fue etnocidio". (Bonfil Batalla, 1987: 39). Continúa Bonfil describiendo las modalidades específicas del mestizaje en nuestro país:

> Las diferencias sociales entre 'indios' y 'mestizos' no obedecen, en consecuencia, a una historia radicalmente distinta de mestizaje. El problema puede verse mejor, en otros términos: los mestizos forman el contingente de los indios desindianizados. La desindianizacion es un proceso diferente al mestizaje: este último es un fenómeno biológico y el empleo del término para referirse a situaciones de otra naturaleza, el 'mestizaje cultural', por ejemplo, lleva el riesgo de introducir una visión equivocada e improcedente para entender procesos no biológicos, como los que ocurren en las culturas de grupos diferentes que entran en contacto en un contexto de dominación colonial. […] La desindianización no es resultado del mestizaje biológico, sino de la acción de fuerzas etnocidas que terminan por impedir la continuidad histórica de un pueblo como unidad social y culturalmente diferenciada. (Bonfil Batalla, 1987: 30-31)

De acuerdo con Bonfil Batalla el proceso de desindianización inició hace cinco siglos y a través de mecanismos coercitivos consiguió que la mayoría de la población mesoamericana dimitiera a su cultura original, aunque el proceso de desindianización no

necesariamente implica la cancelación de las tradiciones, pero si se convierte en un obstáculo cuando limita la continuidad y obstaculiza el impulso de la cultura propia.

Para José Emilio Pacheco, la preservación de la cultura y tradiciones de los pueblos originarios se convierte en un aliciente para los mexicanos, pues no obstante a que han pasado cinco siglos de la conquista hay elementos culturales que han resistido exitosamente el paso del tiempo:

> Vencer la imagen de sí mismos que los dominadores impusieron desde su nacimiento en los colonizados al presentar un pasado capaz de ser compartido por cuantos viven en una misma tierra […] da a sus compatriotas la piedra de fundación intelectual para la patria criolla que busca su legitimación elaborando ideológicamente una cultura mestiza […] da a los indígenas la consciencia de su opresión […] el colonizado en vez de sentirse inferior, se sentirá orgulloso, digno de ser sujeto y no un simple objeto de la historia. Su orfandad social y cultural encontrará un linaje. (Pacheco, 1980: 48-49)

El tema del mestizaje biológico y cultural en México trajo consigo una mezcla inmensa de prácticas sociales que son la raíz histórica de la conformación de la identidad nacional.

Al inicio del mestizaje el primer rasgo evidente fue el aspecto biológico, no obstante, como hemos analizado, la nueva composición cultural se realizó en diferentes niveles que incluyeron aspectos no solo biológicos, sino también religiosos y de organización social, así como otros aspectos culturales.

El sistema de castas dio paso a las categorías en clases sociales. Sobre este tema en particular, Giménez señala respecto a la forma como se configuran las identidades colectivas en México:

> ¿Pero cuáles son, concretamente, esas categorías o grupos de pertenencia? […] serían la clase social, la etnicidad, las colectividades territorializadas (localidad, región, nación), los grupos de edad y el género. Tales serían las principales fuentes que alimentan la identidad personal, […] según los diferentes contextos, algunas de estas pertenencias pueden tener mayor relieve y visibilidad que otras. Así, por ejemplo, para un indígena mexicano su pertenencia étnica –frecuentemente delatada por el color de su piel– es más importante que su estatus de clase, aunque objetivamente también forme parte de las clases subalternas. (Giménez, 2007: 63)

El proceso histórico por el que han transitado los grupos indígenas en México ha sido afectado por marcadas diferencias, la mayor parte del tiempo el indígena ha sido el menos favorecido y en ocasiones reducido socialmente por estar sometido a otras clases sociales consideradas superiores, esto quedó demostrado desde un inicio cuando las crónicas de la conquista se escribieron desde una sola perspectiva, que es la síntesis de los españoles, tanto en una visión política, militar y religiosa.

Desde una perspectiva religiosa se encuentran registros de frailes de órdenes mendicantes de la iglesia católica que llegaron a evangelizar a los indígenas, de acuerdo con Jean Francois Bayart, citado por Gilberto Giménez:

> La adhesión al cristianismo de los indígenas de América central ilustra bien esta experiencia. Confrontados a los franciscanos que desarrollaban una evangelización de factura culturalista y se empeñaban en legitimar la civilización autóctona hasta el punto de velar porque se respetara la jerarquía establecida, los indígenas sedentarios de la Nueva España optaron por inclinarse y aceptaron la religión de los europeos. Sin embargo, se convirtieron 'para seguir siendo indígenas'. El indigenismo de las órdenes mendicantes les permitía eludir la hispanización deseada por los conquistadores y les proporcionaba en cierto modo un abrigo para practicar su antigua religión bajo la cobertura del culto de los santos. (Bayart; 1996). (Giménez, 2007: 102)

Diversos testimonios de frailes católicos y militares como Bernal Díaz del Castillo afirman que los primeros evangelizadores fueron afables con los indígenas, porque los consideraban semejantes a los niños en cuanto su falta de maldad y extrema inocencia, muchas veces cohibida y expuesta por los militares conquistadores. No obstante: "frente a la hegemonía, las culturas subalternas resisten activamente; se ajustan, asumen una función nueva o se disuelven, frecuentemente terminan convirtiéndose en culturas vergonzantes que se perciben a sí mismas bajo formas negativas de inadecuación, de insuficiencia, incapacidad y exclusión". (Giménez, 2007: 114)

Otros autores se han ocupado ampliamente de precisar las situaciones sociales que han afectada las identidades indígenas en nuestro país:

> En México, las culturas indígenas fueron y han sido víctimas de la hegemonía sobre todo en el ámbito social que les ha relegado en su propio territorio: "[…] la mezcla de indios, blancos y negros empezó durante la conquista, y si bien el material de la época de que disponemos es obra de conciencia muy aguda de la raza, sus esfuerzos por subdividir la población según líneas raciales van perdiendo sentido cada vez más después de las primeras generaciones" (Gerhard, 1986: 22-23)

El indígena como otro personaje portador de la identidad mexicana ocupa un lugar secundario respecto al mestizo, persisten hasta el presente diversos prejuicios que se han manifiesto no solo en la realidad social, también en las obras artísticas, pero aseveramos que la realidad del indígena en México dista mucho de la visión proyectada en pantalla que va de un extremo a otro, por un lado, ferocidad y por otro sometimiento.

3.9. El Virreinato y la época colonial

Conforme a lo investigado por Ernesto de la Torre (2013), la conquista de México por parte de los españoles puso un alto total al progreso y desarrollo de las culturas indígenas, lo que provocó el nacimiento de una nación ligada políticamente a España. De la mezcla de indígenas y europeos surgió la Nueva España, nación de complicada estructura social, política, económica, cultural y religiosa.

> La sociedad novohispana se integró mediante la fusión de indios, europeos y negros principalmente y algunos chinos y filipinos incorporados en virtud del contacto con Oriente. Los indígenas no formaban un todo homogéneo. Algunos presentaban una organización económica, política y social muy avanzada más otros aún vivían de la caza y la recolección con sistemas sociales y políticos rudimentarios; sus lenguas, sus ideas y prácticas religiosas, así como su arte y técnicas, eran diferentes y múltiples. En el momento de iniciarse la conquista su número oscilaba en más de nueve millones, en 1600 se había reducido debido a las epidemias y el maltrato, a dos y medio millones y en 1650 a cerca de un millón y medio […] La unión de blancos e indios produjo a los mestizos cuyo número aproximado en 1690 era de 150 000 (De la Torre, 2013: 457-458)

El mestizaje determinó a la sociedad, no solamente en apariencia física y cuestiones biológicas, sino también en la organización económica, cultural y espiritual. Con la llegada de mujeres españolas surgieron los criollos, hijos de españoles nacidos en la Nueva España, quiénes gozaban de un ambiente privilegiado heredado por la sangre europea de sus padres, sin embargo, para algunos españoles peninsulares los criollos eran inferiores. No obstante, los criollos junto con los peninsulares establecieron el régimen gobernante, ostentaron riqueza, y menospreciaron a los indígenas.

> Por razones de diferencia racial, y en defensa de los naturales, la Corona prohibió a blancos y negros vivir en los pueblos de indios y ordenó a estos ocupar un sector especial en las ciudades. Con fines religiosos y de control económico y político, se promovió desde mediados del siglo XVI y cumplió a principios del XVII la congregación o reducción de los indios que provocó serios movimientos demográficos y favoreció la mestización de la población. (De la Torre, 2013: 460)

De acuerdo con De la Torre (2013) La rebeldía indígena retardó la consolidación de las instituciones colonizadoras. Además, de enfrentarse a problemas provocados por la rivalidad económico-política que existía entre España con Gran Bretaña, Francia y Holanda. Los ataques a la Corona se resintieron fuertemente en la Nueva España mediante la piratería y el comercio de contrabando. Además, el cambio de religión en Inglaterra y Holanda al protestantismo dio a un nuevo elemento a la rivalidad con España. Durante le época colonial se estableció la encomienda.

> La encomienda, originada en Europa, se introdujo en las Antillas repartiendo a los indígenas entre los españoles bajo un sistema de trabajo forzoso, con el fin de dotarlos de mano de obra para sus empresas agrícolas y mineras. Tuvo por otra parte algunas variantes de acuerdo con la zona del país en que operó. Al quedar los indios excluidos de la esclavitud y de prestar sus servicios a los encomenderos, ante la ausencia de trabajadores libres, el Estado dispuso que se compeliera a los naturales a prestar su trabajo moderada y remuneradamente. A este sistema forzado de trabajo llamado cuatequil, que arraigó en México desde el siglo XVI, fue utilizado: por el Estado para la ejecución de las obras públicas; por los colonos, quienes deberían emplearlos en sus labranzas, domicilios y en la molienda de las minas, mas no en los socavones en los que entraban trabajadores voluntarios mejor pagados denominados laboríos; por la Iglesia, para la edificación de templos, monasterios y colegios, y por los indios caciques, a quienes se respetaron algunos de sus antiguos privilegios. (De la Torre, 2013: 463-464)

Además, los habitantes de la Nueva España debían pagar un tributo al rey de España, como súbditos leales, quien debía ampararlos y tutelarlos. Y es así, como a partir la colonia inicia el sincretismo religioso y cultural.

Todas las sociedades evolucionan y en ocasiones se adaptan a nuevos estilos en aras de la conservación, así sucedió con las culturas prehispánicas que habitaban el territorio de México, que a partir del mestizaje tropezaron con la raíz de su diferenciación cultural y sus constantes discusiones sobre la identidad nacional.

3.10. La Guerra de Independencia

El siglo XIX fue convulsivo, con tribulaciones bélicas de carácter social y político, que finalmente derivó en la independencia de la Corona española.

> Tras la independencia de lo que hoy llamamos México, los grupos políticos se encontraban divididos en dos posibilidades o proyectos de construcción del Estado-nación. De una parte, se hallaban los grupos que apoyaban un sistema de gobierno republicano y de otra los que apoyaban la monarquía. Es decir, en el ambiente político permanecían dos ideas o imágenes de la política a seguir: por un lado, la de las modernas facciones inclinadas hacia el federalismo y el republicanismo, y por el otro aquélla de las facciones tradicionalistas legadas por la colonia, que si bien aceptaban las ideas liberales y el sistema republicano también se veían inclinadas hacia la tradición política. Edmundo O'Gorman considera que, tras la consumación de la independencia de México, las muy diversas tendencias políticas que iban del liberalismo radical al tradicionalismo, del republicanismo al monarquismo, con sus extremos y grados, existían como referencia política a dos proyectos. Esta bifurcación de posibilidades aseguraba O'Gorman, partía del decreto Constitucional para la Libertad de la América Mexicana sancionado en Apatzingán el 22 de octubre de 1814 (conocido como Constitución de Apatzingán), y del Plan de Iguala de 1821. La Constitución de 1814 abría las puertas a la modernización política orientada hacia una forma de gobierno que, si bien no se manifestaba como república, sí lo hacía como Supremo Congreso Mexicano. Aunque este texto constitucional no entraría en vigor, sí delinearía la futura forma de gobierno con una división de poderes basada en tres funciones: el poder legislativo representado por el Supremo Congreso, el poder ejecutivo encabezado por el Supremo Gobierno y el poder judicial representado por el Supremo Tribunal de Justicia. (López Camacho, 2010: 84-85)

Conforme a lo investigado por Naix'ieli Castillo (2020) fue en 1820 cuando se estableció en España un gobierno constitucional para la Nueva España, que aún no tomaba oficialmente el nombre de México, dicho gobierno avalaba muchos derechos para los pobladores, como la libertad de prensa, lo que permitió la publicación de numerosos periódicos, panfletos y folletos que escribían acerca de la posibilidad de la independencia:

> Fue una época de una gran efervescencia en el debate público y se empieza a hablar de la independencia de forma más abierta, […] cuando la independencia comenzó en 1810, el movimiento era oculto y se hizo mediante conspiraciones, pero en 1820 este tema ya se encontraba en el debate público y se podía hablar de eso abiertamente. Entre 1820 y 1821 había diversos grupos que a pesar de sus diferencias estaban de acuerdo en que la independencia era algo bueno para la Nueva España. Entre estos grupos estaban los conservadores, gente de la iglesia o de la alta burocracia del virreinato que temían que el nuevo régimen constitucional en España les quitara privilegios. Otros grupos, llamados autonomistas, estaban de acuerdo con el liberalismo de España, pero querían más autogobierno para México. También estaban presentes grupos herederos de la insurgencia original como Vicente Guerrero y Guadalupe Victoria que llevaban una década peleando por la independencia. Integrantes de estos y otros grupos trabajaban y actuaban a favor de la emancipación tanto en la Nueva España como desde España. (Castillo, 2020)

Un relevante acontecimiento para la consumación de la Guerra de Independencia fue *El Plan de Iguala,* este documento logró aceptación de los grupos que querían la independencia, pues ofrecía beneficios para la mayoría, aunque en dicho documento se proponía que un rey o príncipe español gobernara en la Nueva España, para efectos de hacer valer el *Plan de Iguala* se formó El Ejército Trigarante, bajo los principios: Religión, Independencia y Unión, el ejército estaba encabezado por Iturbide, pero respaldado por diversos grupos independentistas.

Durante el periodo de la Guerra de Independencia, existieron muchos cambios en la vida cotidiana de la gente afectados por el proceso: "Uno ocurrió en la zona del Bajío. En esa región muchos hombres se fueron a la guerra y no regresaron ya sea porque murieron o porque se quedaron en otro lugar. Esto llevó a que las mujeres quedaran al

frente de los ranchos.” (Castillo, 2020) sin lugar a duda este fue un cambio radical para las mujeres durante el proceso de la Guerra de Independencia.

Onosandro Trejo Cerda, como director general del Centro de Estudios de Derecho e Investigaciones Parlamentarias de la Cámara de Diputados en México, en el 2010 publicó un compendio para celebrar los doscientos años del inicio de la Guerra de Independencia y los 100 años del inicio de la Revolución Mexicana, afirma que “durante muchos años se ha discutido el asunto de quien debe ser considerado el consumador de la independencia de México, […] en esa etapa, solo un hombre mantuvo viva la lucha iniciada por Hidalgo y continuada por Morelos, […] el auténtico forjador de la independencia de México fue Vicente Guerrero”. (Trejo Cerda, 2010: 12) Después de la consumación de la Independencia no existió una etapa de estabilidad social y política como tal, ya que entre el periodo del fin de la Independencia y el inicio de la Revolución Mexicana existió la expedición de las *Leyes de Reforma* que después tendrían eco en la Guerra Cristera.

> La Reforma, puede considerarse como el período más sangriento y convulsionado de la historia nacional, que dura seis años; los cuales pueden dividirse en dos etapas de tres años cada una, la primera de 1854 a 1857, que abarca desde el triunfo de la Gran Revolución de Ayutla, que liquida a la dictadura de Santa Anna, hasta la promulgación de la Constitución de 1857, años que son de lucha política y por medios pacíficos; y, la segunda, que comprende la lucha armada, la guerra civil, de lo que conocemos como “guerra de reforma” o “guerra de tres años”, que va de 1857 a 1860 y que comienza con el Plan de Tacubaya y el golpe de Estado de los conservadores y concluye con el triunfo del ejército constitucional al mando del General Jesús González Ortega. (Trejo Cerda, 2010: 14)

Los años posteriores a las *Leyes de Reforma* se caracterizaron por la defensa del Estado moderno bajo el concepto de nación, soberanía y la separación de los temas civiles de los temas religiosos, que durante la época *C*olonial y los primeros años de independencia estuvieron ligados.

3.11. La Revolución Mexicana

Por su parte la Revolución Mexicana, no fue un hecho emancipador respecto a la conformación del Estado nacional, sino que fue un componente más para la construcción del México contemporáneo, y que surgió como respuesta a las demandas políticas y sociales no resueltas por el movimiento independentista. De acuerdo con el académico Juan Bruno Mendoza Cornejo (2010) fueron los derechos político-sociales no cumplidos durante las gestas bélicas anteriores las que formaron los ideales de la Revolución, entre ellos:

> […] el reparto agrario en favor de los campesinos, el reconocimiento legal de los derechos de los trabajadores del campo y la ciudad, la no reelección y viabilidad de los derechos políticos de los ciudadanos, la reivindicación y dominio de los recursos naturales a la nación y el acceso a la educación fueron los referentes de la eclosión revolucionaria. Caracterizada como un movimiento eminentemente popular y nacionalista, […] demandó la extinción de la autoridad y explotación latifundista, eliminó las condiciones de miseria y opresión a que eran sometidos los campesinos a través de las tiendas de raya, las deudas trasmitidas de padres a hijos, los bajos salarios y de la existencia de los cuerpos rurales al servicio de los terratenientes., […] se promovió la enseñanza rural e indígena en su lengua materna, se crearon escuelas para la formación normalista, se fundaron bibliotecas públicas, se popularizó la cultura a través de la edición y publicación de libros gratuitos y como consecuencia posrevolucionaria se otorgó la Autonomía Universitaria. (Mendoza Cornejo, 2010: 6)

Personajes como los hermanos Flores Magón, periodistas que mediante su diario “Regeneración” se emitieron constantes críticas a la falsedad de la practica constitucional que realizaba el gobierno de Porfirio Díaz; por lo que Francisco I. Madero instituyó el Partido Antirreeleccionista, mediante el cual logró un levantamiento armado:

> Si bien el Partido Anti-releccionista había dirigido y consumado el derrocamiento del régimen porfirista, fue propiamente el Partido Liberal Mexicano el iniciador del Movimiento de oposición. Ambos partidos en su origen habían propugnado por el derrocamiento de la dictadura porfirista y con ella planteaban el principio de la no reelección. […] El Partido Anti-reeleccionista comenzó a experimentar choques en su seno, debido a que Madero no había cumplido con los compromisos […] Esto provocó diversos levantamientos de oposición, como el de Zapata, […] el de Pascual Orozco […] y el de Bernardo Reyes y Félix Díaz. […] La revolución tomó el nombre de constitucionalista, y a través de ella se buscaría restaurar el orden constitucional que se había roto. (Trejo Cerda, 2010: 18-20)

Los ideales de la Revolución Mexicana y la guerrilla como tal dieron continuidad al proyecto de nación iniciado en la independencia, pero la Revolución no consiguió cambios más profundos en las estructuras económicas, políticas y sociales, respaldados en los principios de libertad y justicia social. Las comunidades indígenas siguieron marginadas, el reparto de tierras se quedó en el papel, el país parecía dividido entre distintos caudillos estatales y nacionales, por lo que el país vivía una “tensa paz”.

3.12. La Revolución Mexicana documentada en vídeo y representada en la cinematografía

Como ya lo enunciamos en el Capítulo II de esta investigación, la Revolución Mexicana fue uno de los sucesos históricos que más se ha representado en el arte mexicano, fue un acontecimiento que trastocó diversos niveles sociales y que dentro de la memoria histórica quedó retratado en el muralismo con la Escuela Mexicana de pintura; en la literatura la Revolución Mexicana como la de Mariano Azuela, que con su novela *Los de abajo,* representó un ciclo narrativo sobre los hechos armados que desarrollarían diversos escritores, como Martín Luis Guzmán quien presentó *El águila y la serpiente,* Juan Rulfo aportó *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo,* por solo mencionar algunas.

En la cinematografía, que es el área del arte a la que compete esta investigación, Adriana Berrueco García (2013) afirma que existieron registros de la Revolución de 1910 a través de documentales:

> […] con las filmaciones de los hermanos Alva conocidas como *Revolución orozquista* (1912) y un registro de *La decena trágica* (1913). Durante la revolución constitucionalista la mayoría de los caudillos que la encabezaron llevaban entre sus tropas a connotados camarógrafos para que retrataran el desarrollo de las batallas, por ello Jesús H. Abitia filmó las campañas de Álvaro Obregón y Venustiano Carranza, en tanto Francisco Villa contó con por lo menos diez camarógrafos norteamericanos de la Mutual Film Corp., que filmaron la toma de Ojinaga y Torreón, y además hicieron una película

> breve cuyo argumento se basaba en la vida de Villa. En la década de los treinta del siglo XX el cineasta mexicano Fernando de Fuentes dirigió tres películas de ficción sobre la Revolución Mexicana, *El prisionero trece, El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa*. En 1946 Emilio "Indio" Fernández dirigió *Enamorada*, donde se muestra una historia de amor desarrollada en plena Revolución. Ismael Rodríguez se propuso exhibir las rivalidades de tipo personal que se suscitaban en las tropas revolucionarias más allá de la lucha por el poder político, con este objetivo dirigió en 1958 *La cucaracha* […] (Berrueco García, 2013)

Después de concluida la Revolución se buscó exaltar en la mayoría de los habitantes el orgullo nacionalista y fue a través del arte y en específico de los artes visuales como se fijó en la memoria colectiva de los mexicanos este acontecimiento y la interpretación que al mismo buscaba el gobierno que se le diera.

3.13. El concepto de estereotipo

De acuerdo con las investigaciones de Ricardo Pérez Montfort, un estereotipo procura ser una síntesis de características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptada voluntariamente o atribuida de manera impuesta a un determinado grupo social o regional. Los estereotipos se manifiestan en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes simbólicas y humanas, que abarcan desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al Estado Nacional. Los estereotipos se producen tanto en el ámbito académico como en los terrenos de la cultura popular, y se promueven exitosamente a través de los medios de comunicación. Un estereotipo puede ser identificado en el habla, en la forma de vestir, en la gastronomía, en todo tipo de actividades productivas y sobre todo en las recreativas de una comunidad. Los estereotipos sociales van adquiriendo poco a poco tradiciones, prácticas, espacios geográficos, costumbres y referencias compartidas, no obstante, el estereotipo no tiene como único generador el conjunto social que lo pone en práctica, frecuentemente se trata

de imposiciones que después de determinado tiempo e insistencia, terminan admitiéndose como legítimos en un espacio que no los generó. El estereotipo tiende a ser hegemónico, busca reunir algo válido para la totalidad de un conglomerado social, tratando de imponerse como elemento central de definición y como referencia ineludible a la hora de identificar una significación o una forma de concebir a dicho conglomerado. (Pérez Montfort , 2008)

En México, los estereotipos nacionalistas masculinos se apropiaron rápidamente de los espacios de la cultura popular vinculándose con los procesos de la búsqueda de identidades propias y propagándose a través de los medios de comunicación, predominantemente por medio de la música folclórica.

Los estereotipos masculinos mexicanos tienen uno de sus orígenes en los esquemas que surgieron a partir de la fusión de culturas en el mestizaje, promoviendo ciertas conductas, estas conductas que fraguaron modelos de comportamiento y nuevos cánones culturales.

Sobre los estereotipos señala Palomar Verea:

> Los estereotipos tienen la función de objetivar la naturaleza humana, a partir de imágenes visuales internalizadas, formadas sobre la base de la percepción de una apariencia externa con la cual se juzga el valor de las personas. El estereotipo del hombre mexicano llegó a ser integral en una era visualmente centrada, marcada por búsquedas de símbolos que pudieran crear un nuevo hombre. En tanto que el cuerpo humano tomó su forma simbólica, sus construcciones y su belleza tomaron cada vez más importancia, la masculinidad moderna se iba a definir a sí misma a través de un ideal de belleza masculina que simbolizaba virtud. (Palomar Verea, 2004: 239)

La cimentación de los estereotipos masculinos mexicanos se dio mediante una exasperada dinámica que estimuló la creación del orgullo nacionalista a través de los ideales de la Independencia y de la Revolución, ser mexicano implicaba ser mestizo con sangre indígena colmada de orgullo, sangre que preservó sus costumbres y tradiciones

a pesar del violento movimiento al que fue sometida. El estereotipo otorgaba sentido de pertenencia por el territorio geográfico y sus tradiciones, sus paisajes coloridos, sus aromas campiranos y sus sabores en la vasta gastronomía mexicana. Se crean diversos personajes, entre ellos destaca la mítica figura del charro como representante de la mexicanidad ante el mundo.

La pervivencia de los estereotipos será considerada también por Palomar Verea, cuando señala:

> Sin embargo, las tradiciones y los estereotipos no mueren súbitamente, sino que más bien van transformándose poco a poco hasta lograr convertirse en aquello que pueda simbolizar los nuevos significados y, en el proceso, van dando lugar a figuras «híbridas», a veces bastante alejadas de la imagen «original». De esta manera podemos leer lo que significan las transformaciones en atuendos, prácticas, comportamientos, lenguaje y manifestaciones folclóricas. Se trata, finalmente, de comprender que la cultura es móvil e histórica, y que, si la actualidad plantea nuevas exigencias, también se hacen necesarias nuevas representaciones. (Palomar Verea, 2004: 246)

Si bien el charro aún se considera símbolo de lo mexicano, contiende con otras figuras que han incursionado en los estereotipos mexicanos al paso de los años, como los norteños, los yucatecos, los costeños, los huastecos y los indígenas. Aunque, conforme a nuestra óptica, la figura del charro, como elemento de la identidad nacional más que un estereotipo como tal, es un representante de las manifestaciones culturales y folclóricas.

3.14. El estereotipo como elemento de identidad nacional en el cine

Para ilustrar la función de los estereotipos como parte de la dimensión de identidad nacional y su acoplamiento en la cultura mexicana, tomaremos como base la definición de identidad de Gilberto Giménez.

> El conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos...) a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) se reconocen entre

> sí, demarcan simbólicamente sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados. Desde esa óptica, la identidad es concebida como la incorporación (individual o colectiva) de la cultura, y supone compartir repertorios, valores culturales (pertenecer a la iglesia católica, a una región geográfica o a una institución) […] la identidad está compuesta por una pluralidad de pertenencias, y la pertenencia social supone la inclusión de la personalidad individual en una colectividad mediante la apropiación e interiorización al menos parcial del complejo simbólico cultural que funge como emblema de esa colectividad (lenguaje, religión, prácticas sociales, etc). La identidad así entendida, aparece como el resultado de un largo proceso de construcción social, dentro de los marcos sociales que van determinando la posición de los actores al tiempo que orientan sus representaciones y sus elecciones. (Giménez, 2007: 272)

La identidad mexicana se aprendió a través de diversas prácticas emblemáticas, pero es en la pantalla cinematográfica donde provocó entre los espectadores un sentimiento de unidad y apropiación al creerse plasmados en pantalla, a través del cine se contaban y se cantaban historias que representan a todo un colectivo, no solo entre la audiencia mexicana sino fuera de las fronteras nacionales para llegar con éxito a países de habla hispana. Sin embargo, fuera de la pantalla, para Guillermo Bonfil Batalla, el proyecto nacional en que desembocó la Revolución Mexicana fue un proyecto sustitutivo que proponía la desaparición de las culturas originarias, como único camino para que se generalizara la cultura del México imaginario.

> Es un proyecto en el que se afirma ideológicamente el mestizaje, pero que en la realidad se afilia totalmente a una sola de las vertientes de civilización: la occidental. Lo indio queda como un pasado expropiado a los indios, que se asume como patrimonio común de todos los mexicanos, aunque esa adopción no tenga ningún contenido profundo y se convierta sólo en un vago orgullo ideológico por lo que hicieron «nuestros» antepasados. De las culturas indias de hoy, pasado el fervor nacionalista de las primeras décadas, queda una visión folclórica y una sensación multiforme de malestar por cuanto significa de atraso y pobreza y, sobre todo, por la percepción no admitida de que ahí, en el México profundo, se niega cotidianamente al México imaginario. (Bonfil Batalla, 1987: 135)

Para Bonfil Batalla, el proyecto nacional mestizo fue una argucia, aunque también destaca la conveniencia de tener en cuenta que la unión de dos o más culturas distintas para formar una nueva es un proceso que si puede ser posible, aunque no fue el caso de México. Los elementos que permiten la realización de una nueva cultura no dependen

únicamente de la voluntad de las personas que integran la colectividad, sino que trascienden después de extensos procesos sociales en los que se pueden ver envueltos diferentes generaciones:

> En el fondo, tras muchas de las iniciativas y actividades encaminadas a reforzar el proyecto de una cultura nacional mestiza, lo que hay es el intento de aceitar la maquinaria de imposición y expansión del México imaginario. […] La práctica cultural real del México profundo y de maquillar con un poco de color local la evidente condición occidental del proyecto imaginario. […] Un proyecto nacional organizado sería a partir del pluralismo cultural y en el que ese pluralismo no se entienda como obstáculo a vencer sino como el contenido mismo del proyecto, el que lo legitima y lo hace viable. […] Como hemos visto, no sólo hay diferencias sino también contradicciones y oposiciones entre las culturas del México profundo y la cultura urbana y occidental dominante, porque sus expectativas ni son las mismas ni se corresponden recíprocamente en muchos aspectos importantes. (Bonfil Batalla, 1987: 167-168)

La identidad nacional como todo proceso social, sigue en desarrollo, sigue avanzando e incorporando nuevos elementos de acuerdo con el periodo histórico que le toque transitar, en la Época de Oro del cine mexicano se proyectaron ideas que eran congruentes con las ideas propuestas en la Revolución Mexicana, se forjaron estereotipos y tal como hemos analizado, la aceptación del público fue favorable a los intereses y objetivos de la industria que estaba en plena concordancia con el naciente proyecto de nación.

La cúspide del período más fructífero del cine mexicano se denominó Época de Oro, fue una etapa donde confluyeron directores, guionistas, actores, compositores y fotógrafos para hacer de México un competidor fuerte en el ámbito de la cinematografía mundial. Los cineastas mexicanos fueron figuras más populares, célebres realizadores de producciones taquilleras, mismos que establecieron una fórmula de éxito que se replicaría constantemente mediante su discurso y que radicaba en exaltar el patriotismo a través del folclore, la música vernácula y la charrería; y que de manera inherente daban como resultado la satisfacción de un público que iniciaba su travesía hacia el gusto por

el cine mexicano y que comenzaba a sentirse identificado con valores de un nacionalismo postrevolucionario.

El consumo del cine es un fenómeno que involucra un gran número de factores, según el lugar del mundo en el que haya ocurrido. Por ejemplo, en la América hispana, el cine mexicano fue con el que se identificó la mayoría de los públicos, a pesar de que Hollywood era la industria dominante. Julia Tuñón ha documentado que, si bien las clases populares preferían los filmes mexicanos, “el 69% de la programación del Distrito Federal era norteamericana […] el cine de Hollywood era apreciado crecientemente, sobre todo en las ciudades”. Las representaciones que las películas hollywoodenses proyectaban sobre Latinoamérica incomodaban a los espectadores de esas latitudes por sus imprecisiones, inexactitudes o, de plano, sus falsedades. En cambio, el público hispanoamericano sentía que las historias mexicanas eran mucho más cercanas a su manera de ser, a su cotidianidad, lo mexicano comenzó así a formar parte del panorama cultural. (Castro Ricalde, 2014)

Por tanto, el cine nacional expondría diversos personajes y estereotipos, delimitados por influencias culturales y de los sistemas social, económico y político, a las que se adicionaban los influjos religiosos.

3.15. Ismael Rodríguez

Para Emilio García Riera (1998), la mejor etapa de Ismael Rodríguez como director y en general como cineasta, fue cuando dirigió al actor Pedro Infante, mancuerna que favoreció extraordinariamente a ambos.

Ismael Rodríguez Ruelas, nació el 19 de octubre de 1917, en el Distrito Federal, y desde niño se interesó en las actividades cinematográficas de sus hermanos mayores

Joselito y Roberto, creadores de la firma Rodríguez Hermanos. El director también fungió como productor y guionista de cine, siendo el autor de los guiones de las películas más populares protagonizadas por Pedro Infante: *Cuando lloran los Valientes* (1945), *Los tres García* y *Vuelven los García* (1946), *Nosotros los pobres* (1947), *Los tres huastecos* (1948), *Ustedes los ricos* (1948), *La oveja negra* (1949), *No desearás a la mujer de tu hijo* (1949), *Sobre las olas* (1950), *Las mujeres de mi general* (1950), *A toda máquina* (1951) *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951), *Dos tipos de cuidado* (1952), *Pepe el toro* (1952) y *Tizoc* (1956).

Conforme a lo publicado en el libro *Memorias Ismael Rodríguez,* de Gustavo García (2014), en la parte biográfica, el propio Ismael cuenta que fue hijo de un comerciante, escribiente de un juzgado e inspector de tranvías, su madre era ama de casa, Ismael nació en una vecindad, a ciento cincuenta metros de Televicentro, cerca la familia tenía una panadería. Ismael relata que fueron diez en su familia y él fue el tercer hijo a quienes sus padres nombraron Ismael, como su padre, los dos anteriores niños murieron antes de cumplir tres años, el primero cayó en los lavaderos de la vecindad y murió del golpe o ahogado; el segundo tenía cinco meses cuando una bola de ropa para planchar cayó en su cuna y lo asfixió.

Su abuela paterna trabajó en un panteón para mantener sola a sus ocho hijos, el padre de Ismael no estudió, pero en el panteón aprendió a tener excelente caligrafía, situación que le ayudó para su posterior oficio de escribiente de juzgado. La panadería que su familia tuvo en su infancia fue heredada por un compadre de su papá que se fue a la Revolución y ya no regresó.

Ismael relata que, durante la persecución religiosa (Guerra Cristera)[5], su papá se fue para apoyar a los cristeros, de acuerdo con sus palabras: “Mi papá algo tuvo que heredar del suyo” (García, 2014: 10) que había dejado a su familia para ingresar al sacerdocio.

> Mi papá tuvo que heredar algo del suyo, del que se fue: era católico de hueso colorado[6], mocho[7]. Rezábamos el rosario a las diez en punto de la noche; una noche le tocaba a un hermano, la siguiente a otro y así nos turnábamos. A esa hora teníamos que estar todos en casa y ya después podíamos salir. Comulgábamos cada mes;[8] todos los domingos en

[5] La Guerra Cristera, conocida también como Cristiada, fue una guerra civil mexicana que duró de 1926 a 1929. El conflicto inició porque las autoridades aplicaron rigurosamente los artículos 3 y 130 de la reforma de la constitución de 1917 por medio de la Ley del presidente Calles, en dichos artículos se limitaba la libertad religiosa, especialmente a la Iglesia Católica. El levantamiento armado por parte de los laicos (civiles) comenzó en los Estados centrales de Michoacán, Jalisco, Guanajuato y Querétaro, para después extenderse al resto de la República Mexicana. Los laicos que se enfrentaban a los Federales en nombre de Cristo y la Virgen de Guadalupe, fueron denominados “Cristeros”. Un gran número de laicos lucharon en batalla contra el movimiento militar del presidente Calles, el resultado fue un vuelco económico contra el presidente y su gobierno como primera consecuencia. Con la transición de gobierno de Plutarco Elías Calles a Emilio Portes Gil, la libertad religiosa volvió a la legalidad, por lo que el 27 de junio de 1929 la Cristiada terminó.

> La Constitución de Querétaro promulgada en 1917 estableció varias medidas anticlericales que fueron modificadas por el presidente Plutarco Elías Calles en la “Ley Calles” que se dio a conocer el 2 de julio de 1926. Se redujo el número de sacerdotes, se prohibieron las manifestaciones públicas de fe, sólo se podía celebrar Misa una vez a la semana, se obligó al clero vestir de civil, se expropiaron las propiedades de la Iglesia. Ante la “Ley Calles”, los católicos reunieron cerca de dos millones de firmas para pedir su abolición, pero fueron ignorados. Entonces realizaron un boicot económico nacional. El gobierno se vio perjudicado y persiguió a los gestores. El P. Alfredo Sáenz, historiador jesuita, indicó que la mayor parte de los combatientes provenían del campo y que un 60% no había recibido educación. El P. Sáenz indicó que unos 100 sacerdotes ofrecieron su labor pastoral a los cristeros. Algunos fueron capellanes militares y solo cinco optaron por tomar las armas; hubo varias agrupaciones femeninas. Una de estas fueron las Brigadas Femeninas de Santa Juana de Arco, fundadas en el año 1927 y conformadas por cerca de 25 mil mujeres, casadas y solteras. Ellas recaudaban dinero, ofrecían refugio y cuidaban a los heridos y enfermos. El escritor Luis Cano Medina explicó en uno de sus libros que el grito “¡Viva Cristo Rey!” se debe a la devoción de los católicos a Cristo Rey, especialmente porque en 1924 México fue el primer país en consagrarse a Él. Durante la Guerra Cristera, el ejército católico se consagró a Cristo Rey y por ello fueron llamados “Cristeros”. “¡Viva Cristo Rey!” era el grito de resistencia y la jaculatoria de los mártires. José Sánchez del Río no fue el único niño mártir. El P. Sáenz escribió que en 1926 un niño de siete años llamado José Natividad Herrera y Delgado que había participado en una protesta pacífica fue asesinado por un soldado porque se negó a quitarse de su sombrero un papel donde se leía: “¡Viva Cristo Rey!”. En Guadalajara otro niño que repartía volantes para el boicot económico fue llevado a una comisaría y lo golpearon para que dijera el nombre de la persona que se los dio, le torcieron los brazos hasta quebrarlos, pero no habló y murió a causa de las heridas”. (Rondón, 2016)

[6] De acuerdo con el *Diccionario de mexicanismos*, de la Academia Mexicana de la Lengua en su página 284, la expresión “hueso colorado” se refiere a alguien, que tiene un gran afecto y pasión por determinada actividad.

[7] Mocho//Mochería. Expresión coloquial a la devoción religiosa exagerada. *Diccionario de mexicanismos* de la Academia Mexicana de la Lengua página 375.

[8] Por la Ley de Calles no había culto en esos días

> la tarde mi padre nos leía media hora o una hora fragmentos de su libro favorito, *La religión demostrada*, un libraco que yo odiaba. Y viene la persecución religiosa, cierran los templos. La panadería tenía un despacho, los amasijos para hacer masa y el horno, y detrás del horno, en un pequeño solar, se decía la misa. Cabían hasta trescientas personas. Entonces fue muy taquillera la panadería, sobre todo los domingos. Hubo un día en que se soltaron miles de globos de papel chicos, calentados con una muñeca de trapo con gasolina que, al mismo tiempo que impulsaba el globo quemaba el cordel donde iba a atada la propaganda religiosa: "¡Viva Cristo Rey! ¡Muera Calles!" Todos los católicos contribuían en ese tipo de acciones. La gente salía a los patios y le caían los papeles y llegó el momento en que todo el Distrito Federal estaba lleno de propaganda. Y la policía se preguntaba: ¿De dónde salen, de dónde salen? Hasta que se dieron cuenta… ¡de la panadería! Agarraron a mi hermano Joselito, que era el mayor, y a mi papá, y los llevaron a la cárcel de Belén, que ya no existe. […] Nos comunicábamos con ellos escribiendo mensajes de taquigrafía en las etiquetas de las botellas de refresco; la maestra de taquigrafía de mis hermanos era la mamá de María Elena Marqués. Los soldados y los policías ni cuenta se daban que esos garabatos eran recados y nos comunicábamos sin ningún problema. Habíamos visto al famoso general Palomera López y cómo mataban a los detenidos a media calle, desde su caballo. Él dio la orden "¡Al paredón!" Pero… la lana, la lana. Él sabía de la panadería y mi madre reunió todo lo que pudo y logró salvarlos a los dos. Con dinero se arreglaba todo. […] (García, 2014: 11-12)

La infancia de Ismael transcurrió en la panadería donde aprendió de la picardía de los trabajadores que contaban sus anécdotas mientras hacían el pan; estudiaba cuarto año de primaria cuando su hermano Roberto instaló un taller de fotografía a un lado de la panadería, mientras que su hermano Joselito aprendía a fabricar un radio portátil para su automóvil. Su papá les había comprado un aparato para pasar películas que venían en anillos y se le daba vueltas con una pequeña manivela. Ismael, de entonces siete años ya sentía gusto por el cine. Sus hermanos lo llevaban a ver cine mudo al Parisiana, aunque el sustento familiar seguía proviniendo de la panadería. "Tras la experiencia en la cárcel la policía nos vigilaba, llegaba por pan gratis o chantajeaba a mi padre, hasta que se tomó la decisión: toda la familia para Los Ángeles […] eso fue en 1926, cuando yo iba en quinto primaria" (García, 2014:12) La familia Rodríguez instaló la panadería "México City Bakery" en Los Ángeles, cuando Ismael tenía trece años entró a trabajar a una zapatería, como un joven de clase media era normal que aprendiera un oficio. Joselito seguía con los radios, Roberto compró una cámara e inventaron su propio sonido

directo, enchufando la cámara al equipo de sonido para que corrieran sincronizados, dicha situación que marcaría el inicio de Los Rodríguez en el mundo del cine, hacían películas en grupo, para divertirse y estrenarlas en el barrio. Con el paso del tiempo los hermanos Rodríguez lograron presentar sus trabajos en cines de California.

De acuerdo con el portal de la UNAM escritores de cine mexicano, Ismael Rodríguez siendo un niño de 12 años participó como actor en Los Ángeles California, en *Sangre mexicana* (1929), experimento fílmico sonoro realizado por sus hermanos Joselito y Roberto, a quienes a partir de allí se les consideró pioneros del sonido óptico en la industria cinematográfica mexicana. Ismael en 1933 estudió fotografía y en 1934 se convirtió en asistente de sonido y anotador. Estudió sonido en el Radio Institute of California. En 1939 junto a sus hermanos abre la productora *Películas Rodríguez*, lo que le permitió escribir sus primeras historias auspiciado por su casa productora, la primera fue *Viviré otra vez* (1939) dirigida por su hermano Roberto Rodríguez, a esta le siguieron *El secreto del sacerdote* (1940) dirigida ahora por su hermano Joselito Rodríguez y *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (1941) dirigida nuevamente por Joselito. Para 1942 dirigió su primera película, la comedia ranchera *¡Qué lindo es Michoacán!* Protagonizada por Tito Guízar y Gloria Marín. En 1943 realizó *Mexicanos al grito de guerra*, donde escribió su versión de la historia del himno nacional y dirigió por primera vez a Pedro Infante, le siguió *Escándalo de las estrellas* (1944).

El díptico fílmico *Los tres García* y *Vuelven los García (*1946) marca el inicio del gran éxito de la mancuerna Rodríguez-Infante, le seguirían los éxitos *Nosotros los pobres* (1946), *Los tres huastecos* (1948), *La oveja negra* (1949), *A toda*

máquina (1951), *Pepe el toro* (1952) y *Tizoc* (1956), por solo mencionar algunas de sus producciones más exitosas.

Conforme a lo publicado en la semblanza de la medalla Salvador Toscano[9] al mérito cinematográfico en su edición 2002, donde Ismael Rodríguez fue galardonado, en su trayectoria fue acreedor a varios premios, entre los que destacan: En 1948 *Cuando lloran los valiente*s (1945) gana el "Ariel de plata" por actuación femenina y coactuación masculina. En 1951 *No desearás la mujer de tu hijo* (1949) gana el "Ariel de plata" por mejor actor masculino, y el filme *Sobre las olas* (1950) gana el premio "Cuauhtémoc" por mejor película del año. En 1956 *Espaldas mojadas* (1953) obtiene el "Ariel" por mejor argumento original, mejor actriz y mejor actor de cuadro; ese mismo año filma Tierra de hombres (1956) y gana el premio a mejor director en el festival Karlovy Vary de Checoslovaquia. La Universidad Iberoamericana de México le otorga el premio "Onix" por mejor director, y en el festival israelita realizado en México obtiene el galardón "Menorah de oro" por mejor película. 1957 sería un año difícil para Ismael Rodríguez por la muerte de Pedro Infante, no obstante, ese mismo año el festival de Berlín Alemania le otorga el "Oso de plata" a Pedro Infante como mejor actor por su actuación en *Tizoc* (1956). En 1958 *Tizoc* gana el "Globo de Oro" a la mejor película extranjera, este premio es otorgado por la Hollywood Foreing Press Association, en el festival del mar de la plata, Argentina *Tizoc* ganó la "Medalla de la prensa argentina" por mejor película, y en México, durante la entrega de "Los Ariel", *Tizoc* ganó "Ariel de oro" por mejor película y "Ariel de plata" por música de fondo. Recibió también la "Medalla Chapultepec" por mejor película y la Presea "Estrella de plata" por mejor dirección. Siendo *Tizoc*, la segunda película que

[9] Medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico 2002, otorgada por la Cineteca Nacional, Fundación Carmen Toscano y la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.

más galardones le otorgó a lo largo de su carrera cinematográfica, después de *Ánimas trujano* (1962). En 1962 escribe y dirige *Ánimas Trujano*, cinta que se hizo acreedora a la nominación al "Oscar" por mejor película extranjera, también fue nominada a mejor película extranjera en los "Globos de oro"; durante 5º edición del Festival Internacional de San Francisco, recibe el premio "Golden Gate*"* a la mejor película extranjera, en el Festival Cinematográfico de Venecia obtiene la "Copa Volpi" en la categoría mejor actor para Toshiro Mifune; en el Festival de Cine de Irlanda ganó el premio "Waterford Glass" y el premio "Feile Scannan", en el Festival de Cine de Turín Italia *Ánimas Trujano* obtuvo el premio "Placa de plata" a la mejor película; en el Festival de Cine de Valladolid España ganó la "Carabela de plata" a la mejor película; en el festival israelita realizado en México obtuvo el galardón "Menorah de oro" por mejor película, mejor dirección; ganó el premio "Cuauhtémoc" por mejor dirección y en la Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos México ganó el premio "Cabeza de palenque de oro" representado por *Ánimas Trujano. El hombre de papel* (1963) también es una de sus cintas más premiadas, película que Ismael Rodríguez escribe, produce y dirige, en 1963, en el Festival de Cine de Irlanda ganó el premio "Waterford Glass" y el premio "Feile Scannan a mejor película, en la edición número 6º del Festival Internacional de San Francisco, nuevamente recibe el premio "Golden Gate*"*. En el Concurso Cinematográfico Hispanoamericano ganó el premio "Piedra de Sol" por mejor película; la Universidad Iberoamericana de México le otorga el premio "Onix", en el Festival Internacional del Film de Vancouver Canadá en 1964*, El hombre de papel* (1963) obtiene el primer premio a la película y durante el 5º Festival de Internacional de Cine de Cartagena Colombia obtiene el premio a la mejor película. El filme *El niño y el muro* (1964) recibió la "Carabela de

Oro” otorgada por el Instituto de Cultura Hispánica a la mejor película en el Festival de Cinematográfico de España, en 1964. Ese mismo año obtiene la “Diosa de plata en México” *El niño y el muro* (1964) y la Asociación de Periodistas Cinematográficos de México le otorga el “Sarape de plata” por su trayectoria cinematográfica. En 1970 fue galardonado en la Ciudad de México con la presea “Águila de América” por la Asociación de Periodistas de la República Mexicana, en 1978 es condecorado con la presea “Palmas de oro” (CINPE) y en la Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos México ganó el premio “Cabeza de palenque de oro”. En 1983 recibe junto a sus hermanos la “Medalla Salvador Toscano” al mérito cinematográfico por su aporte al Cine mexicano. En 1985 recibe la “Medalla de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica”. En 1992 recibe el “Ariel de oro” por su trayectoria.

Y de acuerdo con el portal de la UNAM escritores de cine mexicano, su trayectoria como guionista, productor y director es la siguiente:

- *Viviré otra vez* (Dir. Roberto Rodríguez, 1939). Guión: Ismael Rodríguez
- *El secreto del sacerdote* (Dir. José Rodríguez Ruelas = *Joselito* Rodríguez, 1940). Guión: Ismael Rodríguez. Supervisión eclesiástica: Presbítero Enrique Gleniee Belauzarán.
- *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (Dir. *Joselito* Rodríguez, 1941). Guión: Ismael Rodríguez
- *Amores de ayer* (Dir. Ismael Rodríguez, 1944). Guión: Carlos Orellana, Ismael Rodríguez.
- *Escándalo de estrellas* / *Sopa de estrellas* (Dir. Ismael Rodríguez, 1944). Guión: Ramiro Gómez Kemp, Ismael Rodríguez, José Peña Pepet, Arturo Manrique Panseco.

- *¡Que verde era mi padre!* (Dir. Ismael Rodríguez, 1945). Guión: Ismael Rodríguez, s/argumento de Carlos Orellana, Ramiro Gómez Kemp, Rogelio A. González.
- *Cuando lloran los valientes* (Dir. Ismael Rodríguez, 1945). Guión: Ismael Rodríguez, Rogelio A. González, Arturo Manrique Panseco, Luis Carmona Valiño.
- *Ya tengo a mi hijo* (Dir. Ismael Rodríguez, 1946). Guión: Francisco Elías, Ismael Rodríguez. Diálogos: *Pedro de Urdimalas* = Jesús Camacho Villaseñor.
- *Los tres García* (Dir. Ismael Rodríguez, 1946). Guión: Rogelio A. González, Jesús Camacho = *Pedro de Urdimalas*, Ismael Rodríguez, Elvira de la Mora, Carlos Orellana, Fernando Méndez.
- *Vuelven los García* (Dir. Ismael Rodríguez, 1946). Guión: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana, Jesús Camacho = *Pedro de Urdimalas*, Carlos González.
- *Chachita la de Triana* (Dir. Ismael Rodríguez, 1947). Guión: Ismael Rodríguez, Enrique Bohórquez y Bohórquez.
- *Nosotros los pobres* (Dir. Ismael Rodríguez, 1947). Guión: *Pedro de Urdimalas* = Jesús Camacho Villaseñor, Ismael Rodríguez, *Pedro de Urdimalas* = Jesús Camacho Villaseñor.
- *Los tres huastecos* (Dir. Ismael Rodríguez, 1948). Guión: Ismael Rodríguez, Rogelio A. González.
- *Ustedes los ricos* (Dir. Ismael Rodríguez, 1948). Guión: Ismael Rodríguez, Rogelio A. González, Jesús Camacho Villaseñor = *Pedro de Urdimalas*, Rogelio A. González, Carlos González Dueñas.

- *La oveja negra* (Dir. Ismael Rodríguez, 1949). Guión: Ismael Rodríguez, Rogelio A. González.
- *No desearás la mujer de tu hijo* (Dir. Ismael Rodríguez, 1949). Guión: Ismael Rodríguez, Rogelio A. González.
- *Sobre las olas* (Dir. Ismael Rodríguez, 1950). Guión: Rogelio A. González, Ismael Rodríguez, Jesús Camacho Villaseñor = *Pedro de Urdimalas*.
- *Las mujeres de mi general* (Dir. Ismael Rodríguez, 1950). Guión: Ismael Rodríguez, Jesús Camacho Villaseñor = *Pedro de Urdimalas*, Celestino Gorostiza, *Joselito* Rodríguez.
- *A.T.M. / A toda máquina* (Dir. Ismael Rodríguez, 1951). Guión: Ismael Rodríguez, Jesús Camacho Villaseñor = *Pedro de Urdimalas*.
- *¿Qué te ha dado esa mujer?* (Dir. Ismael Rodríguez, 1951). Guión: Ismael Rodríguez, Jesús Camacho Villaseñor = *Pedro de Urdimalas*.
- *Mátenme porque me muero* (Dir. Ismael Rodríguez, 1951). Guión: Ismael Rodríguez, Jesús Camacho Villaseñor = *Pedro de Urdimalas*, s/novela *Espérame en Siberia, Vida mía*, de Enrique Jardiel Poncela.
- *Del rancho a la televisión* (Dir. Ismael Rodríguez, 1952). Guión: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana.
- *Pepe el Toro* (Dir. Ismael Rodríguez, 1952). Guión: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana.
- *Dos tipos de cuidado* (Dir. Ismael Rodríguez, 1952). Guión: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana.

- *Romance de fieras* (Dir. Ismael Rodríguez, 1953). Guión: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana, s/novela *Gabriela*, de María Asunción Aiza Banduni.
- *Borrasca en las almas* (Dir. Ismael Rodríguez, 1953). Guión: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana, s/pieza teatral *Frente a la muerte* de Luis G. Basurto.
- *Maldita ciudad* (Dir. Ismael Rodríguez, 1954). Guión: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana.
- *Los paquetes de Paquita* (Dir. Ismael Rodríguez, 1954). Guión: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana.
- *Cupido pierde a Paquita* (Dir. Ismael Rodríguez, 1954). Guión: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana.
- *El monstruo de la montaña hueca* / *Beast of hollow mountain* (Dir. Eduard Nassour, Ismael Rodríguez, 1954). Guión: Roberto Hill, Ismael Rodríguez, Carlos Orellana, Willis O´Brien. Diálogos adicionales: Jack de Witt.
- *Tizoc* / *Amor indio* (Dir. Ismael Rodríguez, 1956). Guión: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana
- *Tierra de hombres* (Dir. Ismael Rodríguez, 1956). Guión: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana, Elvira de la Mora, Luis Gurza.
- *Así era Pancho Villa* / *Cuentos de Pancho Villa* (Dir. Ismael Rodríguez, 1957). Guión: Ismael Rodríguez, Rafael A. Pérez, José Luis Celis, Vicente Oroná, Ismael Rodríguez, Ricardo Garibay.
- *La cucaracha* (Dir. Ismael Rodríguez, 1958). Guión: Ismael Rodríguez, José Luis Celis, Ricardo Garibay, José Bolaños, Ismael Rodríguez. Diálogos: José Luis Celis, Ricardo Garibay.

- *Pancho Villa y la Valentina* (Dir. Ismael Rodríguez, 1958). Guión: Ismael Rodríguez, Rafael A. Pérez, José Luis Celis, Vicente Oroná hijo, Ricardo Garibay.
- *¡Cuando Viva Villa! es la muerte* (Dir. Ismael Rodríguez, 1958). Guión: Ismael Rodríguez, Rafael A. Pérez, José Luis Celis, Vicente Oroná hijo, Ricardo Garibay.
- *La ciudad sagrada* / *The Mighty jungle* (Dir. David Dalie / Arnold Belgard / Ismael Rodríguez, 1959). Guión: David Dalie, Arnold Belgard, Ismael Rodríguez.
- *Los hermanos del hierro* / *Los llaneros* (Dir. Ismael Rodríguez, 1961). Guión: Ismael Rodríguez, diálogos de Ricardo Garibay.
- *Ánimas Trujano* / *El hombre importante* (Dir. Ismael Rodríguez, 1962). Guión: Ismael Rodríguez, Vicente Oroná Brillas (sin crédito), Ricardo Garibay, s/novela *La mayordomía* de Rogelio Barriga Rivas.
- *El hombre de papel* (Dir. Ismael Rodríguez, 1963). Guión: Ismael Rodríguez, *Pedro de Urdimalas* = Jesús Camacho Villaseñor, Mario Hernández, s/historia *El billete* de Luis Spota.
- *El niño y el muro* / *El niño, la pelota y el hoyo en el muro* (Dir. Ismael Rodríguez, 1964). Guión: Pedro María Herrero, Ismael Rodríguez, Jim Henaghan.
- *Autopsia de un fantasma* (Dir. Ismael Rodríguez, 1966). Guión: Ismael Rodríguez, Mario Hernández, Carlos Pinar. Diálogos: Jesús Camacho Villaseñor = *Pedro de Urdimalas*.
- *La puerta y la mujer del carnicero* 2 cuentos (*La puerta* Dir. Luis Alcoriza / *La mujer del carnicero* Dir. Ismael Rodríguez / Chano Urueta, 1968). Guión: 1) *La puerta* Luis Alcoriza, Pedro Hernández Miret. 2) *La mujer del carnicero* Ismael Rodríguez, *Pedro de Urdimalas* = Jesús camacho Villaseñor, Mario Hernández.

- *Cuernos debajo de la cama* (Dir. Ismael Rodríguez, 1968). Guión: Ismael Rodríguez, *Pedro de Urdimalas* = Jesús Camacho Villaseñor, Mario Hernández, s/cuento de Fiodor Dostoievski.
- *Faltas a la moral* (Dir. Ismael Rodríguez, 1969). Guión: Ismael Rodríguez, *Pedro de Urdimalas* = Jesús Camacho Villaseñor.
- *Trampas para una niña* (Dir. Ismael Rodríguez, 1969). Guión: Ismael Rodríguez, Ricardo Garibay, s/idea de Antonio Méndez. Diálogos: Ricardo Garibay.
- *El ogro* (Dir. Ismael Rodríguez, 1969). Guión: Antonio Méndez, Ricardo Garibay, Ismael Rodríguez. Diálogos: Ricardo Garibay.
- *Mi niño Tizoc* (Dir. Ismael Rodríguez, 1971). Guión: Ismael Rodríguez, Mario Hernández.
- *Nosotros los feos* (Dir. Ismael Rodríguez, 1972). Guión: Ismael Rodríguez, Ismael Rodríguez Vega (hijo). Diálogos adicionales: Alejandro Galindo.
- *Llano risas y nocaut* (Dir. Julio Aldama, 1973). Guión: Ismael Rodríguez Vega (hijo), Ismael Rodríguez, Joaquín Bauche Alcalde.
- *Somos del otro laredo* / *Chicanos go home* (Dir. Ismael Rodríguez, 1975). Guión: Ismael Rodríguez, Joaquín Bauche Alcalde.
- *Ratero* (Dir. Ismael Rodríguez, 1978). Guión: Ismael Rodríguez, Julio Porter, Alejandro Galindo, s/cuento homónimo de Armando Ramírez.
- *El secuestro de los cien millones* (Dir. Ismael Rodríguez, 1979). Guión: Ismael Rodríguez, Alfredo Varela *Varelita*, Julio Porter.
- *Blanca nieves y… sus siete amantes* (Dir. Ismael Rodríguez, 1980). Guión: Francisco Cavazos, Ismael Rodríguez.

- *Burdel* / *Ratero II* (Dir. Ismael Rodríguez, 1981). Guión: Ismael Rodríguez, Francisco Cavazos, Alfredo Varela *Varelita*.
- *Corrupción* / *La corrupción somos todos* (Dir. Ismael Rodríguez, 1983). Guión: Ismael Rodríguez, s/película *Maldita ciudad*. Diálogos: Ricardo Garibay.
- *Masacre en el río Tula* (Dir. Ismael Rodríguez hijo, 1985). Guión: Ismael Rodríguez, Ismael Rodríguez Vega (hijo), Jorge Manrique.
- *¡Yerba sangrienta!* (Dir. Ismael Rodríguez, 1986). Guión: Ismael Rodríguez, Jorge Manrique.
- *Olor a muerte* / *Pandilleros* (Dir. Ismael Rodríguez hijo, 1986). Guión: Jorge Marique J, Ismael Rodríguez Vega (hijo), Ismael Rodríguez.
- *Pasaporte a la muerte* (Dir. Ismael Rodríguez hijo, 1987). Guión: Ismael Rodríguez Ruelas, Carlos Enrique Taboada, Jorge Manrique, Ismael Rodríguez hijo.
- *Solicito marido para engañar* (Dir. Ismael Rodríguez, 1987). Guión: Ismael Rodríguez, Ismael Rodríguez hijo, Jorge Manrique, s/novela *Lo prohibido* de Benito Pérez Galdós.
- *Dos tipas de cuidado* (Dir. Ismael Rodríguez, 1988). Guión: Ismael Rodríguez, Carlos Enrique Taboada, Jorge Rodríguez.
- *Pandilleros* / *Olor a muerte II* (Dir. Ismael Rodríguez hijo, 1990). Guión: Ismael Rodríguez, José Loza Martínez, Ismael Rodríguez hijo.
- *Trébol negro* / *SIDA: Maldición desconocida* (Dir. Ismael Rodríguez hijo, 1990). Guión: Ismael Rodríguez, Emilio Carballido, Ismael Rodríguez hijo.

- *Reclusorio I* / *Crimen y castigo I: Quiero quedarme en la cárcel, Sangre entre mujeres, La prostituta violada, El comandante encajuelado y Eutanasia o asesinato* (Dir. Ismael Rodríguez, 1995). Guión: Carlos Enrique Taboada, Ismael Rodríguez.
- *Reclusorio II* / *Crimen y castigo II: El honor se lava con sangre, Una sopa de su propio chocolate, No robé a la niña, la virgen me la mandó y Los satánicos vampirescos* (Dir. Ismael Rodríguez, 1995). Guión: Carlos Enrique Taboada, Ismael Rodríguez.
- *Reclusorio III* / *Crimen y castigo III: El polígamo lenón, Asesino involuntario y El maestro degenerado* (Dir. Ismael Rodríguez, 1995-1996). Guión: Carlos Enrique Taboada, Ismael Rodríguez (escritores.cinemexicano.unam.mx)

Ismael Rodríguez falleció el 7 de agosto de 2004 a la edad de 84 años en la Ciudad de México a causa de una insuficiencia respiratoria.

3.16. Pedro Infante

Cantante de música vernácula y actor cinematográfico de la Época de Oro del cine mexicano, a través de su participación en diversas cintas se convirtió en promotor de convenciones semánticas e ideológicas mediante los personajes que interpretaba. Nacido en Mazatlán, Sinaloa el 18 de noviembre de 1917, y según Gustavo García (1994) Pedro Infante Cruz era proveniente de una familia humilde y trabajadora, él se trasladó junto con ellos a Guamúchil cuando era niño, ahí trabajó como aprendiz de carpintero y comenzó su interés por la música. De acuerdo con las investigaciones de Javier Yankelevich (2013), Pedro Infante se vio altamente beneficiado por el clima político y

social de la época en la cual se proyectó como actor y cantante en la industria nacional del entretenimiento.

> Su tránsito del anonimato a celebridad internacional, de la humildad a la fortuna, de lo típico a lo arquetípico, en suma, de Pedrito al El Máximo Ídolo de México, se dio en el marco de acelerados procesos de transformación en el país y no puede entenderse sin hacerse referencia a ellos. Contrario a lo que el mito popular sobre el personaje sostiene, su ascenso al estrellato tiene menos que ver con su talento innato y disciplina personal que con los procesos de expansión económica, urbanización, modernización y constitución de una sociedad de masas que caracterizan a la época […] En 1939 Pedro Infante migró de Sinaloa a la Ciudad de México y comenzó allí una fulgurante trayectoria dentro de la industria nacional del entretenimiento. Su carrera terminó súbitamente menos de dos décadas más tarde con su muerte en un accidente de aviación en 1957 […] donde se popularizó la imagen social de Infante (Yankelevich, 2013: 21-22)

En 1943 grabó su primer disco titulado, *Mañana*. Pedro Infante como cantante estuvo especializado en el género de la música ranchera, donde llegó a grabar más de trescientas canciones, siendo una de las más populares *Las mañanitas*, cuya versión describe una cómica situación y la interpretación de la melodía queda enmarcada por un ambiente folclórico lleno de júbilo.

Su llegada al cine mexicano como actor, fue por su vinculación con la música, ámbito donde empezaba a ser reconocido su talento vocal e interpretativo. De acuerdo con las memorias del director Ismael Rodríguez, (García, 2014) un día platicando con Carlos Orellana sobre el impacto de Pedro Infante y como lo seguía la gente, este le dijo: "Jorge Negrete cantará siempre mucho mejor que Pedro, pero nunca le hará nada porque Pedro tiene ángel. Uno nace con eso." (García, 2014: 29) Ismael Rodríguez prosigue:

> A Pedro yo le puse sus parlamentos en *Viva mi desgracia*, que hizo Roberto ese mismo año 1943, y en *Mexicanos al grito de guerra*, que dirigimos Álvaro Gálvez y Fuentes y yo. […] Le puse de nuevo los diálogos a Pedro, que tenía acento un poco anorteñado[10]. Como a todo actor, había que meterlo a personaje, en un tipo que muchas veces no era el que el actor creía. […] Luego hicimos *Escándalo de estrellas*, el ejemplo clásico de cómo no deben hacerse las películas. […] Ahí me di cuenta de que en Pedro había un actor. Fue como dar con un pozo de petróleo; hay que saberle sacarle lo que tiene. De modo que, en nuestra siguiente película, *Cuando lloran los valientes*, ya le di situaciones más difíciles, un personaje más complicado. A Pedro le preocupaban muchas cosas

[10] Acento vocal natural de los habitantes de alguno de los estados del norte de país.

> de su capacidad como artista. Su coco[11] era Jorge Negrete: quería cantar como él, pero para todos era claro que no tenía ni de lejos la misma voz. Se lo había hecho notar Esperón desde *Viva mi desgracia* y yo se lo confirmé. Le sugerí que actuara sus canciones […] necesitaba que Pedro cantara con intención. Entonces le enseñé a sentir la canción, a dársela al público de otra manera. […] creó así un estilo con ademanes, gestos, comentarios, que ayudaban incluso a integrar la canción al argumento, aunque muchas veces no tenía nada que ver una cosa con la otra en las películas mexicanas, y luego todos lo empezaron a imitar. (García, 2014: 30-31)

Conforme a lo expresado en las memorias de Ismael Rodríguez, Pedro Infante se asentó en la industria cinematográfica en plano estelar dado su carisma, versatilidad, naturalidad y simpatía que de manera casi inmediata lo hicieron empatizar con el público, quien lo convirtió rápidamente en su estrella favorita del cine nacional. Para Edgar Morín en su libro *Las estrellas de cine* (1964) la noción de estrella de cine está referida a una entidad que emerge de una doble interacción dialéctica; la primera ocurre entre el actor y sus personajes; y la segunda parte de la interacción se da de manera posterior entre el público y las imágenes que surgen de la acción del actor y la interpretación de sus personajes. Tomando como punto de referencia la noción de estrella de cine de Edgar Morín, Pedro Infante se convirtió en una estrella de cine y en un referente de éxito en taquilla al interpretar personajes dirigidos por Ismael Rodríguez, personajes que enaltecían el estereotipo del macho mexicano posrevolucionario, es decir personajes varoniles y mujeriegos, en su mayoría, por ejemplo el personaje del charro: guapo, rico, cantante, hacendado de abolengo, valiente, hábil en el manejo de las armas, hábil con los caballos y querido por la comunidad, orgulloso de portar el traje de charro de manera cotidiana; otro ejemplo, el hombre urbano humilde, trabajador, honrado y siempre dispuesto al sacrificio personal en aras de satisfacer las necesidades de su familia y amigos, y otro ejemplo de estos personajes estereotipados es el indígena: noble, fiel a

[11] De acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos de la Academia Mexicana de la Lengua* en su página 137, Coco//Cocolazo se refiere a una dificultad.

sus creencias y costumbres, hombre de sierra, diestro en el manejo de las armas prehispánicas y hábil cazador, noble y valiente, personificaciones como Luis Antonio García, en *Los tres García* (1946) y *Vuelven los García* (1946), los trillizos Andrade en *Los tres huastecos* (1948), Pepe el toro en *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1947) y *Pepe el toro* (1952); además de *Tizoc* (1956) le dieron crédito como actor estelar, amén de la activa participación del espectador, que prácticamente le otorgó el símbolo de la masculinidad mexicana posrevolucionaria retratada en la cinematografía.

En la mayoría de las notas biográficas de Pedro Infante el papel de Ismael Rodríguez tiene singular relevancia, ya que, gracias a él obtuvo una activa participación en películas nacionales como protagonista taquillero; Ismael revela que la mayoría de los personajes de Pedro Infante fueron creados pensando en el intérprete, por lo que sus personajes resaltaban sus habilidades histriónicas y vocales, por ejemplo, *Los tres huastecos* (1948); y *Tizoc* (1956).

Ismael Rodríguez en sus memorias relata la timidez del artista al saber que compartiría escena con actores consagrados:

> Luego vino *Los tres García* […] inmediatamente pensé en doña Sara, y para ella fue su mejor película. Pedro estaba aterrado ante la certeza de enfrentarse no digamos a Sara García, sino a Abel Salazar -que acababa de estrenar con un éxito enorme una comedia, *Me ha besado un hombre*, y estaba en el candelero[12] y a Víctor Manuel Mendoza. Creía que lo iba a revolcar, se sentía inferior, "¡Me van a desaparecer!" Era la consecuencia de años de trabajar con directores que no creían en él […] Era un actor, pero como un diamante, había que pulirlo hasta que saliera todo su brillo […] Le chocaban los dobles y a la primera entendía las cosas. En sí, era muy seguro, su única inquietud era el otro actor. Al principio de la filmación de Los tres García, pero como iban a hacer dos películas, se acabaron acostumbrando y apoyándose entre ellos. […] No la veía como dos películas sino como una muy larga […] en un momento dado, decidí hacerla dos películas, pero todos estaban en contra. "Nunca segundas partes fueron buenas. Mejor toma lo que más te guste de las dos y ponlas en una". Pero la primera mitad era comedia y la segunda dramática: aparecían los López y morían la abuela y Pedro. A mis hermanos nos les quedó otra que apoyarme, fue la primera vez que se hicieron dos partes […] eso no lo hacía ni Chaplin. Ahora todos hacen secuelas, pero yo lo empecé hace cincuenta años. […] ya

[12] Gozaba de éxito y popularidad.

> traía la idea de hacer *Los tres huastecos*, sobre todo habiendo comprobado la capacidad de Pedro para crear tipos y queriendo encontrarle siempre nuevos retos. (García, 2014: 33-36)

Pedro Infante de acuerdo con estos testimonios, era un hombre de extrema sencillez y extraordinario carisma que le permitían conectar naturalmente con el público, aunque en la visión del director Ismael Rodríguez, Pedro era inseguro a la hora de compartir escena, sin embargo, se convertía en un individuo muy seguro de sí en cuanto comenzaban a rodar. Y para el autor Moisés Viñas Luna (1987), Pedro Infante "logró éxitos rotundos, pudo colocarse al lado de los consagrados Jorge Negrete y María Félix y aún pudo superar la fama de Cantinflas […] en el universo de los mitos, desplazaría a cuantos lo precedieron y se instalaría del modo más perdurable que ha conocido el cine mexicano" (Viñas, 1987: 143-149).

De acuerdo con el portal de la UNAM de cine mexicano, la filmografía realizada por Pedro Infante como actor, fue la siguiente, la presentamos de acuerdo con el año en que fue filmada, no en el año que se estrenó a público.

- *En un burro tres baturros* (1939) Personaje: extra. Dirección: José Benavides, Jr.
- *El organillero* (1939) Personaje: Organillero. Dirección: José Benavides, Jr.
- *Puedes irte de mí* (1940) Personaje: Director de orquesta. Dirección José Benavides, Jr.
- *La feria de las flores* (1942) Personaje: segundo amigo Dirección: José Benavides, Jr.
- *Jesusita en Chihuahua* (1942) Personaje: Valentín Terrazas. Dirección: René Cardona
- *La razón de la culpa* (1942) Personaje: Roberto. Dirección: Juan José Ortega

- *Arriba las mujeres* (1943) Personaje: Chuy. Dirección: Carlos Orellana
- *Mexicanos al grito de guerra* (1943) Personaje: teniente Luis Sandoval. Dirección: Ismael Rodríguez Ruelas y Álvaro Gálvez y Fuentes
- *El ametralladora* (1943) Personaje: Salvador Pérez. Dirección: Aurelio Robles Castillo
- *Cuando habla el corazón* (1943) Personaje: Miguel del Campo. Dirección: Juan José Segura
- ¡*Viva mi desgracia*! (1943) Personaje: Ramón Pineda. Director: Roberto Rodríguez
- *Escándalo de estrellas* (1944) Personaje: Ricardo del Valle y Rosales. Dirección: Ismael Rodríguez Ruelas
- *Cuando lloran los valientes* (1945) Personaje: Agapito Treviño. Dirección: Ismael Rodríguez Ruelas
- *Si me han de matar mañana* (1946) Personaje: Ramiro del Campo. Director: Miguel Zacarías
- *Los tres García* (1946) Personaje: Luis Antonio García. Director: Ismael Rodríguez
- *Vuelven los García* (1946) Personaje: Luis Antonio García. Director: Ismael Rodríguez
- *La barca de oro* (1947) Personaje: Lorenzo. Dirección: Joaquín Pardavé
- *Soy charro de Rancho Grande* (1947) Personaje: Paco Aldama. Dirección: Joaquín Pardavé
- *Nosotros los pobres* (1947) Personaje: Pepe el toro. Dirección: Ismael Rodríguez Ruelas

- *Cartas marcadas* (1947) Personaje: Manuel. Dirección: René Cardona
- *Los tres huastecos* (1948) Personaje: Trillizos Andrade. Dirección: Ismael Rodríguez
- Angelitos negros (1948) Personaje: José Carlos Ruiz. Dirección: Joselito Rodríguez
- *Ustedes los ricos* (1948) Personaje Pepe el toro. Dirección: Ismael Rodríguez
- *Dicen que soy mujeriego* (1948) Personaje: Pedro Dosamantes. Dirección: Roberto Rodríguez
- *La mujer que yo perdí* (1949) Personaje: Pedro Montaño. Dirección: Roberto Rodríguez
- *El Seminarista* (1949) Personaje: Miguel Morales. Dirección: Roberto Rodríguez
- *La oveja negra* (1949) Personaje: Silvano Treviño. Dirección: Ismael Rodríguez
- No desearás la mujer de tu hijo (1950) Personaje: Silvano Treviño. Dirección: Ismael Rodríguez Ruelas
- *También de dolor se canta* (1950) Personaje: Braulio Peláez. Dirección: René Cardona
- Sobre las olas (1950) Personaje: Juventino Rosas. Dirección: Ismael Rodríguez
- El gavilán pollero (1951) Personaje: José Inocencio Meléndez. Dirección: Rogelio A. González
- *Las mujeres de mi general* (1951) Personaje: General Juan Zepeda. Dirección: Ismael Rodríguez Ruelas
- Las Islas Marías (1951) Personaje: Felipe Ortiz Suárez. Dirección: Emilio “Indio” Fernández

- A.T.M. A toda máquina! (1951) Personaje: Pedro Chávez. Dirección: Ismael Rodríguez
- *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951) Personaje: Pedro Chávez. Dirección: Ismael Rodríguez Ruelas
- *Necesito dinero* (1951) Personaje: Manuel Murillo. Dirección: Miguel Zacarías
- *Ahí viene Martín Corona* (1951) Personaje: Martín Corona. Dirección: Miguel Zacarías
- *El enamorado (Vuelve Martín Corona)* (1951) personaje: Martín Corona. Dirección: Miguel Zacarías
- *Los hijos de María Morales* (1952) Personaje: Pepe Morales. Dirección: Fernando de Fuentes
- *Un rincón cerca del cielo* (1952) Personaje: Pedro González. Dirección: Rogelio A. González
- *Ahora soy rico* (1952) Personaje: Pedro González. Dirección: Rogelio A. González
- *Pepe el toro* (1952) Personaje: Pepe el toro. Dirección: Ismael Rodríguez
- *Ansiedad* (1952) Carlos Iturbe y Valdivia, Gabriel Lara y Rafael Lara. Dirección: Miguel Zacarías
- *Dos tipos de cuidado* (1953) Personaje: Pedro Malo. Dirección: Ismael Rodríguez.
- *Reportaje* (1953). Personaje: Edmundo Bernal. Dirección: Emilio “Indio” Fernández
- *Gitana tenías que ser* (1953) Personaje: Pablo Mendoza. Dirección: Rafael Baledón.

- *El mil amores* (1954) Personaje: Bibiano Villarreal. Dirección: Rogelio A. González.
- *Cuidado con el amor* (1954) Personaje: Salvador Allende. Dirección: Miguel Zacarías.
- *Escuela de vagabundos* (1954) Personaje: José Alberto Medina. Dirección: Rogelio A. González.
- *La vida no vale nada* (1954) Pablo Galván. Dirección: Rogelio A. González.
- *Los Gavilanes* (1954) Personaje: Juan Menchaca. Dirección: Vicente Oroná.
- *Pueblo, canto y esperanza* (1954) Personaje: Lencho Jiménez. Dirección: Rogelio A. González y Alfredo B. Crevenna
- *Escuela de música* (1955) Personaje: Javier Prado. Dirección: Miguel Zacarías
- *La tercera palabra* (1955) Personaje: Pablo Saldaña. Dirección: Julián Soler.
- *El inocente* (1955) Personaje: Cutberto Gaudáza "Cruci". Dirección: Rogelio A. González.
- *Pablo y Carolina* (1955) Personaje: Pablo Garza. Dirección: Mauricio de la Serna.
- *La vida no vale nada* (1955) Personaje: Pablo Galván. Dirección: Rogelio A. González.
- *Tizoc* (1956) Personaje: Tizoc. Dirección: Ismael Rodríguez Ruelas.
- Escuela de rateros (1956) Personajes: Víctor Valdés y Raúl Cuesta Hernández. Dirección: Rogelio A. González.

En 1956, Pedro Infante obtuvo el Premio Ariel a la mejor actuación masculina por el drama La vida no vale nada. Su repentina muerte, en un accidente de aviación ocurrido en Mérida Yucatán el 15 de abril de 1957, cuando tenía 39 años provocó tácitamente

duelo nacional. Tras su fallecimiento, fue galardonada su actuación protagónica en *Tizoc* con el Oso de Plata del Festival de Berlín (1957) y el Globo de Oro de Hollywood (1958). Pedro Infante Cruz, fue un actor nato dotado de un gran carisma, que Ismael Rodríguez, de acuerdo con sus testimonios, supo apreciar, y así mismo motivar al novel actor para que explotara sus talentos, fue Rodríguez quien lo impulsó a crear un personaje diferente en cada interpretación a pesar de los arquetipos ofrecidos en el cine mexicano de la Época de Oro, prueba de ello es la diferenciación que hace Infante entre cada uno de los trillizos Andrade en *Los tres huastecos* (1948), a partir de la seguridad generada a través de dicho filme, Pedro Infante trabajó con dobles y triples personajes con otros directores, como Miguel Zacarías en *Ansiedad* (1953) interpretando a Carlos Iturbe y Valdivia y a Gabriel Lara y Rafael Lara; por su parte Rogelio A. González, quien 1956 lo dirigió en su última película *Escuela de rateros*, le requirió crear dos personajes diferentes Víctor Valdés y Raúl Cuesta Hernández en la misma cinta. Sin embargo, fue bajo la dirección de Ismael Rodríguez que logró dejar en la memoria colectiva de la historia del cine en México a sus personajes más entrañables que le otorgaron la categoría de ídolo.

IV. Los tres García

4.1. Contexto general del filme

En el presente apartado abordamos la contextualización del filme analizado, por lo que hablaremos tanto del contexto cinematográfico, como del contexto sociocultural de producción de la película.

Ismael Rodríguez y Pedro Infante -como director y actor respectivamente-, fueron dos de las figuras más populares de la cinematografía nacional, estableciendo una

fórmula de éxito que se replicaría constantemente mediante su trabajo en conjunto, mismo que radicaba en exaltar el orgullo nacional mediante elementos populares y del folclore, la música vernácula, la charrería, el fervor religioso hacia el catolicismo y la presunción de representar los paisajes mexicanos. La dominante de uso de estos componentes en el cine respondía a la búsqueda de un éxito comercial del que dependía, en gran medida, la subsistencia del cine nacional, en una época en la que no había un desarrollo de la producción cinematográfica comparable a la de otras naciones, como Estados Unidos.

Mediante su cine en la llamada Época de Oro dentro de la cinematografía nacional, México se promovía y se consolidaba por medio de una serie de elementos que contribuían a crear su imagen nacional distintiva, lograda por medio de la difusión de algunos elementos propios de sus costumbres y cultura, sus atracciones turísticas, las expresiones en su lenguaje verbal y las conductas de sus personajes, ciertos valores, cierto de tipo de actividades laborales y productivas (sobre todo las agrícolas y del campo), difundiendo dominantemente la imagen de un México rural, muy relacionada con la figura del charro, así como con cierto tipo de estructuras sociales como la importancia del clero y la Iglesia en el país, una estructura familiar específica, cierto tipo de conductas de género sexual, e incluso diversos estereotipos.

De acuerdo a Humberto Domínguez (2011) durante la época posrevolucionaria, en específico a partir de los años de la década de 1930, se impulsó el proyecto que buscaba lograr el desarrollo industrial y urbano del país, además de integrar a la nación a la modernidad conforme el modelo socioeconómico deseado por el sistema político mexicano; sin embargo, estos elementos no siempre se manifestaron en las películas;

en algunos filmes se incluían detalles sobre la vida moderna o por lo menos contemporánea de las producciones fílmicas, pero predominaba la representación de una sociedad mexicana anclada en forma de vida rurales.

Para Emilio García Riera (1988) el momento de máximo esplendor para el cine mexicano fue durante la Segunda Guerra Mundial, de acuerdo a sus investigaciones, de los tres países de habla hispana con desarrollo en sus industrias cinematográficas: México, España y Argentina; sólo México resultó favorecido por haber sido aliado de Estados Unidos, dicha nación formaba parte del bloque de países Aliados junto a Inglaterra, la Unión soviética y China; Estados Unidos consideraba que al apoyar al cine mexicano este podría difundir el mensaje de los Aliados al resto de Latinoamérica. En 1943 ocurrió una negociación con el gobierno estadounidense a través de la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington para que la industria cinematográfica mexicana pudiera acceder con facilidad a maquinaria, recursos económicos y asesoría de expertos hollywoodenses.

> El interés del gobierno por el cine, que llegó a ser en ese momento la sexta industria del país (sólo debajo de la laminación, el ensamble de automóviles, el acero, la cerveza y los acabados de algodón), promovió varias medidas: en 1941, fue ratificado el acuerdo cardenista que hacía obligatoria la exhibición de cintas nacionales en todas las salas del país; el 14 de abril de 1942 fue creado el Banco Cinematográfico, SA, por iniciativa del Banco de México y con el respaldo moral del presidente. (García Riera, 1998, pág. 120)

Con el cine, que suplió progresivamente a la radio en el entretenimiento de los públicos masivos, el público aprendió los caminos del nuevo lenguaje del cine; pero en ocasiones y de manera superficial los espectadores entendieron los cambios que les afectaban con la erosión de su anterior vida rural, cultura que hasta entonces se había procurado

representar como atemporal, pues algunos filmes los acostumbraron a la vida que acarreaba la industrialización (Domínguez Chávez, 2011).

Ejemplo de ello, son otras producciones escritas y dirigidas por Ismael Rodríguez que también llevaron en el protagónico a Pedro Infante como *Nosotros los pobres* (1948)*, Pepe el Toro* (1953)*, A toda máquina* (1951) y su secuela *¿Qué te ha dado esa mujer?* (1951), cuyos escenarios se encuentran en la ciudad, sin tocar en absoluto el ambiente campirano, e inclusive las canciones que interpretan en sus historias no son del género ranchero. Y de acuerdo con el portal de la UNAM escritores de cine mexicano, otras historias urbanas protagonizadas por Pedro Infante causaron conmoción en su momento, como es el caso de *Angelitos negros* (1948), dirigida por Joselito Rodríguez y que trata el tema del racismo recalcitrante hacia la comunidad de origen afromexicano. La película *Aventurera* (1950) protagonizada por Ninón Sevilla y dirigida por Alberto Gout muestra las aspiraciones de una joven de pueblo al llegar a la ciudad después de sufrir varias tragedias personales. Dentro del género *rumberas* podemos encontrar también el filme *Salón México* (1949) dirigido por Emilio “Indio” Fernández dentro de las pocas obras que produjo que no fueron de corte rural. *Los Olvidados* (1950) del español Luis Buñuel retrata un ambiente áspero de los cinturones de miseria de la Ciudad de México, sus protagonistas son niños (no inocentes) de la calle, que aprendieron a sobrevivir en total hostilidad, para después ser asesinados como consecuencia de la indiferencia de la sociedad. *Una familia de tantas* (1949) dirigida por Alejandro Galindo muestra al inicio de la historia una estructura familiar rígida, sin embargo, sienta bases para ser considerada una película que insta a la liberación femenina, según señala Diana Rosario Flores Ramírez (2010). Esto solo por mencionar algunas películas de la Época de Oro

que disentían de los paisajes y ambientes rurales con los que se inició ese fructífero periodo para la cinematografía mexicana con la aclamada *Allá en el rancho grande* de Fernando Fuentes en 1936, filme al cuál ya hemos hecho referencia.

También podemos observar que las relaciones de poder se hacen presentes como una estrategia que el mismo poder produce; y no es de extrañarse que el propio gobierno mexicano invirtiera decididamente en su cine, durante la Época de Oro.

> En los años cuarenta el mundo estaba prácticamente divido en tres bloques de poder mundial: el mundo socialista, las naciones nazi-fascistas-totalitarias y lo que se consideraba la órbita democrática occidental capitalista; cada una de las potencias harían lo que fuera necesario en el afán de imponer su hegemonía sobre otras en todos los ámbitos del desarrollo económico, político, social y cultural […] algunos cineastas se involucraron en intereses políticos, por lo cual fundaron el proyecto propagandístico panamericano (Peredo Castro, 2011: 13)

En México se celebraban elecciones federales donde resultaba electo el General Manuel Ávila Camacho como presidente de la República, en medio de un gran descontento por parte de los seguidores del General Almazán, quienes no aceptaban la derrota de su candidato. (UNAM, s.f.)

El General Ávila Camacho recibió el cargo de ejecutivo de manos del General Lázaro Cárdenas del Río. Con el bombardeo a Pearl Harbor, en Hawái, en diciembre de 1941. Los Estados Unidos ingresaron a la Segunda Guerra Mundial, que hasta entonces se encontraba circunscrita a países europeos y asiáticos; el presidente Ávila Camacho envío un mensaje a la nación el 22 de mayo de 1942 donde declaraba estado de guerra entre México y las naciones del eje, Alemania, Italia y Japón; después del ataque al buque petrolero mexicano *Potrero del Llano* y el hundimiento del tanque *faja de oro* también de bandera mexicana por parte de submarinos alemanes el 13 de mayo de 1942, estos hechos cambiaron la neutralidad de México en la guerra. (López, 2020)

Conforme a la línea del tiempo elaborada y publicada por la UNAM, en los escenarios naturales del país, el volcán Paricutín emergía de las profundidades en el Estado de Michoacán a principios de 1943. En 1948 el gobierno mexicano se vio precisado a devaluar el peso frente al dólar norteamericano; para cerrar la década, la UNAM, entonces la universidad mexicana con mayor número de estudiantes matriculaba en su población universitaria a 3 mil 950 mujeres de un total de 23 mil 192 alumnos. Lo que significa que el número de mujeres que accedían a estudios universitarios estaba todavía muy por debajo del de los estudiantes hombres, signo del rol tradicional adjudicado a la mujer en la época.

De acuerdo con el INEGI, finalizando la década de 1940 e iniciando la de 1950, el 43% de la población en México vivía en localidades urbanas, mientras que la población rural representaba el 57% del total de la población del país, misma que estaba dedicada a las actividades agrícolas y propias del campo, mientras que en las zonas urbanas, citando a Emilio García Riera (1998), estaban dedicadas a la laminación, el ensamble de automóviles, el acero, la cerveza y los acabados de algodón, siendo estas industrias la fortaleza económica de México en la década de 1940. (INEGI, 2020).

Mientras el escenario político, histórico y social en México era variable durante la década de los cuarenta; el cine avanzaba con paso firme en el gusto del público y producciones como *Ahí está el detalle* (1940) de Juan Bustillo de Oro catapultaba a Mario Moreno “Cantinflas” como un comediante de renombrado prestigio internacional. Para Marina Díaz López (2019), *Ay Jalisco no te rajes* (1941) de Joselito Rodríguez se erigía como la clásica comedia ranchera con gran éxito. Ismael Rodríguez emprendía su carrera como director con la película *Que lindo es Michoacán (1942*) en Rodríguez

Producciones, la compañía que había fundado junto a sus hermanos. El melodrama *Doña Bárbara* (1943) de Fernando de Fuentes presentaba al mundo la historia escrita por Rómulo Gallegos interpretada por María Félix. En enero de 1944 se estrenaba *María Candelaria* de Emilio "Indio" Fernández con Dolores del Río y Pedro Armendáriz; en 1946 nuevamente Emilio "Indio" Fernández produce un éxito internacional con la película *Enamorada;* para cerrar la década el cine nacional se vistió de luto el 26 de septiembre de 1949 cuando en un accidente aéreo falleciera la actriz Blanca Estela Pavón, legendaria por su actuación de "La chorreada" en *Nosotros los pobres* y como "Juan Simón" en *Vuelven los García* ambas producciones de Ismael Rodríguez, Pavón fue considerada por muchos críticos como la pareja cinematográfica ideal de Pedro Infante. El director Ismael Rodríguez nombró *La mujer que yo perdí* (1949) a la última película realizada por la actriz junto a Pedro Infante.

Es así como podemos notar que, como los productos del discurso de la cultura popular y comercial mexicana, en el cine se han plasmado una idealización que, en un momento determinado, reforzaron la identificación del país con ciertos elementos culturales. Según Peredo Castro, el crecimiento del cine mexicano registrado durante el periodo de guerra fue gracias a patrocinios y a la buena disposición y apoyo que el propio gobierno de México estaba prestando a los productores, lo que trajo al país grandes beneficios en términos de imagen y prestigio internacional, México adquirió durante la Guerra una imagen claramente identificable como nación en un contexto cosmopolita.

El gran impacto social del cine estuvo confirmado desde su inicio por su virtud de mostrar imagen en movimiento, de caminar de la mano junto a la imaginación de los espectadores y por el realismo proyectado. (Camporesi, 2014)

El cine como parte del arte es un producto creado por la razón y las emociones humanas, es un producto cultural, lo que permite que sea analizado desde una amplia gama multidisciplinar y multicultural, que retrata la realidad desde un punto de vista social determinado en el momento de su creación y a lo largo de su desarrollo histórico.

Acorde a las investigaciones de Maricruz Castro Ricalde, la historia de la cinematografía de la Época de Oro aviva “mitologías capaces de trascender las fronteras, mucho antes del auge de las telenovelas y la World Music” (Castro Ricalde, 2014: 9-16) Durante la edad dorada del cine mexicano, la industria fílmica se convirtió en una de las más prolíficas en el mundo y ejerció una influencia decisiva en la construcción de una cultura y una identidad nacional no solo para los mexicanos.

Ismael Rodríguez fue uno de los directores mexicanos de la Época de Oro que más aportes realizó a través de sus producciones, de acuerdo con la semblanza hecha por la Cineteca Nacional, al recibir la Medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico en 2002.

Se afirma que *Los tres García* fue su sexta película en su trayectoria como director y *Vuelven los García* la séptima, ambas producciones conforman un díptico cinematográfico realizado en 1946, en ambos filmes aparece el personaje de Luis Antonio García interpretado por Pedro Infante.

4.2. El estudio del díptico fílmico sobre los tres García

Los tres García, como ya hemos señalado, es una película mexicana realizada en 1946, escrita y dirigida por Ismael Rodríguez. Uno de sus protagonistas es Pedro Infante, quien interpreta a un personaje que es objeto de estudio de esta investigación. El interés en el

estudio del personaje representado por Pedro Infante en esta historia se centra en identificar sus funciones semánticas y culturales en la película, y concretamente en la específica representación de un tipo de personaje que porta contenidos de identidad cultural colectiva y que constituye también un tipo específico de representación del mexicano.

Cabe destacar que este capítulo es dominantemente descriptivo y su principal propósito es identificar los rasgos del personaje de Luis Antonio y algunos de los rasgos de otros personajes destacados en este díptico fílmico, puesto que *Los tres García* tiene secuela en la trama *Vuelven los García*, también realizada en 1946, por Ismael Rodríguez.

La película narra la historia de una familia que vive en San Luis de la Paz, está encabezada por una matriarca, la abuela, doña Luisa García Viuda de García y sus tres nietos: Luis Antonio García, Luis Manuel García y José Luis García. Los tres primos han mantenido entre ellos una acérrima rivalidad toda su vida, misma que aumenta cuando llega de San Luis Missouri su prima tercera Lupita, de quién (aparentemente) se enamoran los tres. Los García mantienen una fuerte beligerancia con la familia López, esta ha subsistido por generaciones, sus rivalidades han ocasionado muertos por parte de ambas familias. Los tres primos García son muy impulsivos logrando ser controlados únicamente por su abuela, ya que ni la autoridad civil, logra mantenerlos en orden.

Para el análisis de este filme consideraremos únicamente al personaje de Luis Antonio García interpretado por Pedro Infante y nos basaremos en los postulados que Tinianov (1970) hace, en su obra *La noción de construcción*, publicada originalmente en

1928, por lo que tomamos los elementos respecto a la descripción del personaje como elemento construido en la obra cinematográfica.

A través de los axiomas de Tinianov podemos ubicar elementos estables y dinámicos que caracterizan al personaje. Identificamos primero los elementos que constituyen la construcción del personaje a través de tres puntos fundamentales:

- Rasgos o atributos
- Acciones que el personaje realiza
- Lo que dice, sus enunciaciones

En su escrito de 1928 *La noción de construcción*, Tinianov destaca que las contradicciones en una obra cumplen una función estética y significativa y no tienen necesariamente que ajustarse a la lógica. Respecto al personaje en sí mismo señala que es: “extremadamente inestable, depende enteramente del principio de construcción y puede oscilar en el curso de toda la obra de acuerdo con la manera que le es prescripta en cada caso en particular” (Tinianov, 1970: 87).

Tinianov considera al personaje un elemento relativamente variable en el desarrollo de la trama y deshecha la idea de la unidad estática del héroe, para él solo existe la integración dinámica de este elemento que forma parte de una ficción narrativa; sin embargo, el personaje conserva ciertos rasgos estables, por lo que: “el signo del héroe, su nombre, es suficiente para que no sea necesario detallarlo en cada situación dada. La estabilidad y solidez de los hábitos estáticos de la conciencia aparecen en el caso del personaje*”* (Tinianov, 1970: 87).

Además de considerar las formulaciones sobre el personaje realizadas por Tinianov, utilizaremos algunos elementos del análisis morfológico desarrollado por

Vladimir Propp, autor también formalista, que nos permitirán precisar la función que cumplen algunas de las acciones realizadas por los personajes y la forma en que en el filme se representan. Este otro estudio lo hacemos a través de su metodología de las esferas de acción de los personajes y la relación de sus rasgos con el contexto cultural de producción de las obras.

Más que el análisis de las funciones (significado de las acciones de un relato o narración), que fueron los elementos en que se centró dominantemente la propuesta de análisis formulada por Propp, buscamos recuperar las formulaciones que el estudioso ruso hizo sobre los personajes y sus rasgos, no solamente porque su propuesta daría lugar al desarrollo, en el ámbito de la semiótica de Greimas, a la noción de "actante", también porque identificaba, una serie de elementos que, aunque posteriormente decidió no considerar en su estudio, tienen gran importancia para el propósito del análisis que aquí se propone. De hecho, en el "Prefacio" a la *Morfología del cuento* (originalmente publicada en 1928), puede leerse: "En su primera versión, esta obra comprendía, además de las secciones que se irán encontrando a continuación, un estudio del riquísimo del campo de los atributos […] de los personajes en cuanto tales" (Propp, 1970: 14). Sobre los personajes indica, inicialmente que estos presentan: *"*valores constantes y valores variables. Lo que cambia, son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes*"* (Propp, 1970: 32) en diferentes cuentos en los que se producen las mismas funciones. Aunque su propuesta parece muy similar a la de Tinianov, hay diferencias, pues para Propp, los valores invariables de los personajes son sus acciones que definen su "esfera de acción" y son las acciones las que le sirven para clasificarlos. Propp no quiere decir que el mismo personaje haga siempre las mismas cosas, lo que

sostiene es que en distintas narraciones “los personajes de los cuentos, por diferentes que sea, realizan a menudo las mismas acciones” (Propp, 1970: 32). A lo anterior añade: “Así como los caracteres y las funciones de los dioses se desplazan de unos a otros y pasan incluso, finalmente, a los santos cristianos, las funciones de ciertos personajes de los cuentos pasan a otros personajes” (Propp, 1970: 32). Luego se enfoca al tema principal de su estudio, que define del siguiente modo:

> “Las funciones de los personajes representan, pues, las partes fundamentales del cuento, y son ellas las que debemos aislar en primer lugar […] Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (Propp, 1970: 33).

Después de definir y exponer las 31 funciones y sus variantes que identificó en más de cien cuentos de tradición oral, abordará otros puntos relacionados con los personajes, como son sus motivaciones, de las que señala lo siguiente:

> Entendemos por motivaciones tanto los móviles como los fines de los personajes, que los llevan a realizar tal o cual acción. Las motivaciones proporcionan a veces al cuento una coloración brillante y completamente particular, pero no por eso dejan de ser uno de sus elementos más inestables. Además, es un elemento menos preciso y menos determinado que las funciones o los lazos de unión entre las mismas. (Propp, 1970: 85).

Propp observa que las motivaciones de los personajes son elementos que singularizan los relatos, los hacen distintos entre sí, y debido a que él estaba más interesado en precisar las similitudes entre distintos relatos, deja temporalmente de lado el estudio de las motivaciones que en las narraciones se dan sobre el actuar de los personajes. Es importante considerar que no se trata de la interpretación que los receptores puedan hacer de las motivaciones de los personajes, sino de las que en los propios relatos se indican, y añade: “Se puede observar en este aspecto que acciones absolutamente idénticas, simplemente análogas, corresponden a las motivaciones más diversas.”

(Propp, 1970: 86). Propp precisa que las motivaciones que se indican en una narración buscan justificar las acciones de los personajes, sobre todo en relación con los valores que se busca difundir por medio del relato particular, pero también buscan caracterizar a los héroes, a los agresores, a los auxiliares, mandatarios, etc., con ciertos rasgos que deberán considerarse “propios” de tales esferas de acción, por lo que, del mismo modo en que determinada acción puede estar motivada porque el agresor es cruel, una acción del héroe puede estar justificada porque es sensible o empático con el dolor ajeno. Propp nota también que generalmente en los cuentos por él estudiados: “las acciones del dragón y de otros muchos personajes que desempeñan el papel del agresor no están en modo alguno motivadas en los cuentos.” (Propp, 1970: 86)

Para Propp, las esferas de acción de los personajes definen su función en las narraciones, así, el agresor se identifica porque realiza las acciones que corresponden a la fechoría, al combate contra el héroe, participa en la persecución. El héroe se define porque busca reparar el daño o emprende la búsqueda necesaria, reacciona ante las exigencias del donante, cumple con la tarea difícil, recibe la recompensa (generalmente identificada con el matrimonio en los cuentos de tradición oral) y goza de reconocimiento. El falso héroe, se identifica porque, aunque también busca reparar el daño, no lo consigue, también es derrotado en el combate, y no recibe compensación sino castigo, entre otras acciones que se van precisando en el desarrollo del estudio que hace Propp, en donde también observa que para alargar el cuento se pueden multiplicar o añadir nuevas pruebas a que se somete al héroe o a los falsos héroes, y nuevas tareas difíciles, etc.

Propp también destaca que cada personaje tiene su forma de entrar en escena, mientras que el héroe y los falsos héroes, así como el mandatario, forman parte de la situación inicial de la historia; el agresor o agresores se muestran “dos veces en el curso de la acción. La primera vez aparece de repente, llegando lateralmente […] se aproxima de furtivamente y luego desaparece. La segunda vez se presenta como personaje que se buscaba” (Propp, 1970: 97). Propp observa que también hay otras variantes sobre la introducción de los personajes.

Otro punto importante que Propp considera es que en ciertos relatos: “El mismo personaje puede desempeñar un papel en una secuencia y otro distinto en otra (el diablo, auxiliar en la primera secuencia, pero es agresor en la segunda, etc.)” (Propp, 1970: 99).

Las aportaciones más importantes sobre los personajes las ofrece Propp en el capítulo octavo de su libro, en el que aborda los atributos de los personajes y su significado. En este capítulo señala:

> Entendemos por atributos el conjunto de las cualidades externas de los personajes: su edad, sexo, situación, su apariencia exterior con sus particularidades, etc. Estos atributos proporcionan al cuento: sus colores, su belleza y su encanto. Cuando se habla de un cuento se recuerda en primer lugar a Baba Yaga y su casita, el dragón de varias cabezas, el príncipe Iván y la hermosa princesa, los caballos mágicos voladores, y muchas otras cosas. Pero como hemos visto, un personaje puede reemplazar con gran facilidad a otro. Estos reemplazamientos tienen sus causas, que a veces son muy complejas. La misma vida real crea figuras nuevas muy coloreadas que suplantan a los personajes imaginarios; el cuento sufre la influencia de la realidad histórica contemporánea, de la poesía épica de los pueblos vecinos y también de la literatura y de la religión, tanto si se trata de los dogmas cristianos como de las creencias populares locales. (Propp. 1970: 101).

Así pues, el remplazo de la figura heroica de un guerrero o de un príncipe, por un charro, por ejemplo, es un tipo de reemplazo que deriva de lo que Propp considera es la influencia de la realidad histórica en la que se produce el relato, pero también de las diversas tradiciones culturales y religiosas, las creencias populares locales, vigentes en el contexto de producción de determinado relato.

En su estudio de los atributos de los personajes, Propp considera “tres apartados fundamentales siguientes: aspecto y nomenclatura, particularidades de la entrada en escena y hábitat.” (Propp, 1970: 102). Así como otros elementos caracterizadores auxiliares. Añade también:

> Aunque estos elementos sean valores variables, podemos observar también entre ellos numerosas repeticiones. Las formas más brillantes, las que se repiten con más frecuencia, representan un determinado canon. Este canon puede aislarse. Señalemos de pasada que hay que definir, de forma general, en primer lugar, el modo de distinguir las formas fundamentales de las formas derivadas o heterónomas. (Propp, 1970: 102)

Propp propone estudiar las variantes de un canon que crea un modelo de cierto tipo de personaje, esas variantes se pueden observar en un mismo relato, en el que hay por ejemplo diferentes tipos de héroes o de falsos-héroes, y diferentes tipos de agresores, mandatarios, auxiliares, “princesas”, etc., Propp destaca también que:

> Por último, hay formas que corresponden a ciertas categorías sociales, como por ejemplo las formas semi-urbanas, las de los soldados, las de los obreros agrícolas. También es preciso señalar que un elemento que se encuentra habitualmente bajo uno de los tres epígrafes puede aparecer de pronto bajo otro distinto, nos encontramos entonces ante un desplazamiento de forma. El dragón, por ejemplo, puede pasar a ser auxiliar o consejero (Propp, 1970: 102-103)

La importancia del estudio de los atributos de los personajes es señala por Propp con estas palabras:

> El estudio de los atributos permite además una constatación aún más importante. Si se extraen las formas fundamentales de todos los apartados y se las dispone en un orden adecuado […] este cuento muestra que encubre en su fundamento algunas nociones abstractas. […] se puede observar que tienen un fin particular […] El análisis de los atributos permite una interpretación científica del cuento. Desde el punto de vista histórico […] Vemos por tanto que el estudio de los atributos de los personajes que sólo hemos esbozado es extraordinariamente importante (Propp, 1970: 103-105)

Propp desarrolla a modo de hipótesis que es en el estudio de los atributos de los personajes que se pueden descubrir ciertas nociones abstractas a partir de las cuales se

les ha caracterizado y que estos atributos guardan relación con los contextos históricos y sociales. Estos aspectos del personaje que él no estudio, pero señaló como "extraordinariamente importante" son los que vamos a priorizar en nuestro trabajo.

4.3. Rasgos del personaje Luis Antonio García y análisis de algunos elementos morfológicos del filme

La película *Los tres García* da inicio con los créditos presentados sobre una ilustración fija de los personajes masculinos: Luis Manuel García, José Luis García y Luis Antonio García, estos aparecen en primer plano de busto; mientras que en segundo plano se ubica el personaje de la abuela doña Luisa García Viuda de García, se le coloca en una posición de superioridad, en un lugar de autoridad sobre sus tres nietos, su ilustración se encuentra entre las nubes; mientras suenan los acordes de la melodía "Cielito lindo" en la versión que será interpretada en la trama.

Al terminar los créditos aparece un plano general del pueblo de San Luis de la Paz, lugar donde se desarrolla la historia. El siguiente encuadre se enfoca directamente en la casa de doña Luisa García, ubicada en la calle "De las angustias" referencia que será expuesta más adelante en el filme, como una presunción de lo que la abuela sobrellevará por amor a su familia, doña Luisa se encuentra arreglando las macetas del patio junto a su mozo Tranquilino, mientras realiza estas acciones describe a "sus tres Luises", se refiere primero a Luis Antonio, después a José Luis y por último a Luis Manuel. Consideramos que no es poco significativo que el primero en ser mencionado sea precisamente Luis Antonio, ya que de los tres primos es él quien más la busca y cuyo papel co-protagónico se destacará en el filme de variadas formas.

Doña Luisa en su descripción primero les dice “condenados” y después “angelitos” ambos son caracteres que según ella poseen los tres, siendo esto una forma de caracterizarlos mediante una dualidad antitética, ya que primero los describe como condenados y después como angelitos. Al mismo tiempo que los signos verbales que emplea refieren a una tradición religiosa que se hará presente en la película de otras formas también. Enseguida son presentados los tres personajes, aunque el orden de su aparición o introducción cambia, el último personaje en ser presentado es justamente Luis Antonio.

Antes de entrar de lleno a la descripción del personaje de Luis Antonio, es importante destacar un rasgo significativo en los tres primos como signo de identidad y es el hecho de que comparten el mismo nombre además del apellido, independientemente de ser miembros de una misma familia. Comparten también el nombre y apellido con su abuela. Esto hace manifiesto un fenómeno de repeticiones que será significativo y que no solo se manifiesta en los elementos señalados, pues el pueblo donde viven es San Luis de la Paz y su prima Lupita llegará de San Luis Missouri.

En la trama, después de que son presentados los dos primeros personajes, primero Luis Manuel y después José Luis, este último hará referencia a Isabel, su novia, dicha referencia servirá para que su mozo “Chema” le informe que su primo Luis Antonio “ya le madrugó con su novia”[13]. La presencia de frases que corresponden al uso coloquial del habla será muy frecuente en el filme y constituye otro de los elementos que contribuye a una representación de la identidad nacional de los personajes.

[13] Expresión coloquial del argot mexicano. Según el Diccionario de Mexicanismos (2010) de la Academia Mexicana de la lengua, madrugar a alguien hace referencia a anticiparse alevosamente. Página 340

Por lo tanto, Luis Antonio es presentado verbalmente por Chema cuando se hace referencia a una mujer, esto también pone de relieve su rasgo de mujeriego, que no respeta el vínculo de compromiso que su primo estableció con una muchacha.

De acuerdo con Tinianov podemos ubicar este rasgo como estable en el personaje de Luis Antonio, ya que su comportamiento es de don Juan[14] a lo largo de la historia, caracterizado como tradicionalmente se ha hecho con este personaje en diversas obras. La cámara se desplaza y hace un acercamiento a la fotografía de Isabel cuando todavía está transcurriendo la escena de presentación de José Luis. Los desplazamientos de la cámara indican, generalmente, la importancia que se le está dando en una escena a determinado elemento o personaje.

Luis Antonio es introducido en la trama de espaldas, interactuando directamente con el personaje de Isabel, a quién coloquialmente le dicen “Chabela” como apocope cariñoso. Las palabras de Luis Antonio cuando está con “La Chabela”, sirven para proporcionar uno de sus rasgos característicos de don Juan del que es objeto el personaje y también para reiterar la situación inicial planteada en la historia, que es la de una familia en conflicto, al punto de expresar el deseo de desaparecer a los otros dos miembros masculinos de la familia.

A diferencia de sus primos, Luis Antonio es presentado en un espacio exterior, en un contexto campestre donde hay presencia de árboles y caballos, en medio de este ambiente Luis Antonio pronuncia la primera frase con la que será expuesto su rasgo de seductor (¡Ándele mi alma no se haga!), expresión que dirige a Chabela y que nuevamente remite a la práctica religiosa del catolicismo, porque él tácitamente cree en

[14] Referencia a don Juan Tenorio como un personaje seductor, rebelde y libertino, transgresor de todo orden establecido. Don Juan se convirtió en una figura mítica a la cual se hace referencia constante cuando existen personajes mujeriegos sin compromiso e interés por una relación formal.

la existencia de una alma como algo trascendental y sublime, Luis Antonio usa este concepto para ofrecerlo como cumplido incólume a la conquista amorosa que tiene enfrente, sustituyendo el nombre de ella por las palabras “mi alma”, situación que podemos descifrar como que él utiliza esas palabras para suplir el nombre de todas las mujeres a las que seduce y no confundirse con los nombres, la expresión “mi alma” en el contexto del filme constituye un sintagma cariñoso que procede del habla coloquial nacional.

En la descripción de esta escena encontramos la conversación entre dos personajes, uno cumple con una función narrativa que describe una proposición con características de dominante, de autoridad, y el otro personaje es un vacilante receptor. El diálogo está compuesto por frases hechas o sintagmas fijos caracterizadores de los rasgos del personaje, en la medida en que ofrecen indicadores de su conducta, competencia cultural específica, actitudes y valores: un trato de confianza hacia la figura femenina, una postura demandante y un tanto cínica, despectiva y agresiva hacia sus primos (“Será pa’ darle en los cuernos, por lo que es ése y el otro primito son un par de bueyes que ni pa’ la yunta”). La asimilación de los dos primos a animales que tienen una connotación muy específica (toros castrados), es indicio del tipo de relaciones entre Luis Antonio y los otros dos personajes masculinos. Se trata de otra expresión también presente en el habla coloquial del país.

En esta escena observamos al personaje de Luis Antonio en sus primeras acciones; poniendo de relieve la seducción de que hace objeto a Chabela Las actitudes del personaje, desde que se acerca a ella con seguridad y excesiva confianza, misma que le permite hablarle al oído y hacerle una propuesta expresada en la modalidad que

Todorov denomina como discurso indirecto libre (Todorov, 2004: 83) ya que solo se escucha una parte de los enunciados del diálogo entre Chabela y Luis Antonio, las palabras de Luis Antonio: ("¿Qui'bo? ¿Sí o sí?"), ya que la propuesta específica no se escucha por haber sido hecha al oído del personaje femenino, y las palabras que se oyen dan a entender al espectador que Luis Antonio hizo una propuesta indiscreta como parte de su estrategia de seducción, lo que permite diferenciar que no es un cortejo, porque no pretende una relación seria, como ella misma, la coprotagonista de la escena puede advertir. Se trata simplemente de seducirla. Las acciones representadas funcionan como caracterizadoras del tipo de relaciones que el personaje establece con las mujeres a las que seduce.

Ella pretende irse ante la incertidumbre que le provoca relacionarse con Luis Antonio dada la cercanía sanguínea de este con quién fuera su novio. La escena ilustra un contexto social en el que cierto tipo de conductas, aunque puestas en práctica, son censuradas moralmente incluso por quien las pone en práctica, ilustrando la existencia de una doble moral.

La relación que se da entre el personaje femenino y el masculino es de autoridad por parte del segundo y sumisión por parte del primero. Ella se niega a las intenciones de Luis Antonio, aunque no totalmente al haber acudido a la cita y reclamarle el hecho de que se relacione con otras mujeres, mientras él intenta que ella acceda a sus pretensiones. Luis Antonio es imperativo y pasa por alto la voluntad de la joven, como si realmente no le importara la negativa de ella (Luis Antonio: "¡Ándele mi alma no se haga!"/ Chabela: "¡Déjeme!" "¡Qué le digo que no!" / Luis Antonio: "¡Pos dígame que sí!").

Chabela se queja de haberlo visto con otras mujeres y se muestra celosa (“¿Qué hacía con Juana en la escondida?”) situación que a Luis Antonio como el hábil seductor que es, le causa gracia, misma que pone de manifiesto con una pícara sonrisa y le cambia el planteamiento argumentando que solo le preguntaba por ella, Chabela no cree en su discurso y trata de retirarse del lugar; sin embargo, nuevamente Luis Antonio la detiene aunque ahora no solo lo hace con palabras sino que la sujeta de un brazo para acercarse a hablarle al oído en secreto mientras ellas se tuerce al escuchar sus palabras y sentirlo cerca; Chabela logra zafarse, pero Luis Antonio nuevamente la retiene, ahora con más fuerza, la jala y le da un beso. Las acciones de Luis Antonio frente a Chabela han ido subiendo de intensidad, ya que primero son palabras, después son acciones que colaboran a su caracterización como don Juan pasando por encima de la voluntad expresa de Chabela.

Podemos encontrar otro rasgo en el personaje de Luis Antonio y es el de ser ladrón, ya que utiliza el secretear como estrategia para robar el arete de la joven, no es un ladrón que hace atracos a grande escala, sino es quien roba aretes para coleccionarlos y de esta manera enumerar sus conquistas, de este modo cosifica a las figuras femeninas a través del arete, identificado por ser propiedad de una joven que como objeto formará parte de su colección personal de conquistas; a diferencia de su primo Luis Manuel, quien acumula dinero y riquezas materiales, Luis Antonio acumula conquistas. Los tres son acumuladores, pues su primo José Luis acumula auto-recriminaciones.

Después de que Luis Antonio se va, Chabela se muestra preocupada porque se da cuenta que perdió su arete, Luis Antonio se saca el arete de la boca y comienza a

jugar descaradamente con el pequeño objeto, es aquí donde se presenta a un nuevo personaje, Chencho o Chenchito como el propio Luis Antonio le dice, este es caracterizado por sus acciones y palabras más como un cómplice y confidente de Luis Antonio, que como un simple mozo, él sonriente rememora otra conquista de su patrón y le ofrece una botella de tequila, cuando Luis Antonio se la pide, utilizando un sustituto de la función del nombre del licor, al que llama: “La Penicilina”.

De acuerdo a Tinianov, nos encontramos aquí con otro rasgo estable destacado del personaje de Luis Antonio, la manera de beber alcohol. La función específica que este rasgo tuvo en el cine mexicano es variable, y no siempre se presenta de modo positivo, en esta película nos atrevemos a suponer que en el tequila el personaje encuentra una bebida que le proporciona alegría y a la vez le funciona como remedio para sus angustias, de ahí la analogía con la Penicilina; aunque esta comparación deriva también de identificar la bebida con el alcohol que esta contiene, pues el alcohol mata bacterias, siendo así su función análoga a un medicamento. El término, sin embargo, connota positivamente la bebida en esta película, por parte del personaje de Luis Antonio, constituyendo un rasgo de caracterización ideológica de este.

En la escena de presentación del personaje de Luis Antonio, este se caracteriza por ser cínico y mentiroso, aunque con Chencho se permite ser libre y le manifiesta abiertamente que tiene una cita amorosa a la que ya “va tarde”, la misma cita que estaba negando minutos antes cuando estaba seduciendo a Chabela. Luis Antonio vive sin preocuparse por nada, después de beber su “Penicilina” lanza un escandaloso grito folclórico y declara gozosamente su filosofía de vida: (“¡Esto es vida y lo demás son tarugadas y apréndete esto Chenchito, mientras cómanos, ámenos y bébanos, manque

no trabájenos!"). Cabe destacar que estas últimas palabras se nota que son mal dichas a propósito por Luis Antonio con lo que reafirma su carácter alegre, ocurrente y dicharachero, la forma de pronunciar las palabras, busca, principalmente, identificar al personaje como un personaje de pueblo que emplea el habla popular del campo, busca identificarlo con un extracto cultural, más que socioeconómico pues el personaje de Luis Antonio forma parte de una clase social de hacendados y en la película se deja constancia que no es ignorante del buen uso del idioma, pero que es empático con algunos miembros de las clases humildes.

El siguiente encuadre nos presenta, mediante un cartel, a los personajes antagónicos de la familia García, "Los López" que son descritos como asesinos y también son tres, ellos parecen funcionar en un solo bloque; los López se han fugado de prisión durante la noche y andan en busca de los García, y en su camino se topan con un anciano que niega saber dónde pueden localizar rápido a los García, motivo por el cuál es asesinado a sangre fría. La escena de los López es la introducción de los agresores y se les caracteriza por sus fechorías.

Mientras tanto los primos García se encuentran fortuitamente en la cantina del pueblo, provocando un caos dada la animadversión entre ellos, cualquier pretexto es bueno para liarse a golpes; en su encuentro son lanzados como proyectiles objetos como mesas y sillas, además de levantarse una polvareda al salir la gente huyendo del lugar en medio de gritos, esta escena destaca la función de establecer la estructura de luchas de poder entre las figuras masculinas equivalentes, los tres primos, lucha de poder que se suma al enfrentamiento con otras figuras equivalentes masculinas, la triada de los

López, y aunque ambos conjuntos de personajes son en sus conductas personajes agresivos, los López son caracterizados como más agresivos.

La caracterización de los personajes opuestos funciona a partir de dos trinidades de figuras masculinas, una “positiva” y otra “negativa”. De acuerdo con lo presentado en el filme de Ismael Rodríguez, la trinidad positiva está conformada por los primos García, no obstante que tengan problemas entre ellos, cada uno conserva ciertos rasgos de cortesía y obedecen sin demora la voz de mando de la abuela preponderando los valores familiares, los García no han cometido ilícitos atribuibles, son escandalosos y peleoneros; mientras que los hermanos López son ladrones y asesinos abiertamente reconocidos. Un rasgo destacable es que en ambas triadas resalta el cariño por la unidad familiar por encima de cualquier otro aspecto, para ambas familias su apellido es cuestión de honor y orgullo y lo defenderán aún a costa de la propia vida.

En la triada de los López existe un evidente contraste que se estable con respecto a Luis Antonio, pues sus características físicas contribuyen en la película a no identificarlos con una conducta donjuanesca, ya que carecen de atractivo, su aspecto es desaliñado, están mal vestidos y su manejo del lenguaje es tosco, por lo que los rasgos de ser mujeriego y seductor, se presentan como rasgos del héroe, en este caso Luis Antonio, buscando borrar los aspectos negativos que la conducta de infidelidad a una mujer y el gusto por muchas mujeres, implicaría en un contexto de respeto y equidad entre hombres y mujeres, que no es el contexto que se representa en la película.

Después de algunas secuencias, el cura del pueblo y el presidente municipal van a dar la queja sobre la conducta de los García a la abuela. Detalle que ubica la autoridad de la abuela por encima de la autoridad religiosa y la civil del pueblo, al menos por lo que

respecta a sus nietos, a quienes aparentemente ni la autoridad civil, ni la religiosa son capaces de controlar. La escena constituye así la representación fílmica de una estructura social matriarcal, pues ambas autoridades, representadas por dos figuras masculinas, deben pedir la intervención de una mujer anciana. Este detalle parecería contrario a todos los elementos que figuran en la película y en torno a representaciones machistas que ilustran conductas un tanto arquetipificadas. Sin embargo, los matices de esta representación de una estructura matriarcal quedarán definidos por otros elementos presentes en el filme.

Las familias mexicanas representadas por Ismael Rodríguez honran el apellido y la consanguineidad, es indudable que al paso del tiempo se ha transformado la estructura de la familia mexicana a causa del dinamismo social.

> Los fenómenos sociales que se denotan en la sociedad mexicana repercuten en la institución familiar y se ven reflejados en cambios demográficos como la reducción de las tasas de mortalidad y de natalidad […] Como también en la forma de pensar y actuar. Todo esto se refleja en la población, lo cual repercute principalmente en la economía, los servicios de salud y el desarrollo social […] El parentesco y la familia han sido estudiados para el entendimiento del comportamiento de la sociedad, y de los cambios y transformaciones que se hacen presentes en su cotidianidad (Gutiérrez, Díaz, Román 2016: 4)

Por lo tanto, estudiar el parentesco y el núcleo familiar es fundamental para entender el comportamiento social de manera local y globalizada. En el contexto que describe Ismael Rodríguez, la familia mexicana estaba fuertemente arraigada en la religión católica. Era un México posrevolucionario, que había visto luchas cristeras, pero que también estaba orgulloso de defender lo que consideraba la protección de la familia y el orgullo familiar, situación que en el filme queda expuesta varias veces. En la película, se representa que los lazos familiares constituyen un baluarte masculino de orgullo e identidad que está por encima de los conflictos e incluso de la moral que tienen los personajes, pues

delincuentes y no delincuentes, defienden ese valor del “apellido” y esto remite a prácticas sociales muy antiguas, heredadas a la cultura mexicana, por la cultura europea.

> El apellido actual, desde el punto de vista gramatical, funciona como un adjetivo especificativo y no como uno calificativo, pero no fue siempre así, pues en sus orígenes denotaba una situación social compleja y las relaciones existentes entre las personas dentro de un espacio reglado por criterios políticos y económicos muy bien definidos. Este aspecto, sin duda, nos ayudará a desmadejar la compleja red en la que se conformaba la sociedad de finales de la Edad Media. (De Hoz, 2016: 8)

A lo largo de la Edad Media, particularmente en España, el apellido era un indicativo de “hidalguía”, de origen étnico e incluso de profesar en la familia determinada tradición religiosa (cristiano viejo, converso, morisco, judío, etc.), “al extremo de constituir un motivo de orgullo” (De Hoz, 2016: 172), pero también de aceptación o rechazo social, e incluso posteriormente de persecución. Este elemento pasó a los Virreinatos en los que el origen étnico era también sumamente importante, arraigándose en las poblaciones más tradicionales en estrecha relación con la tradición católica.

Si bien, ninguno de los puntos hasta aquí señalados nos informa o explica la presencia de una estructura matriarcal en el filme, se debe considerar también que diversos antecedentes históricos y económicos de México (luchas armadas y migración laboral, principalmente) determinarían que, en el país, fuera con frecuencia la madre quien debía hacerse cargo de la familia.

Doña Luisa habla con los representantes de la autoridad civil y religiosa (autoridades masculinas) acerca de la autoridad (también masculina) que ejercieron sus tres fallecidos hijos, los padres de los primos García, otro rasgo presente en esta conversación es que muestran las tres fotografías de los progenitores de los tres nietos, donde se hace notar que sus hijos son dobles de sus nietos, aunque los hijos son caracterizados como un poco más viejos. Se presenta aquí la estructura del doble

nuevamente, en su modalidad de doble similar y no de doble idéntico, por la variante en la caracterización de la edad de los personajes. Además, esta estructura del doble se hace manifiesta del mismo modo que antes se presentó, mediante la triada de los López, dobles antagónicos y opuestos a los García. Esto por lo que toca a los elementos conceptuales que estructuran la obra, según señala Tinianov. La abuela los reconoce como iguales a sus padres, ya no solo por sus rasgos físicos sino también por sus acciones. El cura y don Cosme, el presidente municipal, le recriminan que sus tres nietos no respetan a nadie; ella interrumpe el diálogo con la frase (“¡A mí sí y con eso me basta!”) haciendo notar una vez más que ella es autoridad por encima de las autoridades civil y la religiosa, doña Luisa se ofrece a hablar con sus nietos para poner orden.

Enseguida se presenta el tipo de relación que la abuela sostiene con cada uno, pues con el pretexto de reprenderlos por sus acciones se dirige a la casa de cada uno de ellos. El primero en ser visitado es José Luis, quién es el más opuesto en rasgos estables a Luis Antonio, ya que José Luis aspira a una relación amorosa sólida, mientras Luis Antonio hace gala de seducción con las mujeres del pueblo, José Luis es muy inseguro, mientras que Luis Antonio desborda seguridad, a José Luis frecuentemente se le puede ver leyendo fascículos de diversos títulos, pero todos tienen que ver con la acción que está ocurriendo y le sirven como guía para saber (según él) cómo salir victorioso de la situación. La mirada de José Luis es melancólica, la de Luis Antonio es pícara y alegre; la forma de vestir de José Luis es modesta usa sencillas camisas tipo charro en colores claros la mayoría de las veces, mientras que Luis Antonio porta el traje de charro con mucho garbo y viste predominantemente en colores oscuros. La abuela entra a la casa de José Luis, mientras este está leyendo un fascículo y cosiendo ropa,

una acción que Luis Antonio jamás realizaría por considerarla femenina. Doña Luisa le pregunta a José Luis el motivo del pleito en la cantina, a lo que él responde que fue causado ("porque se espantó una mosca"), contexto que doña Luisa advierte de inmediato como una mentira y le pide la verdad, a lo que José Luis contesta que como es día del santo de ella fue a la peluquería y le pusieron loción, él trata de acercarse físicamente para que ella huela la loción, pasa su mano por el cabello y se la da oler a doña Luisa, pero es rechazado enérgicamente con la frase ("¡Quítate!"), algo que jamás hace con Luis Antonio aunque esté muy molesta con él, José Luis continúa con la narración diciendo que de la peluquería se fue a la cantina, donde en un rincón estaba Luis Manuel y en el otro Luis Antonio, y relata que cuándo él entró, Luis Antonio olfateó el aire con mucha burla y dijo "purititas gardenias blancas"[15] y ahí fue donde él se espantó la mosca (acompaña este diálogo un gesto no verbal alusivo a una "mentada de madre"[16] dirigida a quien lo ha calificado como extremadamente femenino).

Según José Luis, Luis Manuel se burló de Luis Antonio y de ahí se "agarraron"[17], la abuela no cree en lo que dice y lo acorrala para que le diga la verdad, a lo que él reconoce que el pleito fue porque lo humillaron y "porque ningún güey[18] le va a cantar eso de "purititas gardenias blancas". De acuerdo a la narración de José Luis, Luis Antonio

[15] La frase "puritas gardenias blancas" hace una franca alusión a una persona homosexual que aún no se reconoce en tal condición ante las demás personas, de acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos* (2010) de la Academia Mexicana de la lengua en su página 493 la palabra "Puro" se refiere a algo único y el personaje de Luis Antonio lo puntualiza al decirlo en femenino y en diminutivo. Además, las gardenias blancas se identifican con las flores que las niñas ofrecen a la Virgen María durante el rezo del Rosario en el mes de mayo y octubre según la tradición popular de la Iglesia Católica.

[16] Mentar la madre verbal o corporalmente es la peor injuria u ofensa que puede dirigírsele a alguien, pues ofende el honor de su madre. *Diccionario de Mexicanismos* (2010) página 367 Indicio también de la importancia que la figura materna desempeña en el contexto social.

[17] Reñir, pelear a golpes. *Diccionario de Mexicanismos* (2010) página 11

[18] De acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos* (2010) en su página 262, la palabra güey es usada por los mexicanos para referirse a los amigos, aunque en una segunda definición se puede usar despectivamente para nombrar a un desconocido, que es el contexto que ha utilizado José Luis para referirse a Luis Antonio.

es presentado como un buscapleitos o provocador, porque la pelea se inicia al burlarse él del aroma que desprendía el cabello de su primo, nos atrevemos a considerar que la excesiva seguridad que posee en sí mismo, lo lleva a extralimitarse en todos los ámbitos, ser buscapleitos no solo habla de su agresividad, porque ésa existe en mayor o menor proporción en los personajes de los tres primos García y en los hermanos López; sino de su desmedida arrogancia que le permite considerarse superior a los demás en todos los aspectos, generalidad que aplica a todos con excepción de su abuela.

De acuerdo con estudios de masculinidad en la antropología, el tema de los espacios masculinos y la segregación de algunos hombres en ciertos lugares, tales como las cantinas, se da en relación con la dependencia del "cuatismo", y la solidaridad que se forma ahí y que da lugar a la creación de los vínculos masculinos; así como también a la competencia por supuestos impulsos inherentes en los hombres, a diferencia de las mujeres (Gutmann, 1999: 11)

Según algunos enfoques antropológicos, los vínculos masculinos responden a: "un rasgo desarrollado a lo largo de miles de años, un proceso con raíces biológicas conectado […] con el establecimiento de alianzas necesarias para la defensa del grupo y de la cacería". (Connell 1995: 46). Estrechamente vinculados con las prácticas de generar vínculos masculinos aparecen también prácticas de rechazo al ser femenino, sustentadas por cuestiones ideológicas de variado fundamento:

> "Desde que se derrumbó la capacidad que tenía la religión de justificar la ideología de género, la biología ha sido llamada a llenar el vacío". Así, que, con sus genes masculinos, se dice que los hombres heredan tendencias a la agresión, la vida familiar, la competitividad, el poder político, la jerarquía, la promiscuidad y demás. La influencia de un análisis tan "naturalizado" se extiende más allá de los confines de la antropología y de la academia para justificar la exclusión de las mujeres de los dominios masculinos claves" (Gutmann 1999: 13)

Este tipo de ideologías y prácticas sociales dejan huellas sígnicas en la película en la cual se ofrece una caracterización de lo que debe ser considerado masculino, en oposición a lo que distingue a lo femenino, como sería el perfume y cierto tipo de conductas.

El siguiente en ser visitado por la abuela es Luis Manuel, quién también es de rasgos opuestos a Luis Antonio, Luis Manuel vive en una casa lujosa adornada al estilo citadino, mientras que la casa de Luis Antonio es campirana. Al ser universitario, en la casa de Luis Manuel hay libros, mientras que en la de Luis Antonio las paredes están llenas de fotografías de mujeres, hay pistolas, machetes, guitarras y sombreros, Luis Manuel siempre viste de traje sastre razón por la cual Luis Antonio le dice "pachuco"[19] para desdeñarlo, la forma de vestir de Luis Antonio como ya hemos descrito anteriormente es a la usanza charra. Aquí se observa que el atuendo queda connotado por una identidad no tanto nacional como de relación con respecto a la nacional, pues al identificar el traje sastre con el atuendo del "pachuco" se alude tácitamente al mexicano influenciado por la cultura y formas de vida norteamericanas.

Doña Luisa, al llegar a la casa de Luis Manuel, va acompañada de José Luis y entra a la casa donde ella es aparentemente bien recibida, pero José Luis no, Luis Manuel pretende abrazarla para felicitarla por su santo, pero ella lo avienta y le dice ("¡Quítate, Víbora!"), nuevamente no se deja tocar; cuando doña Luisa comienza a

[19] Según la Real Academia de la Lengua Española, Pachuco es una voz náhuatl que designa a alguien de habla y tiene hábitos no aceptados socialmente.
Para el *Diccionario de Mexicanismos* (2010) se trata de un joven caracterizado por un llamativo atuendo consistente en un traje con un pantalón muy holgado pero ceñido a la cintura y los tobillos, chaquetas largas con amplias solapas, sombrero adornado con una pluma y zapatos bicolores // Adjetivo coloquial referido a algo o alguien aparentemente elegante, página 420. A esta última categoría es a la que se refiere Luis Antonio para insultar a Luis Manuel. El término "pachuco" fue un signo identificatorio del mexicano en Estados Unidos en la época de la Segunda Guerra Mundial.

reprenderlos, los dos primos discuten y se lían a golpes porque Luis Manuel, que es el prestamista del pueblo, se ha quedado con la hipoteca del rancho de José Luis. Doña Luisa de inmediato los separa al grito de ("¡Quietos, quietos, charros, o les parto el alma, no saben más que pelear!") y es en esta discusión que sale a relucir el nombre de Luis Antonio cuando él todavía no está presente.

José Luis señala que antes de que Luis Manuel se quede con su rancho, prefiere "regárselo al borracho de Luis Antonio" reafirmando el rasgo estable de que Luis Antonio bebe alcohol de manera desmedida. En esta referencia, el alcohol para José Luis no tiene la connotación positiva que tiene para Luis Antonio, puesto que José Luis utiliza la palabra "borracho" para denigrar a quién considera que solo pierde el tiempo en parrandas con música y alcohol. Sin que haya una escena intermedia que indique el cambio temporal, se muestra en ese momento a Luis Antonio dando respuesta a lo enunciado por José Luis. Este hecho parecería presentar al personaje de Luis Antonio como un ente capaz de hacerse presente al ser invocado con solo nombrarlo, mitificándolo, aunque posteriormente se sobreentiende que lo que ha ocurrido es una elipsis temporal en la narración, omitiendo el momento de la llegada de los dos primos y la abuela a la casa de Luis Antonio, que es donde ocurre la siguiente acción: Luis Antonio dice que ("Puras habas[20]"), que no le pide ni agua a su primo, para responder a lo dicho por José Luis respecto a regalarle su rancho antes de que él apareciera en escena. El personaje es así caracterizado por su orgullo, por presentarse como quien es autosuficiente y no precisa de ayuda alguna.

[20] De acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos* (2010) en su página 266 la expresión "Puras habas" Se usa para manifestar desprecio o desinterés por algo; se usa también para expresar negación.

Se van así definiendo los rasgos estables de la caracterización de Luis Antonio como personaje: enamoradizo, irrespetuoso de la voluntad de una mujer a la que quiere seducir, coleccionista de conquistas femeninas, atractivo a las mujeres, pues pese a que se muestran las resistencias que la joven opone cuando la busca seducir el personaje, también es suficientemente representado que ella se siente atraída por él, la engaña demostrando ser un ladrón capaz, pues aunque se da cuenta que perdió un arete, no sospecha que Luis Antonio se lo haya robado, el robo, por otra parte, más que presentarlo como delincuente, sirve para presentarlo como trasgresor, cínico, mentiroso, bebedor, territorial y en rivalidad respecto a otros hombres, aunque empático con los grupos humildes, siempre que no le representen una forma de competencia (como ocurre con su primo pobre), además respondiendo a una ideología que considera superior, estos son los rasgos que definirían una representación de masculinidad en la película, desprecia los rasgos que considera femeninos en un hombre, es presentado como orgulloso y se pretende autosuficiente, no requiere la ayuda de nadie. Sin embargo, este personaje está también subordinado a una autoridad matriarcal femenina, representada por el personaje de su abuela, figura masculinizada por fumar y adoptar posturas de mando. A estos rasgos tendremos que añadir los de la caracterización visual que ofrece el personaje de Luis Antonio en esta película, no muy diferentes de los que en sus interpretaciones como cantante distinguieron a Pedro Infante, pero sí con elementos específicos, como un atuendo un poco más informal que el traje de charro de gala, la utilería de la botella con líquido, que se constituye en indicador de su adicción al alcohol.

El episodio antes descrito transcurre en la casa de Luis Antonio, a él la abuela lo reprende diferente, él no le responde como lo hacen José Luis y Luis Manuel, ella aún

no lo golpea con el bastón como lo hace con otros personajes masculinos (incluido su mozo Tranquilino). Saberse el consentido de la abuela, le permite a Luis Antonio comportarse con gran cinismo cuando ella los está reprendiendo, pues saca una botella de tequila y comienza a beber como si de agua se tratara, en determinado momento le ofrece tequila a Luis Manuel que está a un lado de él, este hecho si molesta a doña Luisa que con el bastón le rompe la botella mientras le reprocha que solo bebe y anda con "viejas"[21] como si ellas le fueran a salvar el alma, le grita: ("¡Estás condenado en vida, condenado!")[22] La expresión que aunque lo condena le da la posibilidad de redención por ratificar que está en vida y eso le da opción de arrepentimiento y por lo tanto de exoneración es significativa, vuelve a hacer presente un discurso religioso y permite una comparación, pues; en cambio a Luis Manuel, al regañarlo lo envía directo a los infiernos al pronunciar: ("¿De qué te ríes avaro relamido? ¿Qué no sabes que cada peso de usurero es un chorro de plomo derretido que te caerá sobre la rabadilla cuando estés en los requeteapretadísimos infiernos?"). A José Luis le recrimina su soberbia y el querer hundirse solo, en analogía a un condenado al purgatorio[23]. Emerge el discurso religioso nuevamente en la trama y se ofrece una caracterización específica de una estructura familiar que se caracteriza por el contexto histórico marcado por las guerras cristeras que hacían patente la importancia cultural de la religión en México. Recordemos

[21] Según el Diccionario de Mexicanismos (2010) es un adjetivo despectivo para referirse a una mujer, incluso a una joven. Aunque también puede tener adaptaciones cariñosas para referirse un marido a su esposa, se trata pues de una formula conocida que se usa de acuerdo con el contexto. Página 621

[22] Frase que hace alusión al arraigo en lenguaje de la Iglesia Católica, pues la palabra "condenado" se refriere a un ser que ha sido destinado a sufrir eternamente las penas del infierno, muletilla que usaba mucho la gente mayor para referirse a los jóvenes bulliciosos.

[23] El Purgatorio es una concepción de la religión y teología católica, se entiende como un estado del alma temporal de purificación después de la muerte, las almas que allí se encuentran han muerto en estado de gracia, es decir, sin haber cometido pecados graves; por eso sufren la pena temporal para que sus pecados sean perdonados y de ese modo poder obtener la visión beatífica de Dios.

además que la familia es un grupo social que advierte cambios de acuerdo al entorno socio-cultural.

> Remitirnos a la visión antropológica de las familias expresa que lo que une y distingue a la familia son los vínculos afectivos, las normas sociales que se comparten y sus conductas esperadas. La familia es el espacio que proporciona la socialización primaria y que prepara a sus miembros más jóvenes para aprovechar la socialización secundaria […] en México, no fue sino hasta la llegada de los conquistadores españoles cuando, por medio de la evangelización, los indígenas asimilaron el modelo de organización familiar inspirado en la "Sagrada Familia". Se rompió entonces con la tradicional formación social comunitaria que era vigente. (González Pérez, 2017)

Y es así que podemos apreciar otro rasgo en el personaje de Luis Antonio, independientemente de la transgresión que significa ponerse a beber tequila cuando la abuela los está regañando, le ofrece gestualmente de la bebida a Luis Manuel que se encuentra a su lado, lo que lo representa como personaje ambivalente e inestable, tal como lo sugiere Tinianov, se adapta a la circunstancias del momento, ofrece una falaz cortesía a su "adversario", aunque finalmente resulta ser el más transgresor de los tres en esta situación, por eso la abuela rompe abruptamente el momento al quebrar con coraje la botella de tequila de un bastonazo, dejando a Luis Antonio únicamente con el cuello de la botella en la mano mirando asombrado a doña Luisa.

Para la familia mexicana existe una figura determinante dentro de la estructura y es la figura de la madre, que ocupa un rol definitivo en la conducta de sus hijos. La antropología ha estudiado familia en sus diferentes significaciones. Sobre las estructuras de poder dentro de la familia, se ha señalado que tradicionalmente se:

> "Hace evidente la división de los roles de género con base en sus actividades de sustento, así como una jerarquización en la familia […] En su seno se construyen fuertes lazos de solidaridad; se entretejen relaciones de poder y autoridad; se reúnen y distribuyen los recursos para satisfacer las necesidades básicas de los miembros […], se definen obligaciones, responsabilidades y derechos de acuerdo con las normas culturales, la edad, el sexo y la posición en la relación de parentesco de sus integrantes. Las modalidades que adoptan las diferentes facetas de la vida familiar que dependen del tipo de inserción de los hogares en el contexto social en que se desenvuelven, así como su

> capacidad de respuesta y adaptación a los cambios de carácter socioeconómico, cultural y demográfico que tiene lugar en ese entorno de la familia" (Gutiérrez, Díaz, Román 2016: 6)

Sin embargo, Marcos Cueva Perus ha observado para el caso de América Latina y en especial de México:

> A partir de las investigaciones antropológicas y culturales llevadas a cabo por Claudio Esteva Fabregat, [podemos] demostrar el carácter mixto de la familia latinoamericana: machista, aunque no patriarcal, ya que el padre carece de autoridad, y con algunos rasgos matriarcales importantes para la representación del poder. Se demuestra que tanto en el caso de la figura masculina como en el de la femenina, los prototipos de conducta son de origen español, no indios ni mestizos; lo que no impide una competencia acérrima y, con frecuencia, de sesgo racial por la legitimidad, los bienes materiales y el prestigio (2012: 1)

Los actos verbales de las secuencias anteriormente descritas, están fuertemente enraizados por la voz dominante de la abuela, dominante en actitud, tono verbal y al rol que desempeña en la vida de cada uno, pues como ya hemos observado con anterioridad, ella es la única capaz de controlarlos, doña Luisa habla, corrige e instruye enérgicamente a sus tres nietos, es el poder en la familia García, donde no se presenta la figura del abuelo, solamente ella hará una única referencia a él cuando lo compara con Luis Antonio, quién salió igual de coscolino[24] como ella misma lo dice con la frase ("¡Ay salió igualito a su abuelo el condenado!"[25]). Esta comparación tiene importantes implicaciones en la valoración del personaje de Luis Antonio, pues, al margen de que involucra ser un mujeriego, presenta a Luis Antonio como equivalente a quien sería el jefe de la familia (ausente) y además como el compañero de la abuela, rol perfectamente

[24] Referido a alguien enamoradizo. *Diccionario de Mexicanismos* (2010) Academia mexicana de la lengua página 151

[25] Frase de la película *Vuelven los García* México 1946 dirigida por Ismael Rodríguez. Escena de la fiesta del compromiso matrimonial entre José Luis y Lupita.

diferenciado del que desempeñan sus primos y que se verá reforzado por otros elementos presentes en la trama fílmica.

Doña Luisa se prepara para salir de escena visiblemente agotada después de haber reprendido enérgicamente a sus tres nietos y les recuerda que a la 1:00 los espera en misa, y que no debían darle disgustos siquiera porque es el día de su santo, ya estando en la puerta les grita a los tres (“¡Demonios!”). Se inicia un nuevo pleito cuando José Luis descubre la fotografía de su antigua novia “Chabela” entre los retratos de otras mujeres que adornan las paredes de la casa de Luis Antonio, rasgo que sin duda vuelve a reafirmar su carácter de don Juan, cabe destacar que dentro de las fotografías que adornan las paredes, sobresale una fotografía grande de doña Luisa donde se le aprecia un gesto compasivo, tal como es ella con Luis Antonio, pero no con los demás, la fotografía de doña Luisa está al centro de la sala, sobre lo que parece ser una consola o un aparato radiofónico de la época (1947) y su fotografía es la única que está adornada con un florero que tiene rosas blancas frescas, este rasgo evidencia que para Luis Antonio no hay mujer que esté por encima de su abuela, se sigue delineando el rol de ser el compañero de la abuela, en las paredes de la casa no hay imágenes religiosas y por la ubicación del retrato de doña Luisa, que además es el más grande de los que hay expuestos, Luis Antonio la percibe como imagen divina pues el trato a su fotografía así lo demuestra. Podríamos considerar este decorado como un pequeño altar afectivo en honor de la abuela.

José Luis baja de la pared la fotografía de Chabela y le dice: (“¡Que perro eres!”), Luis Antonio le contesta: (“¡Pos, pa’ que eres buey!”) comienzan a pelear, Luis Manuel al no tener motivo para participar en la riña pretende salir de ahí, pero le toca un golpe de

la pelea, así que lo responde rompiéndoles a ambos contendientes una guitarra; los tres están enfrascados en la riña, cuando por una ventana abierta un lugareño les avisa que los están buscando “Los López”, que recientemente se fugaron de presidio y que él sólo quería avisarle a la vieja, claramente se refiere a doña Luisa, aunque el término “vieja” puede ser tomado como despectivo, el no usar diminutivos reafirma una vez más que es ella la autoridad de la familia y que los habitantes del pueblo solo pueden confiar en ella para poner en orden a sus nietos, y hasta cierto punto coordinar qué harán frente a la presencia del enemigo, pues los habitantes de San Luis de la paz le dan trato cortés a doña Luisa en todo momento; los tres primos de inmediato cortan el pleito entre ellos y se hermanan ante una sola mirada de jerarquía de Luis Antonio quién además les proporciona armas para salir a buscar y enfrentar a los López, Luis Antonio posee varias armas que están en exhibición en sus paredes junto a las fotografías de las mujeres. Por lo que el uso y el gusto por las armas se presenta como otro rasgo del personaje.

Otro hecho destacable en el personaje de la abuela es que desarma a José Luis y a Luis Manuel cuando llega a sus respectivas casas, mientras que a Luis Antonio le permite estar armado en su presencia, demostrando que en él confía más que en los demás, le da un trato de igualdad denotando que sí hay diferencia respecto al trato con sus otros dos primos, subordinándolos.

Las armas en las tradiciones narrativas solo eran proporcionadas a las autoridades e incluso por las deidades en los mitos antiguos de la tradición clásica, pensemos en el escudo de Aquiles, las armas de Perseo, Heracles, entre otros, a quien los dioses le proporcionaron armas porque eran los únicos capaces de portarlas o resguardarlas para el cuidado de la comunidad o la derrota de otros personajes que eran

identificados como agresores. A Luis Antonio, al adoptar la posición de héroe dentro de la historia, le es encomendada esta tarea.

Después de algunas escenas que involucran a Luis Manuel y a José Luis, el siguiente corte de Luis Antonio nos lleva a la escena donde el cantinero suplicante le pide de manera muy amable a Luis Antonio que por favor no entre a la cantina, que se vaya porque no quiere más trifulcas si aparecen sus primos, cabe destacar que el cantinero no le teme de igual manera al escándalo que puedan armar José Luis y Luis Manuel, es notorio que el favor y a la vez la negación del acceso a la cantina sea sólo para Luis Antonio. El cantinero con esta pequeña acción reafirma el rasgo de buscapleitos de Luis Antonio, pero implícitamente también está reconociendo que él es más “peligroso” que sus otros dos primos y, además, que es capaz de entender su punto de vista, lo que parecería connotarlo de un rasgo de comprensión y generosidad, al hacerle el favor al cantinero. Luis Antonio escucha tranquilo el mensaje del cantinero, sin prestar mucha atención; sin embargo, esto cambia cuando pasa junto a ellos una joven y él le lanza la frase: (“Válgame Dios, ¿no me regala un aretito chula?”) a manera de piropo, reafirmando una vez más su caracterización de don Juan. En este piropo hay una franca connotación erótica al resignificar la frase “Válgame Dios” que en primera instancia es un enunciado que nuevamente alude a la religión cristiana, en específico a la católica, ya que es la religión que ellos practican, lo que se ilustra en varias ocasiones, pues doña Luisa manifiesta abiertamente que deben obedecer al cura que los ha enseñado a ser buenos cristianos. La expresión “Válgame Dios” aparece en realidad en el uso cotidiano como una expresión admirativa por una situación en la que se sugiere la intervención o la voluntad divina, o bien, el solicitar la ayuda de Dios para que sea Él

quien soporte el peso de lo que abruma al individuo que ha pedido ayuda. En el caso del personaje de Luis Antonio el discurso religioso es erotizado, y entra en el conjunto de modalidades expresivas que caracterizan al personaje que emplea diversos eufemismos y frases coloquiales, como el de “gardenias blancas” para burlarse abiertamente de su primo José Luis, o utiliza “Válgame Dios” como admiración a la cadera femenina[26].

Cabe destacar que en el personaje de Luis Antonio existe también cierto fetichismo por los aretes, ya que como hemos expuesto con anterioridad, cada arete representa una conquista amorosa, es una mujer cosificada, la colección de aretes de Luis Antonio crece constantemente, ya sea porque la mujer seducida le regala directamente el arete o él se lo roba, como en el caso de Chabela. La joven adulada se incomoda con las acciones verbales y gestuales de Luis Antonio quién le ha tocado un breve instante la mejilla, ella le quita con fuerza la mano de la mejilla y le dice enérgica (“¡Ora[27] no me esté maloreando[28]!”)[29] y sigue su camino ignorando a Luis Antonio, él tampoco insiste en halagar a la joven, es simplemente una mujer que pasó a su lado y él aprovechó el momento para lanzarle un piropo, corroborando con este hecho que le gusta todo tipo de mujer joven y no deja pasar la oportunidad de mostrar su galantería y arrogancia, además de su interés en aumentar su colección de aretes. El cantinero insiste en que por favor se marche diciéndole: (“don Antonito por favor váyase”); le dice Antonito, no Antoñito, ni Toñito como es el apocope en diminutivo de Antonio, como si elaborara para él una frase única sobrepasada en afecto con alguien que quiere quedar

[26] La erotización del discurso religioso no es algo novedoso, esta práctica viene del Renacimiento, por ejemplo, en *La Celestina* la erotización del discurso religioso se convirtió en un recurso importante.
[27] Adverbio supran. Coloquial de ahora. *Diccionario de Mexicanismos* (2010) página 413
[28] Maloreando es referido a alguien que es objeto de maldades o travesuras. *Diccionario de Mexicanismos* (2010) páginas 345-346
[29] “¡No me esté molestando!”

bien y causarle una buena impresión. Luis Antonio en su actitud arrogante finge ser magnánimo y le dice que no tenga miedo de que sólo va para decirle que si sabe algo de los López le avise, el cantinero no puede ocultar su miedo y su asombro ante la noticia.

Inmediatamente después ocurre un acontecimiento que Luis Antonio no esperaba y es la llegada de su prima Lupita, a quién conoce cuando ella está en una necesidad, ya que un burro está acostado a media calle obstruyendo el paso del vehículo donde ella y su padre se trasladan. Al ver lo ocurrido Luis Antonio exclama la frase: ("¡Válgame Dios!",) y le dice al cantinero: ("¡Mira lo que está aquí!") cosificando a la joven de inmediato porque se dirige a ella como objeto; se acerca al auto y le dice a Lupita: ("¡Si quiere comprar un burro, yo se lo vendo mi alma!"), corroborando que usa el término "mi alma" para sustituir el nombre de la mujer que pretende conquistar. Cabe resaltar que previo al encuentro con Luis Antonio, Lupita y John (su padre) han conocido a José Luis y a Luis Manuel, ellos han fungido como informantes para que los visitantes lleguen a su destino y es con Luis Manuel con quién se destacan diálogos para exaltar el nacionalismo mexicano, donde Lupita expresa su total admiración por el atuendo charro; en dicha conversación resaltan que la casa donde se hospedarán está en la calle "De las angustias"; resultando ser la casa de doña Luisa el lugar de su alojamiento.

Por su parte, Luis Antonio no es informante, él se acerca al auto descapotable de Lupita más que para ofrecer ayuda; para galantear, desaprovechando su oportunidad para convertirse en el héroe que la rescatara, le empieza a lanzar los atrevidos piropos ("¡Que vivan las hembras chulas despachadas con ganancia! ¡Hágame caso chula!"). Luis Antonio se atreve a tocar la cabellera de Lupita y ella le quita la mano de su cabello con un manotazo, sin decir nada, Luis Antonio prosigue su diálogo: ("¡Pero no sé enoje

porque está Usted como rifle, cómo cañón! Cómo… ¡Cómo me gusta chula!") Al ser ella rubia y escuchar a John hablar en inglés Luis Antonio da por hecho que son extranjeros y que no lo entienden. Al verse rechazado, contexto poco común para él, la sacude ligeramente para llamar su atención, en este entorno él se siente con derecho a tocarla, es un macho territorial, ella entró a su terreno por lo tanto se siente con derechos. Lupita, incómoda, se mueve para quitárselo de encima, pero no le dice nada, aparenta no comprender el idioma o al menos finge no hablarlo, en lugar de decirle que entiende todo; mientras él continua, le dice la frase popular "Güerita pelos de elote"[30] y se lamenta que ella no le entienda porque la identifica como madre de sus hijos, no como su compañera, sino que ve en ella potencial para criar a sus chamacos[31]. Cuando otros personajes logran mover al burro que obstruía el paso, Luis Antonio pretende ser amable (a su estilo) con el padre de Lupita preguntándole si ya terminó de saludar a la familia, burlándose, pues coloca al burro como familiar de John, sin saber que el auténtico familiar es él y remata el encuentro diciéndole al padre de Lupita: ("Usted también está guapo cara de buey purgado").

De este modo, el personaje de Luis Antonio se vuelve a presentar como transgresor de las convenciones sociales, además de que como don Juan se burla del padre de la joven que busca seducir, pues recordemos que don Juan representó desde sus primeras versiones teatrales, en la obra de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, y en la obra de Zorrilla, como en otras, don Juan se burla del Comendador y/o de la estatua del Comendador, que es el padre de doña Inés, una de las mujeres seducidas por don

[30] De acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos* (2010) en su página 261, se refiere a una persona de cabello rubio como apelativo para dirigirse con cariño a alguien de cabello o tez clara.
[31] Hijo, hija o niños. *Diccionario de Mexicanismos* (2010) página 100

Juan. El papel de héroe que debería representar Luis Antonio falla por entremeter sus estrategias de conquista; en lugar de ayudar a solucionar el problema que aqueja a la joven y a su padre.

La importancia que tienen los pasajes descritos, además de los contenidos ideológicos que implican, es la de ofrecer modelos de conducta a los potenciales receptores del filme. Conductas que, por corresponder a un personaje identificado como héroe en otras escenas, se presentan como positivas o por lo menos aceptables socialmente.

Lupita es una mujer que no sucumbe ante el don Juan que caracteriza a Luis Antonio, y por primera vez se enfrenta a un tipo de conducta femenina que lo obliga a romper el estereotipo que en su práctica maneja. Sin embargo, la actitud inicial de Luis Antonio es la acostumbrada respecto a las mujeres que conquista, pues desde que la conoce se enfrenta a ella con la frase: (“Mira lo que está aquí”), expresión que la cosifica, no le da dignidad de persona, sino que directamente ve en ella un objeto, este comentario es un indicativo del tipo de percepción que el personaje está haciendo manifiesto de la mujer, con excepción de su abuela, como se mostrará más adelante en el filme. En el discurso que él usa como seductor compara a la joven reiteradamente con un arma al decirle (“estás como rifle, como cañón”) haciendo manifiesta aquí una analogía ahora con lo portentoso que puede resultar el armamento, con este eufemismo ahora erotiza las referencias a las armas, así como anteriormente lo hizo con el discurso religioso. Las frases contribuyen a ofrecer otro rasgo del personaje, pues lo presentan como un individuo que valora la capacidad de matar de las armas, al mismo nivel que valora la belleza femenina (aunque cosifique a la mujer, contradictoriamente). Termina su

encuentro con Lupita diciendo (“¡Que viva el panamericanismo y el acercamiento de las americanas!”) mientras lanza un grito folclórico de júbilo. Su frase erotiza ahora un discurso político al darle una nueva interpretación al panamericanismo.

El siguiente corte secuencial nos sirve para referenciar cómo es percibido Luis Antonio por parte de los empleados de su familia. Tranquilino quien es el mozo de doña Luisa, se despide cariñosamente de su hermano Margarito que está de visita en casa de la abuela y es empleado del rancho de Luis Antonio, al irse Margarito le dice a Tranquilino que se va porque doña Luisa lo trae al trote y él está reteagusto con el amo Luis Antonio porque es el más reata[32] de los tres primos, cierra su descripción con la frase: “¡Palabra!”[33]

Nuevamente queda de manifiesto el cariño que la gente le profesa a Luis Antonio, por considerarlo alguien que es atractivo y carismático dada su excesiva alegría y gusto por la vida, que contrasta totalmente con la personalidad de sus primos. La gente del pueblo percibe en Luis Manuel un prestamista avaro que trata mal a sus empleados, es un licenciado que no pone sus conocimientos para ayudar a los demás sino que por el contrario aprendió en la Universidad para sacar el mayor provecho de las situaciones que se le presenten; a José Luis lo ven con lástima y lo tratan de ayudar, desde su abuela hasta sus empleados, todos pretenden evitar que se quede en una situación económica aún más adversa, dado su excesivo orgullo; en cambio con Luis Antonio existe respeto, admiración y hasta cierto deseo generalizado de servirle, sin ser necesariamente sus empleados. Se ha convertido en un ideal, un ideal a quién perdonan sus vicios porque

[32] Ser muy reata es una locución coloquial para describir a alguien con valentía o destreza para algo. Diccionario de Mexicanismos (2010) página 551

[33] De acuerdo con el Diccionario de Mexicanismos (2010) en su página422, se trata del empeño que hace alguien de la honorabilidad de lo que enuncia

perciben que su carisma, valentía, personalidad, talento vocal y destreza con las suertes charras, compensan los defectos que tiene, como el ser mujeriego, escandaloso y alcohólico. Sus auténticos empleados, como Margarito, se enorgullecen de trabajar para él y ponen su palabra de honor como garantía de que es el más querido de los tres primos.

Después de algunas escenas donde se advierte que Lupita es prima lejana de los García, continua la trama con la escena afuera de la Iglesia donde se desarrollará la misa por el santo de la abuela, aunque en realidad es el santo de todos, al todos tener en común el nombre Luis, además de ser la fiesta patronal del pueblo, como hará mención más adelante uno de los hermanos López, no obstante, solo se destaca que es el santo de doña Luisa. Luis Antonio le dice a un lugareño que si sabe algo de los López se lo comunique solo a él, pero que a sus primos no les diga ni una sola palabra, su interlocutor ofende verbalmente a sus primos diciéndoles que: (“son un par de bueyes que no sirven ni pa’ la yunta”), situación que incomoda de sobremanera a Luis Antonio y lo golpea mientras le dice que (“¡Óyelo bien, solo un García puede insultar a otro García!”). Este detalle expone en el filme una doble moral o por lo menos posturas contradictorias en el personaje, tal como lo dice Tinianov, pues se le presenta como alguien que valora en un grado importante a la familia, al mismo tiempo que vuelve a destacarse su competitividad con respecto a otras figuras masculinas, aunque sean familiares.

El golpe que Luis Antonio da al lugareño ha sucedido estando la abuela presente afuera de la Iglesia, ella está esperando que suene la tercera campanada en la Iglesia para entrar a misa. Doña Luisa observa la escena desde lejos y le grita a Luis Antonio

que es un rijoso, inicialmente reprende la conducta de su nieto por golpear a una persona afuera de la Iglesia, destacando que lo que le importa a ella es el lugar donde están, no la escena violenta en sí, lo conmina a que respete el espacio. El detalle vuelve a ser una forma de reconocimiento de la importancia que la tradición católica desempeña en el contexto en que ocurren los acontecimientos relatados, además que precisa que la autoridad de la Iglesia y el respeto a la misma es otorgada o enseñada por la autoridad de la abuela, de modo que es la figura matriarcal la que determina la autoridad que sus nietos deben darle a lo religioso.

Luis Antonio se excusa de su acción y le dice a su abuela que el lugareño ofendió a los García, entonces ella le comienza a dar de bastonazos al individuo que insultó a su familia, mientras le reclama a Luis Antonio por haberlo dejado vivo, aunque las palabras de la abuela sí son tomadas con literalidad son muy fuertes, tienen en detalle otras funciones, pues destaca que la familia ocupa un lugar más importante, en los valores de la abuela, que la misma fe Católica, pues al saber ofendida a su familia, le importa poco el lugar en que está y no considera un pecado matar a una persona; no obstante que momentos antes exhortaba a Luis Antonio a respetar el lugar por considerar espacio bendito la entrada de la Iglesia; pero para doña Luisa por encima del respeto que le merece el recinto y la religión está el respeto a la familia, y se remarca aquí, nuevamente, el tema principal de la película “Los tres García”, la familia y su estructura interna. De acuerdo con Gutiérrez, Díaz, Román (2016)

> “[…] la familia es la institución base de cualquier sociedad humana, la cual da sentido a sus integrantes y, a su vez, los prepara para afrontar situaciones que se presenten. Desde una mirada antropológica: La familia es el determinante primario del destino de una persona. Proporciona el tono psicológico, el primer entorno cultural; es el criterio primario para establecer la posición social de una persona. La familia, construida como está sobre genes compartidos, es también la depositaria de los detalles culturales compartidos, y de

> la confianza mutua. […] La familia, es considerada como un grupo unido por lazos de parentesco, transmisora de tradición, y, por ende, de las distintas formas de memoria familiar, donde se dará la aceptación de ciertas actitudes y el rechazo de otras. Desde el punto de vista antropológico, la familia ha sido considerada como la principal institución y la base de las sociedades humanas. (Gutiérrez, Díaz, Román 2016: 6)

En dicha escena es muy visible la similitud de carácter y pensamiento que se establece entre el personaje de la abuela y el de Luis Antonio que quedan claramente identificados. Hacen lo mismo: él con los puños, ella con el bastón[34], colocan la tradición y los valores familiares por encima de otros talantes morales. La función semántica de estas acciones en las que concuerda Luis Antonio con la abuela deja de manifiesto la importancia que tiene para ambos los vínculos familiares frente a una amenaza hecha por un externo, podrán pelear entre ellos como familia, pero si hay una amenaza común, sin duda las rencillas serán olvidadas y se unirán para defenderse y lograr lo que ellos consideran el bien común de su familia.

Cabe destacar el hecho que el lugareño al que Luis Antonio tiene como informante, al igual que otros interlocutores no familiares, no son sus empleados, ni tampoco le hacen un favor o servicio por compasión; mientras que a su primo José Luis, esos mismos personajes lo ven con lastima, y a su primo Luis Manuel, con recelo, en cambio a Luis Antonio lo reconocen como autoridad, algo que a lo largo del filme le otorga también la abuela, por lo que nuevamente el personaje de Luis Antonio es presentado no solo como un personaje de mayor jerarquía que sus primos, también como compañero de la abuela y en nivel análogo al de ella.

[34] Situación que ella misma reconocerá al decir que “ella tenía la chifladura de su Luis Antonio” cuando es leído su testamento después de su muerte en la película “Vuelven los García” minuto 52:40

Luis Antonio le pide a su abuela que deje de pegarle al lugareño porque le hace daño enojarse, no se preocupa en absoluto por la integridad de quién está siendo agredido, sino por el coraje que está pasando doña Luisa; enseguida le informa que no entrará a misa porque tiene un asunto urgente, se incorporan a la escena los otros dos primos quiénes también dan excusas para no quedarse a misa (todos andan en busca de los López sin que la abuela lo sepa), doña Luisa no les permite irse y prácticamente los obliga a entrar a misa porque esta será celebrada por ser día de su santo, antes de entrar a la Iglesia les exige dejar las pistolas en la entrada y dar caridad a una anciana que pide ayuda económica afuera del templo; demostrando una vez más la autoridad que sólo ella ejerce sobre los tres personajes, los obliga a dejar las armas por respeto al recinto y a ayudar a los demás a través de la caridad. En esta escena podemos observar que por respeto no le mienten a la abuela, ninguno ha mentido, pero los tres le ocultan información. Mientras los García están afuera de la Iglesia, los López han ingresado a la Iglesia buscando la bendición del señor cura, las familias enemigas están al mismo tiempo en el mismo espacio, sin embargo, por una casualidad y la pericia del cura no logran verse, los López salen por un extremo de la puerta principal mientras los García ingresan por el otro extremo de la misma puerta. Reiteradamente cobra relevancia el respeto que se le tenía al culto religioso de la iglesia católica, porque los López no obstante de ser reconocidos abiertamente como ladrones y asesinos que se han fugado de presidio, buscan amparo y guía espiritual en el cura y en la devoción a la Virgen María; mientras que los primos García son acercados al culto de manera prácticamente impuesta por la autoridad matriarcal de su abuela, aunque su acercamiento es forzado, no rechazan las instrucciones que enseña la iglesia católica.

En misa, el sermón pareciera estar dedicado a los primos García ya que ellos están en constante conflicto, los feligreses se percatan de que el sacerdote habla de ellos y todos voltean a verlos, avergonzando a la abuela, por lo que enseguida el clérigo enfatiza que no habla de nadie en particular, los tres primos actúan como un sujeto colectivo aquí, hacen los mismos gestos afirmativos, negativos, de sorpresa, y de vergüenza a cada frase pronunciada en la homilía. En el altar destaca la figura de la Virgen María, en la advocación de la Virgen de Guadalupe, a ella dedicaran el canto del Ave María los tres primos acompañados al órgano por la abuela. Al momento de interpretar la alabanza los tres primos García se sitúan bajo la imagen de la Santísima Trinidad, en esta escena es visible la relación que implícitamente se establece entre la estructura trinitaria y los tres primos, es decir, la estructura religiosa como sustrato de algunas de las estructuras de la ficción cinematográfica. También se destaca, la relación de que es objeto la figura femenina presente en la escena, la abuela como figura matriarcal, respecto a la Virgen, madre de Cristo.

Aparece nuevamente en escena Lupita acompañada de su padre; mientras los García interpretan el Ave María, Lupita hace un movimiento con la cabeza en señal de saludo a la abuela, doña Luisa busca la complicidad de Luis Antonio, quién es el más próximo a ella para devolver el saludo, pero él hace gestos excesivos que resultan grotescos en señal de lo mucho que le gusta Lupita, su abuela lo reprende gestualmente. Doña Luisa se nota feliz por la llegada de su sobrina y su padre, mientras tanto Luis Manuel también sonríe y José Luis se muestra indiferente. Luis Antonio sigue haciendo gestos de coquetería hacia Lupita, dichos gestos resultan exagerados ya que mueve los labios en posición de beso. En esta escena musical destaca el papel vocal de Luis

Antonio y el coro de niños que lo acompaña. El rasgo principal del personaje de Luis Antonio se mantiene estable pese a que no dice nada, pues continúa flirteando gestualmente a pesar de estar cantando una alabanza en medio de la misa, situación ante la cual se supone debería mostrar respeto de acuerdo con las enseñanzas de su abuela de respetar los recintos dedicados al culto católico.

En esta escena no sólo se destaca la trinidad humana masculina que conforman los tres primos, similares y a la vez distintos entre sí, también se hace presente una trinidad femenina que está relacionada con tres edades distintas de la mujer: la de la Virgen de Guadalupe, Lupita y la abuela. No se trata de que exista una correspondencia total entre los personajes y los elementos religiosos, pero se establece un proceso de connotaciones que implica la comparación entre los elementos religiosos y los personajes (construidos o representados metafóricamente a imagen y semejanza de los religiosos). Bajo este tenor versa el tema pictórico de las tres edades de la mujer cuya narrativa gráfica fue un tema muy popular por ser una representación figurada que comienza en la niñez, transita por la juventud y termina en la vejez del cuerpo femenino; la jovialidad y el marchitamiento de la figura, quedó expuesta en trabajos de artistas como Gustav Klimt y Hans Baldung Green, el primero fue un pintor dedicado a retratar la esencia femenina desde todas sus perspectivas. Una de sus pinturas más famosas es *Las tres edades de la mujer* (1905) que muestra de frente y en primer plano una joven madre con su hija en brazos, apoyando con ternura su cabeza sobre la de su niña; pese a tener los ojos cerrados se aprecia en ella ilusión, mientras que la niña transmite seguridad al encontrarse en el regazo de su madre; ambas se abrazan con fuerza. En el cuadro también aparece una anciana desnuda, está de perfil y tiene el rostro cubierto por

su larga cabellera, con la mano izquierda se cubre el rostro. En la obra de Klimt podemos apreciar la representación de la infancia, la madurez y el declive de la vida femenina: “De nuevo, Klimt evoca el importante papel de la mujer en la vida, lo que algunos especialistas interpretan como la rebelión de Edipo”. (artehistoria.com, 2017)

Antes de Klimt, Hans Baldung aportó la obra *Tres edades de una mujer y la muerte* (1541-1544) donde las figuras femeninas son representaciones simbólicas que tienen como objetivo mover a la reflexión acerca de lo fugaz que es la vida, en la obra expuesta en el Museo Nacional del Prado de Madrid, podemos apreciar que:

> La muerte sujeta a una mujer mayor que, a su vez, intenta arrastrar a una joven voluptuosa que parece resistirse. Tiene en sus manos un reloj de arena y una lanza quebrada, sobre cuyo extremo inferior apoya la mano de un niño muerto. Detrás, un árbol seco, y en la lejanía un paisaje desolador, con una torre infernal y demonios torturando a unos hombres. El único elemento esperanzador es la figura de Cristo crucificado dirigiéndose hacia la luz (la Gloria), representada por el sol que se abre paso entre las nubes. En el borde inferior una lechuza, hasta el siglo XIX símbolo tradicional de la sabiduría, mira al espectador advirtiéndole de las consecuencias de la caída en el pecado. (Prado, s.f.)

A propósito del tema pictórico de las tres edades de la mujer, encontramos eco en el filme *Los tres García* puesto que Lupita representa la niñez, no obstante que no se trata de una niña, es ella la representación infantil por ser joven, ilusa, soñadora y llena de esperanza respecto al futuro, ella no conoce México, ni a los mexicanos, sin embargo se ha formado una imagen de cómo son México y los mexicanos con base a sus expectativas, esta situación quedará de manifiesto al momento de elegir a su pareja, pues se dejará guiar por solo por su intuición. Lupita lleva el apocope cariñoso del nombre de la Virgen de Guadalupe. Por su parte la Virgen María en su advocación de Guadalupe simboliza la juventud, la maternidad, el cuidado y la atención hacia los necesitados, la Virgen de Guadalupe de acuerdo con la tradición popular está embarazada, ese embarazo la presenta como la madre del Salvador, pero también como portadora de

esperanza. Y por último encontramos a la abuela que personifica el último estadio de la edad de la mujer, una anciana que pese a su cansancio natural está dispuesta a darlo todo por familia, como ya hemos advertido con anterioridad, para ella los valores familiares, el cuidado y la protección a sus nietos, están por encima de todo.

Todos estos elementos hacen presente en la película el uso de recursos de simbolización que son portadores de una tradición cultural estrechamente relacionada en el filme con la cultura religiosa, que se conecta también con la identidad nacional, en la medida en que la Virgen de Guadalupe constituyó un símbolo nacional, no sólo por sus características físicas, como Virgen morena, también por ser el estandarte que el cura Hidalgo presentó en la lucha por la Independencia del territorio nacional.

Al término de la misa, fuera de la Iglesia, Lupita y su padre son presentados por la abuela a sus primos, doña Luisa es muy irónica al hacer las presentaciones ya que les dice que John es la persona a la que tanto odian y ella, Lupita, es su prima a la que llamaban despectivamente “rata blanca” por tonta, por desabrida y porque no nació en México; ante la evidente la vergüenza que esto les provoca a los tres primos, Lupita se muestra contrariada y les dice amablemente que en cambio ella siempre los quiso conocer. En este diálogo queda expuesta la xenofobia que los tres primos García sienten por los extranjeros, ya que sin conocer a su prima la rechazaban solo por ser extranjera, situación que cambia radicalmente al conocerla físicamente y sentirse atraídos por ella. Este detalle también se relaciona con el nacionalismo que había sido promovido en México décadas previas al filme con una nueva postura respecto a las relaciones México-Estados Unidos, pues recordemos que los productos del discurso de la cultura popular y comercial mexicana, tanto en el cine como en otras áreas habían plasmado una

idealización para reforzar la identificación de los mexicanos con la historia oficial. Según Peredo Castro (2011) el crecimiento del cine mexicano registrado durante el periodo de guerra fue gracias a patrocinios y a la buena disposición y apoyo que el propio gobierno de México estaba prestando a los productores, lo que trajo al país grandes beneficios en términos de imagen y prestigio internacional, México adquirió durante la guerra una imagen cosmopolita. (2011: 177) Los discursos nacionalistas eran prioritarios para el gobierno, lo que implicó un enorme fortalecimiento del cine mexicano.

El primero en ser presentado es Luis Antonio que solo dice ("Qui'ubo")[35], doña Luisa le recrimina diciendo que qué pensará Lupita de la galantería de los mexicanos, avergonzado, mira al piso. En esta escena se hace manifiesta la inestabilidad a la que hace referencia Tinianov sobre los personajes, dejando lejos la alegría y coquetería que lo caracterizan como rasgos estables, Luis Antonio con un tono de voz parco solo dice ("No creí que fueran de la familia, ni que entendieran español"). El comentario vuelve a destacar la importancia que para Luis Antonio tiene la familia, así como en su caso y más que la nacionalidad, la participación de una misma cultura.

Doña Luisa le dice a Lupita que menos mal que no la emprendieron contra ella porque son unos majaderos que dicen cada piropo, ella la interrumpe y le dice que saben decir piropos ("Muy bonitos") con ironía, a lo qué Luis Antonio muy apenado contesta ("Pos' dices"). Por primera ocasión, el personaje de Luis Antonio se ve torpe, pierde su galanura y manifiesta cierto respeto por una figura femenina diferente a su abuela. Doña Luisa se dirige a sus nietos para decirles que son unos sangre aguada y pasguatos[36], e

[35] Saludo coloquial ¿Qué hubo? ¿Cómo estás? Diccionario de Mexicanismos (2010) página 503
[36] De acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos* en su página 439, un pasguato es una persona lenta, torpe o tonta.

invita a Lupita a que les dé un abrazo, ella se dirige primero a Luis Antonio y le dice (“Tú eres José Luis, ¿verdad?”), él se ofende y le dice en tono muy arrogante (“Mejor perro, yo soy Luis Antonio”), ella con voz suave y en tono cariñoso le dice (“¡Ah pues mucho gusto!”) y lo abraza, Luis Antonio disfruta del abrazo y esboza una pícara sonrisa, pese a haber sido reprendido por una situación vergonzosa que ha pasado por impulsivo y don Juan tan solo unos segundos antes, al mismo tiempo mantiene una postura beligerante y ofensiva manifestando su desprecio a ser confundido con su primo.

Se puede observar que recurrentemente en la película tanto Luis Antonio como doña Luisa y otros personajes para desvalorar y desacreditar a otro personaje, lo identifican o asimilan con ciertos animales (chacal, perro, rata, loro, entre otros); cabe destacar que para las culturas nativas de México y América los tótems eran animales porque los inspiraban y pretendían tener la habilidad, destreza y fortaleza del animal en cuestión, ejemplo de ello es el caballero águila que encabezaba la élite guerrera de la milicia mexica junto con los guerreros jaguar; por su parte, las ofrendas funerarias para el viaje al inframundo permitían la compañía animal para ser guiados al Mictlán, esto solo por mencionar algunos aspectos de la cultura mexica, porque para las tribus norteamericanas los animales también eran y son fuente de inspiración. Aquí podemos reflexionar e inferir que después de la Evangelización por parte de las primeras ordenes mendicantes de la iglesia católica romana a las culturas precolombinas sucedió el cambio de percepción, puesto que para el catolicismo los animales carecen de alma, el alma es característica exclusiva de la dignidad humana, por lo tanto atribuir a un individuo características de un animal lo deshumaniza y automáticamente le otorga las cualidades

sagaces o ladinas que posee el animal en cuestión, para la religión católica los animales poseen dignidad de especie, pero la dignidad humana se considera superior.

Podemos así observar que el estudio del filme nos permite identificar resignificaciones y cambios culturales que se han manifestado en el país respecto a las idiosincrasias.

A la hora de la comida, en la casa de la abuela, la toma se enfoca nuevamente en las fotografías de los tres García padres, mientras John le explica a Lupita que los tres murieron el mismo día, por causa de los López, y que desde entonces la abuela viste de negro, que es una rencilla de muchos años y nadie sabe cuál fue el origen. Esta caracterización del conflicto entre familias tiende a presentarlo como injustificado, implicando en ello una crítica tácita.

Se puede constatar que los juegos de identificaciones entre los personajes, no solo entre los padres de los tres primos, sino de los distintos personajes, se establecen a partir de diversos recursos, sus nombres, sus rasgos, ciertas actitudes, la fecha y la forma en que mueren, o sus rivalidades, sus afectos, incluso sus atuendos. La estructura del doble, de lo doble, de la dualidad, desempeña así un papel importante, a partir de los juegos de las similitudes, los opuestos, los toponímicos; pero no menos importante es una estructura trinitaria (tres figuras femeninas, tres primos, tres padres muertos, tres enemigos, tres figuras de poder: la estructura familiar, pero también la estructura social: la familia, el clero y el poder civil).

La caracterización de Luis Antonio no puede ser considerada al margen de los anteriores elementos estructurales y su función específica se va a definir, porque no solo se presentará en repetidas ocasiones como identificado con el compañero más cercano

a la abuela, además, de los tres primos es el único que muere, lo que lo va a relacionar con la figura del mártir, le da una connotación crística por la inmolación que gustoso propone para terminar con las rencillas de ambas familias, pero esto solo lo hará en la segunda parte del filme, pues esta película forma un díptico narrativo con otra que le es posterior, pero de la cual no puede separarse.

Comienzan a llegar los primos García a la comida de su abuela, el primero es José Luis, quien se siente incómodo con la presencia de los parientes y se va directamente al comedor donde se pone a leer un fascículo titulado *Orgullo Masculino* escrito por Raúl Rodríguez.

Enseguida llega Luis Antonio y hace una demostración de destreza al lanzar su sombrero y este caer perfectamente en el perchero, gesto que contribuye a mitificar al personaje porque lo presenta como muy certero en sus faenas. Nuevamente se manifiesta la inestabilidad de los rasgos del personaje que sugiere Tinianov porque se muestra avergonzado y hasta arrepentido, John le pregunta que si le duelen las muelas, Luis Antonio dice que de las muelas está bien, pero que qué van a pensar de él, Lupita le dice que piensa que es un don Juan que se trae sonámbulas a más de cuatro de por ahí, lo avergüenza con sus comentarios y él para volver a recuperar su excesiva confianza, respira hondo e intenta limpiarse el sudor de la frente, saca una pantimedia del bolsillo de la camisa en lugar de un pañuelo, y en cuanto lo notan Lupita y John, Luis Antonio se defiende diciendo que es de su abuela, debido a esta situación que constituye una excusa totalmente absurda, el personaje por primera vez en la película se ve forzado a permanecer en un espacio en el que se siente incómodo y tiene que retirarse, se va directo al comedor, pero como ahí esta José Luis leyendo y comiéndose un plátano, Luis

Antonio busca otro espacio, eligiendo una silla frente a la puerta principal donde decide sentarse.

Enseguida llega Luis Manuel vestido con un traje de charro de gran gala, vestimenta que no es habitual en él, por lo que Luis Antonio se burla, lo hace valiéndose de una aparente “charla” que sostiene con un perico que está junto a la silla a donde él fue a sentarse, por el tipo de toma se presenta a Luis Antonio y al perico en el mismo plano, uno al lado del otro, siendo comparado tácitamente con el parlanchín animal. Reiterando uno de los rasgos aparentemente más estables de Luis Antonio es la relación conflictiva que mantiene con sus dos primos, aunado a la burla que tiene que soportar Luis Manuel. Suenan los acordes de una diana a su llegada, Luis Antonio que está viendo de frente la escena exclama (“¡Qué monada!”) burlándose abiertamente de su primo, pero lo disimula dirigiéndose al mencionado perico (“¡Qué monada periquito ¿no me da la patita?!”) el perico le da la patita y Luis Antonio sonríe para sí mismo en franca burla a su primo, Lupita ajena a la situación chulea el traje de Luis Manuel quién dice que los usa diario, Luis Antonio se vuelve a burlar y le dice al perico (“¡Qué hablador! ¡Qué hablador eres periquito y hoy no me dices nada!”) Luis Manuel tiene que aguantarse su coraje y solo gestualmente le recrimina a Luis Antonio sus burlas.

Esta escena cumple con varios propósitos en relación con la caracterización de los personajes, pues por un lado presenta a Luis Manuel como un personaje de un falso nacionalismo, de un falso costumbrismo nacional, que quiere ofrecer una imagen que no corresponde a la realidad; por otro, coloca a Luis Antonio en el papel de testigo y evaluador de esa conducta que implícitamente se contrasta con la suya, más auténtica,

incapaz de ser eficiente en sus mentiras y falsificaciones justificadoras sobre su forma de ser.

No deja tampoco de ser importante que, en la película, la verdadera censura a la conducta mujeriega de Luis Antonio provenga de una muchacha educada en Estados Unidos, y no de una de las jóvenes del pueblo, puesto que Lupita es universitaria y percibe al personaje desde un entorno cultural diferente. Pero, lo más importante es que del mismo modo en que Luis Antonio será censurado por su abuela por sus borracheras y donjuanismo, sea censurado por Lupita por ser mujeriego, ya que se introduce en el filme un enfoque crítico respecto a estas conductas, lo que, sin embargo, no elimina que en la película, en diversos momentos, ambas conductas sean toleradas e incluso justificadas por las circunstancias o los personajes, haciendo patente una ambigüedad en la representación de las mismas, pues al mismo tiempo que se le condena, se les tolera e incluso se les justifica, contradicciones que se manifiestan también en relación con otros elementos presentes en el filme, como son los estereotipos machistas, la representación de ciertos elementos culturales nacionales y otros relacionados con elementos de la cultura norteamericana, por ejemplo. Estas contradicciones, lejos de constituir una incongruencia, se corresponden con las distintas posturas que en México se manifiestan frente a las mismas.

La abuela aparece para llevarlos al comedor, Luis Manuel le da un ramo de flores con motivo de su santo, ella se extraña y le dice (“¿De cuándo acá me traes tú flores?”), destacando que Luis Manuel es avaro y no acostumbra ese tipo de detalles con ella, rasgo opuesto a Luis Antonio que le tiene flores a su abuela hasta en el retrato de su casa; al ver a Luis Manuel con el traje de charro doña Luisa se sorprende porque de

inmediato distingue que se trata de un artimaña para asombrar a su prima por lo que lo descubre al decirle (“¡Caramba, hasta que te vestiste como hombre, no que siempre andas de mamarracho!”), exaltando el orgullo nacionalista de doña Luisa y su gusto por la vestimenta charra; Luis Antonio que sigue fungiendo como observador desde afuera de la escena, se muestra satisfecho porque su abuela ha dejado al descubierto la falsedad de Luis Manuel y de cierto modo lo ha vengado a él y se ha puesto implícitamente de su lado, haciendo equipo de manera fortuita; por lo que Luis Antonio exclama feliz y orgulloso (“¡Adentro!”)[37], muletilla que es característica de él.

Los tres primos están muy serios en la comida, doña Luisa les reprocha ser tan poco atentos, Lupita no les da importancia a los desplantes de sus primos y dice que le gusta mucho la música y el romanticismo, los tres muestran interés en la charla y comienzan a cantarle en silencio, mientras la observan con ojos de enamorados, ellos continúan comiendo aparentemente callados. Generalmente la focalización en la interioridad de los personajes se presenta en el cine mediante la voz en off del personaje, pero en este caso se recurre a una variante de ese recurso mediante el uso del canto. Doña Luisa le pregunta a Lupita si tiene novio, ella dice que no y que cree que se casará con un mexicano, la abuela le dice que aún es muy joven, John dice que se parece a él y doña Luisa dice que no que se parece a él sino a su fallecida sobrina, otra mujer ausente de la trama, igual que las madres de los García, pareciera que todo el escenario se prepara para que Lupita asuma la posición de matriarca en continuidad con doña Luisa.

[37] Según el Diccionario de Mexicanismos (2010) en su página 8 ¡Adentro! Es una interjección coloquial que se usa para expresar sorpresa ante un hecho inusitado.

John asegura que se parece a él porque tiene el pelo rubio; Lupita dice que se pintará el cabello para que no se peleen (la abuela y John), Luis Antonio interrumpe en voz alta, muy contrariado expresando: (“¡No pa’ qué si tienes una melena re chula!”) Lupita se da cuenta del arrebato y le dice: (“Vaya primo, ya empiezas a ser tú”); de inmediato José Luis interviene y le dice que es antipatriótico y absurdo llamarse Lupe y tener el pelo rubio; Lupita para romper el momento le ofrece azúcar a José Luis para su café y él dice que no, que ellos (decide por los tres primos) lo toman amargo, ella le dice que si lo nota, ironizando sobre el carácter huraño que han mostrado los tres primos, mientras se acerca al cabello de José Luis y lo olfatea discretamente y pretendiendo ser amable, con agrado le dice: (“Que bien hueles primo ¡Gardenias blancas!”) mientras se pone feliz como una niña que acertó una adivinanza; acción que provoca que Luis Antonio y Luis Manuel escupan el café por la risa, desatándose así un connato de pleito entre los tres primos, mismo que frena de inmediato la abuela. José Luis se levanta molesto para retirarse, antes de salir les dice a todos: (“No son gardenias blancas, son jazmines”).

En esta escena Luis Antonio es definido por su prima como mujeriego nuevamente, rasgo que sí pertenece al personaje de manera estable. Le corresponderá a José Luis defender una postura nacionalista, al mismo tiempo que rompe con el estereotipo de ser identificado como homosexual por el aroma al que se le asocia. Su defensa sirve también para destacar que le ha dado importancia al comentario de su prima y que no ha ofrecido ante ella una respuesta agresiva, como la que corresponde al comentario del café, lo que también lo caracteriza como opuesto al machismo que

repetidamente demuestra Luis Antonio, pero también opuesto a los engaños de Luis Manuel, que pretende hacerse pasar por lo que no es ante su prima.

Al terminar la comida doña Luisa nuevamente es visitada por el cura, él va a prevenirla acerca de que los López se han fugado de presidio y andan en busca de sus nietos, el sacerdote pretende que la abuela los desarme, pero ella es contundente al decir que ("¡No, que ahora más que nunca los va a dejar armados porque prefiere verlos muertos defendiéndose como los hombres a que estén vivos y cobardes!") confirmando una vez más el arquetipo del macho mexicano del que ella es fiel partidaria y replica en los varones de su familia, para ella la valentía de sus nietos está en su ímpetu competitivo, en su agresividad, y en la fuerza brusca ejercida a través de las armas, nuevamente queda expuesto el rasgo de ser una figura masculinizada para poder controlar a sus tres impulsivos nietos. Al respecto Gilmore ha señalado sobre los modelos de conducta masculina, dentro de un entorno de marcada diferenciación de géneros:

> "Un hombre debe demostrar diariamente su virilidad, enfrentándose a desafíos e insultos, aunque tenga que ir a la muerte "sonriendo". Además de ser duro y valiente, y de estar dispuesto a defender el honor de su familia a la menor provocación" (Gilmore, 1994: 27)

A la hora de la cena del santo de la abuela se hace visible el cariño que el pueblo le tiene a doña Luisa y la preferencia de esta por Luis Antonio, quién es muy eficiente en la forma en la que elige felicitarla.

El primero en entrar al salón es Luis Manuel quién continua portando el traje charro de gran gala, es recibido con aplausos, y de manera muy arrogante saluda a la gente a distancia como si él fuera miembro de la realeza que respeta cabalmente el protocolo y no se acerca a los plebeyos, se acerca a la abuela que está en una silla al centro del salón, evocando un trono real, comienza a declamarle un poema, ella se ve complacida

mientras fuma un puro, se le percibe halagada, pero no impresionada con la presencia y el poema de Luis Manuel, este se para frente a la silla tapando por momentos a la abuela, tratando de tomar el protagonismo de la escena, sin embargo, no tiene éxito.

Después es introducido a escena José Luis, él entra al salón acompañado de un sencillo mariachi que interpreta una melancólica melodía, a su entrada se tropieza a causa del mozo de su abuela y cae al suelo, ya hemos expuesto anteriormente que José Luis es inseguro y este tipo situaciones incrementan su inseguridad porque la gente termina riéndose de él, rasgo completamente opuesto a Luis Antonio que tiene seguridad desmedida; José Luis se levanta y molesto pide que continúe la música para callar las risas de los invitados, se acerca a la silla de doña Luisa y besa las manos de su abuela, al tiempo que se auto-conmisera y se excusa diciendo que él no sabe hablar con palabras bonitas (comparándose con Luis Manuel) que solo tiene pobreza y cariño, que el cariño para ella es muy grande, doña Luisa se muestra conmovida y con lágrimas en los ojos expresa a los invitados que José Luis es puro corazón, haciendo referencia a su sensibilidad, misma que es muy criticada por Luis Antonio.

El gran contraste llega con Luis Antonio, cuando él ingresa al salón corta de inmediato la melancolía, llega bebiendo tequila directamente de la botella y con un grito folclórico de júbilo llama la atención de todos; él se hace acompañar por una banda de música[38] conformada por un gran número de elementos, lo que obliga a que se abra el espacio para que pase él junto con la banda que lo acompaña, esto es un signo de la

[38] De acuerdo con el especialista en etnomusicología, Julio Herrera López: “Las agrupaciones musicales en México, son tradición ancestral que se remonta a los periodos precortesianos recordándonos que la música formaba parte fundamental de la vida de los pueblos indígenas. Las múltiples combinaciones del universo sonoro se hacían presentes en rituales, ceremonias, festividades y en momentos de la vida que se consideraban importantes; así lo religioso, lo militar y lo civil determinaban la presencia de grupos musicales” (Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, 2017)

apropiación del espacio, que le es cedido sin vacilación por los asistentes quiénes efusivamente le aplauden y se destaca la importancia que para los asistentes tiene este personaje.

El hecho de que sus primos hayan llegado antes solo preparó el entorno para que sea Luis Antonio el que resalte gracias a su alegría y manera escandalosa de festejar a la abuela. La banda entra tocando una variante de una diana donde la tambora es el instrumento principal para anunciar su llegada, cuando ha captado la atención de todos los presentes comienzan los acordes de la canción *Dicen que soy mujeriego*[39] en una versión preparada especialmente para esta película, misma que recalca que solo tiene un amor y es precisamente su abuela; la canción que interpreta cumple un rol muy importante, la letra identifica a la abuela como el amor de sus amores, reafirmando lo que a través de los signos visibles ya ha demostrado.

La canción va a caracterizar al personaje de una manera más amplia que otros elementos del filme, puesto que el personaje de Luis Antonio la modifica a propósito para cantarle a su abuela, a través de la letra señala su descaro al reconocer que es mujeriego sin poderlo remediar, resaltando que duerme a sus conquistas, pero con la que realmente sueña es con su "viejita". Dentro de las razones que llevan al personaje de Luis Antonio a ser mujeriego, está principalmente el no querer contraer matrimonio; aquí se traslada a la representación cinematográfica una práctica social de la época, pues para las parejas del México post-guerra cristera, (contexto en el que se desarrolla la película),

[39] Escuchen todos Señores la voz de su servidor al amor de mis amores voy a cantarle mi amor. (Recitado) Mi abuela nació bonita, bonita seguirá, lo bonito no se quita, cuando es bonito en verdad. (Cantado) Dicen que soy mujeriego, no lo puedo remediar, las duermo más vengo luego, con mi viejita soñar. (Recitado) Dicen por ahí que he nacido, bravero y escandaloso, escándalo nunca ha sido, cantarle a lo más precioso. (Grito folclórico de doña Luisa) (Cantado) A mi viejita la quero, porque me vale por dos, es noble amiga y espero que me la conserve Dios.

adquirir un sacramento católico como el matrimonio, era un compromiso muy serio, que involucraba un trato de los contrayentes con Dios, así que una vez que se adstringía este compromiso se debía respetar hasta que la muerte separara a la pareja. En la película, el personaje de Luis Antonio no considera atractiva la idea de unirse a una sola mujer para el resto de su vida, pues al aceptarse abiertamente mujeriego, no se conformaba con solo una pareja; no obstante se refugia en un amor femenino "que lo consuela todo mal", el amor de su abuela, que lo acepta bebedor y mujeriego; mujeriego sin poderlo remediar, tal como él lo canta en su interpretación, situación que aunque se torna contradictoria, pues le causa cierto sufrimiento y coraje, en la medida en que implica no poder ceder al atractivo femenino y oponer resistencia. La canción acaba siendo una declaración pública del personaje sobre el hecho de prefiere a su abuela sobre cualquier otra mujer.

La letra de esta canción es de Pedro de Urdimalas (Jesús Camacho Villaseñor), compositor tapatío, y la música es de Manuel Esperón, pero en la película funciona como la expresión más auténtica de los sentimientos del personaje de Luis Antonio, y ofrece así rasgos que lo hacen un personaje menos plano y menos estable de lo que hacen suponer otros de sus rasgos.

Doña Luisa se emociona de sobremanera con la intervención de Luis Antonio, mientras él canta la frase "Dicen que soy mujeriego" cierra un ojo coquetamente y lanza besos a tres invitadas de la fiesta que están juntas, ellas le sonríen, pero de inmediato cambian el gesto a una evidente molestia cuando canta "Las duermo más vengo luego con mi viejita a soñar", mientras acaricia el rostro de su abuela. Cabe destacar que es el único de los tres nietos que le acaricia el rostro a doña Luisa, Luis Manuel no la toca,

José Luis solo le besa las manos y Luis Antonio le acaricia el rostro, le hace cariños, la abraza, la carga para darle vueltas en el aire y la besa repetidamente en las mejillas, recalcando una vez más su rol de compañero de la abuela; doña Luisa desbordada de alegría se atreve a lanzar un grito folclórico para desahogar su euforia cuándo Luis Antonio le dice “Escándalo nunca ha sido cantarle a lo más precioso”. El grito que lanza doña Luisa provoca empatía entre los invitados que sonríen satisfechos, incluidos los otros dos primos que se muestran contentos de ver feliz a su abuela. Luis Antonio se queda sorprendido de encontrar eco de sus gritos de júbilo en el grito de su abuela, doña Luisa se limpia lágrimas al término de la canción de Luis Antonio, pero estas lágrimas son de alegría, no de tristeza como ocurrió con José Luis. Luis Antonio finaliza gritando: “¡Que viva la abuela!” Mientras la banda toca una diana y él le la levanta en brazos para darle giros en el aire en medio del salón.

En el género cinematográfico musical, la acción se interrumpe constantemente para que, sin justificación alguna, se introduzca el canto, en ocasiones acompañado del baile, en esta película, sin embargo, la canción es introducida de modo que se integra a la trama de manera lógica.

Es importante destacar el papel que la canción popular ha desempeñado como portadora de contenidos ideológicos y sociales, de prácticas festivas, y de identificación nacional en México, puesto que la canción popular fue un medio para entretener, pero también para educar a las audiencias acorde a las tendencias sociales imperantes.

> La música tiene que apelar de alguna manera al oyente para motivar a este a hacerla suya y utilizarla como vehículo de revolución. Y si bien este proceso se inscribe en el campo de lo social, el momento inicial se desarrolla de pleno como evento comunicativo. (Pousser, 1983: 58)

La canción popular mexicana nació unida a una variedad de movimientos civiles armados y fue un reflejo del contexto cultural, ya que dentro del género musical podemos encontrar una gran variedad de letras donde la algarabía era un factor común, pero también era un medio para expresar ciertos valores, posturas sociales o políticas, memoria histórica, confesión amorosa, etc.

José Luis estuvo esbozando una sonrisa durante toda la canción de Luis Antonio y estuvo a punto de aplaudir cuando este terminó, pero su orgullo lo detuvo, sin embargo al estar sentado junto al cura este le toma ambas manos para que le aplauda a su primo, corroborando la felicidad que causó entre todos los invitados la presentación de Luis Antonio y que él es el más querido de los primos, como ya reiteradamente hemos marcado, no sólo por la abuela sino por todo el pueblo, pese a ser alcohólico y mujeriego. El detalle del aplauso reprimido también contribuye a hacer manifiesto el afecto que José Luis siente por Luis Antonio y que no muestra en la mayoría de las ocasiones. En la fiesta regresa el rasgo más estable de Luis Antonio, al terminar la canción se encuentra rodeado de mujeres que le piden que les lleve serenata y él sin dudarlo promete hacerlo, no se niega para ninguna. Es un hombre que siempre está rodeado de mujeres. Sin embargo, ya ha mostrado interés amoroso en una, su prima tercera Lupita.

La escena contribuye a destacar el papel de autoridad de la abuela, pues, doña Luisa en su fiesta ha sido tratada como una reina a la que sus súbditos le rindieron honores, tanto sus invitados como sus nietos, ella se encontraba en una silla estratégicamente colocada en el salón para que sus nietos se acercaran a demostrarle su cariño y todos los invitados fueran testigos, ayudando a confirmar los rasgos estables que caracterizan a sus nietos Luis Manuel y José Luis que contrastan radicalmente con

Luis Antonio, el comportamiento de la abuela cuando le recita Luis Manuel es relajado y fuma un puro, con José Luis se conmueve al grado del llanto por la tristeza que le producen las palabras de su nieto y con Luis Antonio se permite ser feliz, ser tan auténtica como lo es él.

El puro que acompaña al personaje de la abuela constituye un elemento que las masculiniza, pues en la época, aunque existía la práctica femenina de fumar, era raro que una mujer fumara puro.

Lupita también ha quedado contenta al ver a la abuela tan alegre en la presentación de Luis Antonio; ella le dice ("¡Cómo envidio tu carácter alegre, decidor, muy mexicano!"), situación que lo dispone nuevamente a exaltar el orgullo y la identidad nacional que tan feliz lo hacen, y que ella como extranjera fácilmente reconoce. Vuelve a aparecer en Luis Antonio un rasgo inestable, que es el sentirse apenado, pues él está verdaderamente arrepentido por haber ofendido a su prima con sus piropos "majaderos" como él mismo lo dice, existiendo en el personaje variabilidad según los axiomas que señala Tinanov.

Luis Antonio muestra una doble perspectiva de la mujer, por un lado, la cosifica, pasa por encima de su voluntad, como en el caso de Chabela y de las invitadas a la fiesta a las que les dedicó la frase de su canción "Las duermo más vengo luego con mi viejita a soñar", pero después demuestra que también sabe arrepentirse, que es capaz de reconocer lo censurable de su conducta.

En la fiesta los tres primos pretenden bailar y cortejar a Lupita, por lo que ingenian argucias para avanzar en sus intentos. Lupita baila vals con los tres, cada uno en su momento y aprovecha esos instantes para desarmarlos por recomendación del cura, las

artimañas usadas por los tres primos para enamorar a Lupita no hacen más que provocar sentimientos de revancha entre ellos. En este caso la rivalidad entre los tres personajes que ha sido representada en relación con estructuras de poder masculino se presenta en relación específica con el proceso de la conquista amorosa. Al respecto podemos recuperar las palabras de Rico sobre el machismo:

> El machismo mexicano tiene más de instintivo y de animal, que de humano y racional. Se manifiesta en el gusto por la lucha, las demostraciones de fuerza física o valor, la conquista o la posesión de la mujer […] También encuentra su expresión en el folklore de la vida de cada día. Se suele acostumbrar al chico mexicano desde su infancia a que se desarrolle en un ambiente masculino […] al matar el mexicano afirma de manera irrefutable y definitiva su fuerza y superioridad (Rico, 1998:196)

Si bien, la cita hace referencia a conductas arquetípicas que no necesariamente corresponden de manera literal a toda la realidad de un complejo país, es interesante que en el filme se representen de manera literal.

Los López se han enterado de la fiesta de doña Luisa y acuden al domicilio pretendiendo generar un caos y disparar a los invitados desde una de las ventanas del salón, hecho del que nadie se había percatado; Luis Antonio se convierte en un héroe involuntario mientras está el baile al apagar la luz y revierte el sentido original de la acción, porque su intención era hacer una travesura al apagar la luz y aprovechando ese segundo de obscuridad le quita a José Luis la compañía de Lupita que bailaba con él; al encenderse nuevamente la luz Luis Antonio aparece bailando con Lupita, mientras José Luis no sale de su asombro. Luis Antonio buscará expresar sus sentimientos en inglés con un exagerado acento mexicano, lo que deja de manifiesto que como el don Juan que es, sabe adaptarse a las circunstancias de cada conquista. Este detalle del filme también corresponde a un estereotipo, sobre la identidad nacional.

Cuando en la fiesta hay un connato de pleito entre los primos porque los tres quieren bailar con Lupita al mismo tiempo, la abuela los separa, los corre y es a Luis Antonio a quien más fuerte reprende, expulsándolo del salón, el espacio del que se había adueñado a su llegada en el alegórico desfile que improviso con su banda de música que parecía honrar a una deidad o una reina. Luis Antonio es el único que se apropia de prácticamente de todo el espacio disponible en la fiesta, aunque cada uno de sus primos se ha apropiado de ese espacio anteriormente sin lograr el mismo éxito.

Luis Antonio se presenta así como un personaje que apropia de todo, los aretes como parte de su colección de conquistas, invade los espacios personales, como en la ocasión en que conoció a Lupita, que la jala del cabello para llamar su atención, no la conocía, ni siquiera sabía si ella era capaz de entender el idioma español y aun así invadió su espacio personal; aunque también es de destacarse el hecho que los otros personajes lo dejan apropiarse de ese espacio, sin ofrecer mayor resistencia, otro ejemplo de esto es cuando su primo prefiere que se quede su rancho antes de entrárselo a Luis Manuel, pues el personaje se muestra dispuesto a cederle su espacio.

Al haber regañado la abuela a Luis Antonio reconociendo en él al elemento más peligroso de sus tres nietos, este sale de la casa, pero antes se organiza mediante gestos con sus primos para que salgan a la calle a pelear con él, es ahí, en la calle, donde ocurre su primer encuentro con los López quiénes no se han ido del domicilio de doña Luisa y pretenden asesinar a los tres primos; el cura se percata del hecho e interviene para que no les disparen puesto que los García fueron desarmados por Lupita, lo que los López interpretan como un acto cobardía hecho a propósito, esta circunstancia incomoda mucho a los García y exigen al cura que les dé sus armas porque no van a quedar como

"coyones"[40] según las propias palabras de Luis Antonio, ya que ellos se asumen a sí mismos como valientes, aunque en realidad sean más bravucones y buscapleitos que valientes en sí; pese al enorme odio que existe entre las familias, ambas triadas actúan como sujeto colectivo y respetan la orden del cura, evitando un pleito afuera de la casa de doña Luisa cuando ella tiene tantos invitados, por lo que se lanzan el reto de enfrentarse al día siguiente terminando el jaripeo de la fiesta de San Luis, donde los García están contemplados como participantes estelares.

En esta escena se destaca nuevamente el respeto por la iglesia católica y por su ministro de culto, pues ambas triadas son capaces de obedecer al cura no obstante el deseo enorme que tienen por eliminarse entre sí. El sacerdote les dice a los López ("¡Lárguense, se los ordena el Señor cura!"), uno de ellos responde por los tres sin vacilación ("Ta' güeno Señor cura"), montan sus caballos y se alejan de la escena. La escena contribuye así a indicar el estatus de poder que ejerce el clero, incluso en circunstancias "cotidianas" de la vida de los feligreses.

Después de las Guerras Cristeras, que afectaron los estados más conservadores del país, el mexicano promedio de esas regiones demostró que era capaz de rebelarse contra el gobierno y la milicia con tal de defender sus creencias en la fe católica, o bien, hizo visible el poder ideológico que la iglesia católica tenía en esas zonas del país, debido a que la población más pobre se refugiaba muchas veces de la desesperanza o la pobreza, en la fe, o asumía una postura anodina ante algunos hechos que consideraba irrevocables: "sufrimos porque es la voluntad de Dios", sin esforzarse ni volverse competente para enfrentar adversidades, pues aceptaba que ese era su destino trazado

[40] Adjetivo popular de uso coloquial referido a alguien que es cobarde. Diccionario de Mexicanismos (2010) página 152

por la voluntad de Dios. Esto también debido a la influencia ideológica que el clero desempeñó en mantener el estado social de las cosas y de las estructuras sociales conservadoras en las que el clero ocupaba un lugar privilegiado. Cabe destacar que las culturas prehispánicas eran particularmente religiosas y panteístas, con la Evangelización de América por parte de las primeras órdenes mendicantes de la iglesia católica romana se unificaron, relativamente, criterios bajo una misma fe, que, pese a todos los procesos evangelizadores, se caracterizaría por su sincretismo cultural. Sin embargo, hasta la fecha, la religión católica es la dominante en el país, y para muchos sociólogos constituye uno de los rasgos caracterizadores de la identidad nacional, al igual que en otros países de América Latina. Al respecto ha señalado María de los Ángeles Corpas Aguirre: "Tratándose de un país sociológicamente católico, las relaciones con la Iglesia han recibido especial atención jurídica". (2011: 120) Elemento sociocultural, el catolicismo, que deja huellas muy visibles en el filme. Esto pese a que:

> El gobierno del presidente Benito Juárez, vencedor de los franceses, se ubica en la historia nacional mexicana como el momento de fortalecimiento de un estado nacional centralizador y laico, aunque paradójico para una República federal. Este gobierno inicia la sustitución de la religión como cimiento de la identidad nacional por el patriotismo. (Béjar Navarro & Rosales Ayala, 2005: 95)

En el siguiente encuadre Lupita está dormida y sueña que los tres primos son gentiles con ella mientras están bailando vals y tiene un problema para decidir a quién de ellos elegirá como pareja, por lo que se acerca a la abuela para pedir consejo, en el sueño doña Luisa le aconseja que a los tres, lo que provoca que Lupita despierte contrariada y aún hablando de su sueño se pregunta ("¿A los tres, pero cómo?") mostrando aquí una faceta de ilusión pueril como si se tratase de una niña eligiendo juguetes, pues recordemos que todo ha ocurrido en el mismo día de su llegada al pueblo de San Luis

de la Paz. Sin duda el personaje de Lupita se sintió halagado por el impacto que causó en sus tres primos y la alta expectativa que previamente la acompañaba en relación al romanticismo y valentía de los mexicanos. Esta escena contribuye también a volver a identificarla con una niña, lo que refuerza la relación que antes hicimos respecto a la representación de las tres edades de la mujer en la escena de la misa.

Por su parte, los tres primos también han quedado sobresaltados con la presencia de Lupita y comparten una fantasía onírica donde los tres "conquistan" amorosamente a Lupita a través de lo que ellos perciben como sus atributos sobresalientes: Luis Manuel tiene un sueño lúcido mientras fuma un cigarrillo en su despacho, en el sueño impresiona a Lupita declamándole un afligido verso donde la decrece y le regala un anillo con un diamante exagerado que deslumbra a todos los presentes. Según su fantasía, su abuela y John están convencidos que él es la pareja de Lupita porque según él es guapo, inteligente, rico y hace versos; mientras que sus primos son presentados como dos pordioseros que van a pedirle caridad, él le pide al mozo que los echen a los perros, la personalidad de Luis Manuel una vez más queda expuesta como arrogante, aunque aquí se le añade un elemento de crueldad para quienes son sus rivales en las estructuras de poder masculino en la familia, pues sin compasión alguna pide que sean lanzados al martirio, no quiere para ellos una muerte rápida, sino una lenta y dolorosa. La escena es presentada en forma un tanto paródica.

Luis Antonio también tiene un sueño lúcido estando en su recámara tocando la guitarra, comienza a fantasear que están afuera de la Iglesia y ante un solo gesto sus dos primos huyen atemorizados aceptando que él es quién se quedará con Lupita, en su sueño él la toma de la nuca para acomodarle el cuello y que a él le quede conveniente

la postura para besarla, sin pensar por un instante si ella está cómoda o no, en su ilusión está a punto de darle un beso, cuando lo detiene el llanto y la súplica de ocho mujeres jóvenes vestidas de luto que gimen y lo llaman (“¡Toñito!”) en un tono muy afligido, mientras se secan las lágrimas con pañuelos blancos y se consuelan entre sí, como si de plañideras se tratase, su sufrimiento es tal que recuerda a las almas del purgatorio de la religión católica, Lupita le pregunta (“¿Quiénes son?”), Luis Antonio le contesta con un tono de voz afectuoso y a la vez afligido (“Las abandonadas”) como si quisiera agradecerles el tiempo compartido solo con su tono de voz, Lupita se ve apenada por el sufrimiento de las mujeres, pero para reconfortarla él le dice muy generoso (“Me sacrificaré por ti”); al escucharlo las mujeres lloran colectivamente y se lamentan, Luis Antonio pretende consolarlas diciéndoles (“La felicidad de Lupita está primero”). Luis Antonio la besa, mientras le acaricia el cabello regresa a la realidad, pues es la guitarra lo que tiene entre las manos. En la fantasía de Luis Antonio, él se despide de su rasgo más estable que es el donjuanismo, sin embargo, lo considera más un sacrificio que un acto de amor, piensa que es generoso y noble dedicarse a una sola mujer, no obstante, en sus tonos de voz se puede inferir que está agradecido y encariñado con las mujeres que han compartido tiempo con él; ahora son ellas, las abandonadas las que actúan como un sujeto colectivo, lloran, se consuelan y añoran los momentos junto a Luis Antonio. Notamos que el actuar individual es presentado frecuentemente en el filme como actuar colectivo.

José Luis está auténticamente dormido y en sus sueños Lupita le suplica de rodillas que la quiera, ella es capaz de renunciar a su herencia con tal de estar cerca de él, una vez que ella renuncia a su dinero él la acepta como su pareja; sus dos primos son

echados a balazos por el mismo del salón donde se llevaba a cabo su fantasía. Es José Luis el único que saca un arma para deshacerse de sus primos en sus sueños, Luis Manuel es cruel al pensar en cómo se deshará de ellos mediante la tortura de ser echados a los perros y sólo en la fantasía de Luis Antonio huyen aterrados con una sola mirada, no hay necesidad de emitir palabra alguna, demostrando una vez más su valentía y superioridad, la fantasía de Luis Antonio da mayor peso a su característica de mujeriego que de buscapleitos, lo que se demuestra aquí que de los tres primos es él quien más valor da al parentesco, pues no pretende deshacerse de ellos matándolos, solo los ahuyenta, no obstante que él sea el más temido por los habitantes del pueblo que reconocen en él un individuo peligroso y provocador. El sueño, como antes la letra de la canción, se constituyen en medios para caracterizar al personaje y ofrecer rasgos de este que no habían sido explícitos antes.

Las tres escenas antes descritas permiten una doble lectura, tanto como parodias de los enfoques que los personajes masculinos tienen sobre sí mismos, y en este sentido como críticas a sus posturas, pero también como descripciones auténticas de la interioridad de cada uno de los personajes que protagonizan la película, y cuyas ideologías marchistas son atenuadas por situaciones que buscan resultar un tanto humorísticas por su exageración, pero que ofrecen “valores” que se están difundiendo a través del filme. Sin embargo, es esta segunda lectura la que se verá reforzada por el contexto de otras acciones y escenas presentes en la película, atenuando e incluso bloqueando los contenidos críticos que en menor medida también se filtran en la película hacia posturas machistas.

Por lo anterior, se debe también destacar que en México: Entre los cambios sociales que impactaron a la familia, en los años de 1940 a 1950 […] Las mujeres adquieren, después de la revolución y la migración [a Estados Unidos] del hombre en busca de trabajo, un papel muy importante dentro de las familias, y logran ser respaldadas constitucionalmente en México. Lavalle Urbina (1998: 14) cita a Verea y Graciela Hierro (1998) y menciona que por estos fenómenos tienen las siguientes consecuencias:

> La mujer desde 1916 a 1953 se consolidó con el sufragio. El triunfo del sufragio femenino en México ha permitido no sólo adquirir el carácter de ciudadana sino también ha dado la oportunidad de que sea escuchada manifestando demandas y exigiendo derechos. Esto hizo que ideas feministas modificaran la estructura ideológica y, a su vez, poco a poco introdujeran ideas que modificarían la vida en familia. (Gutiérrez Capulin, Díaz Otero, & Roman Reyes, 2016)

Sin embargo, también es importante considerar que esta creciente emancipación de la mujer en la época suscitó múltiples posturas conservadoras contrarias, que buscaron difundir y mantener el rol tradicional femenino, generando tensiones sociales, particularmente durante el llamado “milagro mexicano” en que:

> “Los hombres se involucraron más en la fuerza de trabajo. Por lo tanto, la producción industrial favoreció el empleo masculino. Como consecuencia de ello, las mujeres se retiraron de la fuerza de trabajo y se concentraron más en la familia” (Gutiérrez Capulin, Díaz Otero, & Roman Reyes, 2016)

Nuevamente en el filme se manifiestan huellas de las situaciones sociales que afectaban al país en el contexto de producción del filme.

En el jaripeo[41] de la fiesta de San Luis figura un sujeto colectivo integrado por los tres primos, pues son los participantes estelares de la competencia, pero como triada, no como individuos particulares, en esta secuencia queda de manifiesto el orgullo

[41] Fiesta ecuestre. Deporte mexicano que consiste en montar sin silla potros salvajes o reses bravas y hacer otros ejercicios, como arrojar el lazo. *Diccionario de Mexicanismos* (2010) página 302

nacional al presentar su destreza en la charrería[42]; sin embargo Luis Antonio se destaca de sus primos al hacer más difícil las prácticas, conocidas como suertes, quiere resaltar sus habilidades en el deporte nacional, para impresionar a Lupita, cosa que también pretenden sus otros dos primos. Luis Antonio quiere adueñarse nuevamente del espacio y de la medalla que otorgan como premio al mejor ejecutante "del paso de la muerte"[43] y ser transcendental en los recuerdos de esa fiesta, no sólo en la memoria de Lupita, sino en la de todo el pueblo, por lo que pide al mozo de su abuela que lleve algo para vendarse los ojos y hacer el paso de la muerte "a ciegas" suponiendo que de este modo dará ventaja a sus primos, que de inmediato responden al reto pidiendo que también para ellos haya vendas para taparse los ojos, pues su masculinidad se vería altamente afectada si aceptan que Luis Antonio les dio ventaja.

Luis Antonio es estelar por naturaleza como todo don Juan. En el jaripeo se apropia de las justas y del protagonismo cuando es él quien lleva los riesgos más allá de lo convencional. La música de mariachi y banda acompaña la contienda resaltando la alegría del folclor mexicano, cumpliendo con los cánones del cine mexicano de la Época de Oro de resaltar a México como un país entrañable y con una clara definición de identidad cultural.

Mientras transcurre la escena del jaripeo, la abuela no se muestra conforme con las peticiones que han hechos sus nietos de aumentar el grado de dificultad de las suertes, de inmediato intuye la intención que los tres tienen es la de impresionar a Lupita. Sin embargo, es con Luis Antonio con quien existe nuevamente la comunicación y en un

[42] En equitación, conjunto de suertes que ejecutan los charros a la usanza de México. *Diccionario de Mexicanismos (*2010) página 108

[43] Suerte charra que pone a correr a dos caballos a la par, uno junto al otro, el jinete tiene que pasar de montar un caballo al otro cuando estos van a todo galope.

gesto de complicidad que solo existe entre los dos, la abuela entiende que está en juego conquistar amorosamente a Lupita.

La alegría de la escena del jaripeo en honor a San Luis se transforma cuando los López aparecen cerca del lienzo charro donde se está llevando a cabo la competencia para asesinar a los García, sin embargo se topan con que el recinto está rodeado de tropas federales, lo que hace que uno de los López se cuestione lo extraño que es ver a los federales en las fiestas de San Luis, aquí nuevamente el cura ha intervenido, pues sin que los García lo supieran él llevó a los federales para proteger al pueblo del posible enfrentamiento entre ambas familias, no obstante es delatado por Margarito, el mozo de doña Luisa, que lo ve platicando con el jefe de las tropas federales y le avisa a los tres primos García que esa fue la razón por la que no se presentaron a su cita los López.

Los jueces del jaripeo describen a los tres primos cómo hábiles, pero a Luis Antonio lo describen como el más valiente, destacándolo nuevamente a través de la admiración alguien del pueblo, al no poder decidirse por un ganador le piden a Lupita que sea ella quien resuelva, ella decide decretar un empate, pero no están conformes los primos y Luis Manuel pide torear. Luis Antonio valiéndose de su pícaro carácter hace una travesura y amenaza a los empleados del jaripeo para obedezcan una orden suya y pide que le cambien el animal de toreo a su primo, originalmente torearía una vaquilla, pero por la guasa de Luis Antonio le abren la puerta a un toro de lidia; situación que Luis Antonio disfruta con unas sonoras carcajadas desde las gradas, es la única escena donde ríe a carcajadas, José Luis al ver esto va con los anunciantes y pide que informen a los presentes que Luis Antonio también bajará al ruedo, cortando de inmediato las carcajadas de Luis Antonio, a José Luis no le importa ayudar a Luis Manuel sino su

intención es la de fastidiar a Luis Antonio. Luis Antonio termina en el ruedo toreando al animal que pidió para su primo; en este caso Luis Antonio es el burlador burlado. La escena constituye otro de los diversos casos en los que ya sea por ingenio, destreza en la pelea o en otra actividad, la capacidad de los tres personajes se pone a prueba. Recordaremos que esta función narrativa se encuentra presente también en muchos relatos de tradición oral, como combate, justa o competencia, y contribuye a identificar al héroe y diferenciarlo de los falsos héroes. Lupita se acerca a José Luis para pedir que intervenga, él dice que no puede hacer nada, pero ella le recrimina que se comporta así porque él no está en el ruedo, situación que mueve su orgullo y lo hace saltar al ruedo, de este modo los tres primos García terminan toreando un peligroso ejemplar de lidia.

A causa de la broma, lo que era un jaripeo se transforma en una corrida de toros, esto es muy importante por los indicadores de la cultura nacional, ya que esto significa una identificación entre la cultura mexicana y la española, ignorando componentes culturales propios de América, autóctonos. La cultura española viene a invadir en la película la fiesta local transformada en una corrida de toros, termina desplazando al jaripeo y es Luis Manuel, el poeta, el universitario, quién dio pie a esta práctica. Esto hace que nuevamente el personaje de Luis Manuel aparezca como un personaje cuyo nacionalismo se cuestiona.

Mientras tanto los López no han encontrado la manera de acceder al recinto debido a la presencia de las tropas federales y ellos ser unos prófugos de la justicia, por lo que tildan a los García nuevamente de cobardes en los que los no se puede confiar, urden un plan para que los García sean quiénes los busquen a ellos; los agresores han aventajado a sus rivales por su habilidad para cometer fechorías, destaca nuevamente

la función de establecer la estructura de luchas de poder entre figuras masculinas equivalentes, siendo los López más agresivos y sólo contar como habilidad el uso de las armas; mientras que los García no solo son hábiles con las armas, también tienen otras destrezas como la charrería, el canto, y son queridos por la comunidad, en especial Luis Antonio. De este modo la trama de la película ilustra también conflictos sociales entre grupos contrapuestos, que en la película son caracterizados como grupos diferenciados, más que por su condición económica, por sus diferentes rasgos definitorios.

Como los tres primos aseguran estar enamorados de Lupita, se citan esa misma noche en el panteón, frente a las tumbas de sus padres, la supuesta intención de Luis Manuel es hacer una tregua, sin embargo salen a flote las rencillas, ahora por disputarse los tres el amor de Lupita; comienzan a discutir, hay connato de pleito, pero es Luis Antonio es quien propone hablar con Lupita porque dice que están peleando sin saber siquiera si ella está interesa en alguno; recuperando nuevamente la estructura trinitaria mediante el sujeto colectivo, los tres le escriben una carta cada uno, dicha carta resulta también una competencia y termina cumpliendo la misma función que en el jaripeo. Lupita abre las cartas y las acomoda horizontalmente, una enseguida de la otra para leer un párrafo de cada una y terminar de leerlas al mismo tiempo, al leer las cartas se destaca la personalidad de cada uno de los personajes, mientras José Luis y Luis Manuel en las cartas le proponen matrimonio, Luis Antonio solo le pide ser su compañera, no le propone matrimonio explícitamente, situación a destacar, por la época en la que está contextualizada la película. Lupita no sabe por quién decidirse y recurre a la abuela, doña Luisa la recibe en su recámara ya está en ropa de dormir y con un rosario en la mano, por primera y única vez reconoce que en el tema amoroso es lo único que no puede

dominarlos. Enseguida tiene lugar a una fastuosa serenata que los tres primos llevan a Lupita, cada uno entra a casa de la abuela acompañado por un mariachi, el primero en llegar es Luis Manuel seguido por José Luis, por último entra Luis Antonio con una botella de tequila en la mano, se apropia nuevamente del espacio y se pone en medio de sus dos primos para destacar su voz en los falsetes, ya ninguno de sus dos primos logran hacer esto con su voz; la música invade la casa, pero Lupita huye por la puerta de atrás acompañada por su padre a tan solo dos días de su llegada a San Luis de la Paz, escapa por sentir que no podrá controlar la situación, doña Luisa es quién disfruta la melodía. En la serenata interpretan “Cielito lindo” en una versión adaptada para la película destacando elementos de la identidad nacional.

John y Lupita son detenidos en la carretera por dos lugareños que les dicen que tienen agonizando a dos trabajadores del rancho de Luis Antonio García y que los López han incendiado su casa, por lo que Lupita y John se ven forzados a regresar a casa de la abuela para dar aviso; mientras tanto en la casa de doña Luisa termina la serenata y ella sale al balcón para agradecer la música y decirles a sus nietos que ella es la única mujer que está en ese momento en su casa, porque Lupita se ha ido, aprovecha para regañar a sus nietos por avorazados[44], por lo que comienzan los reclamos entre ellos y se desata una gran pelea, al principio sacan las armas, pero se percatan que están los mariachis y los corren, doña Luisa les grita con mucho sufrimiento disfrazado de coraje desde el balcón:“(¡Mátense ya, eso, acaben de una vez, ya no puedo soportar más esto, saquen las pistolas!”), los primos como siempre hacen caso a su abuela se apuntan entre sí, la abuela continua su diálogo: (“!Asesinos, así, disparen, ahora soy yo la que lo

[44] Según el *Diccionario de Mexicanismos* (2010) un avorazado es alguien que posee codicia sin freno y no mide las consecuencias. Página 39

ordeno, descansaré para siempre, acaben con la última gota de sangre de los García!"), al escuchar el dolor que hay detrás de las palabras de doña Luisa, José Luis destacando su rasgo de sensibilidad es el primero en soltar el arma y les dice a sus primos ("¡No, disparen Ustedes si quieren!"). Luis Antonio avienta su arma, destaca su rasgo de buscapleitos, se acerca a José Luis y le da un golpe en el rostro que lo derrumba mientras le dice ("¡Cobarde!"), Luis Manuel se acerca a golpear a Luis Antonio; José Luis cree que Luis Manuel lo está ayudando y le da las gracias, pero Luis Manuel ahora lo golpea a él, ahí comienza una batalla campal, doña Luisa al ver estas acciones da gracias a Dios y dice para sí misma ("¡Ya sabía que no podían matarse!") Por lo que ella misma tácitamente avala la pelea a golpes para que den fin a sus rencillas y se golpeen con los puños como cuándo eran niños, se sienta a fumar un puro y a ver la pelea de sus nietos, se destaca nuevamente el rasgo masculinizado de doña Luisa para controlar a sus nietos, pues por momentos se convierte en director técnico de la contienda porque le interesa que sus nietos se apaleen severamente y así acaben con todo su rencor de años; su condición femenina y protectora hacia un ser indefenso se hace presente en la pelea cuando sus nietos toman las macetas de su patio como proyectiles, recordemos que cuándo da inicio la película ella está trabajando arduamente en el cuidado de sus plantas, lo que la obliga a bajar furiosa de su balcón para darles bastonazos y gritarles: ("¡Me lleva el diablo ¿Cuándo aprenderán a pelear como Dios manda?!... ¡Mis macetitas no son bombas de dinamita!...¡Pélense como la gente decente!") situación que es contradictoria en todos los aspectos, puesto que nuevamente hace referencia a las creencias del catolicismo y se vuelve irreverente al decir que Dios manda una orden para pelear, puesto que las enseñanzas del catolicismo son textualmente contrarias a lo que

ella dice en su diálogo, acomoda la religión a su conveniencia, al menos verbalmente; no obstante si se contextualiza lo que dice, se entiende que ella quiere que sus nietos sean bravucones y valientes tal como lo dictaba la norma social de la época y los arquetipos del macho mexicano.

La pelea sigue su curso con el aval de doña Luisa, quién va a despertar a cachetadas a Luis Manuel que se ha desmayado por los golpes, cuando este se incorpora ya están los tres muy cansados y ella llora de felicidad porque entiende que los rencores han pasado, mientras exclama: ("¡Así, así, desahóguense!...¡Y ojalá este pleito sea el último!"), en ese momento los lugareños que ha llevado John a la casa doña Luisa dan aviso de lo sucedido con el rancho de Luis Antonio, informan también que Margarito, el hermano de Tranquilino (mozo de doña Luisa) ha sido asesinado y que los López han huido para el monte, los tres primos paran la pelea y nuevamente ante una mirada de autoridad de Luis Antonio salen en busca de los López.

Sobre los elementos de conflicto y parentesco representados en el filme, así como sobre las relaciones figuras masculina-figura femenina, resulta conveniente citar las palabras de Gutmann:

> […] La relación cambiante entre parentesco y poder […] En la familia patriarcal del tipo romano, la autoridad paterna iba más allá de los límites de la razón hasta llegar a un exceso de dominación" (Morgan, 1985: 466-467). Aunque existen otros desacuerdos, en la mayoría de los artículos antropológicos sobre la masculinidad hasta la fecha, hay una especie de consenso respecto a la desigualdad; y el por qué y cómo la desigualdad de género puede caracterizar las relaciones entre mujeres y hombres y entre hombres diferentes, en situaciones históricas y culturales diversas" (Gutmann, 1999: 17)

Apoyados en las reflexiones de Gutmann, podemos afirmar categóricamente que doña Luisa es sin duda un personaje que rompe paradigmas, pues al ser ella la persona de mayor jerarquía en la familia García, tiene que asumir parcialmente el rol masculino, que

después es sostenido íntegramente por Luis Antonio, al ser él el compañero de la abuela, automáticamente asume el rol de líder frente a sus dos primos.

Podemos observar que en la narración fílmica la historia se alarga mediante la multiplicación de pruebas y competencias que se establecen entre los tres primos, cuyo propósito final es, como en los relatos de tradición oral estudiados por Propp, el matrimonio o la figura femenina deseada como premio o recompensa por pasar todas las pruebas a las que son sometidos los personajes.

En la siguiente secuencia se ven las patas de un caballo y los pies de un jinete que dispara a los López mientras están recostados debajo de un árbol, aparentemente dormidos cerca de una fogata; así, los López son asesinados, mientras el caballo abandona el lugar asustado por los disparos y el jinete se ve forzado a huir a pie. El tipo de toma oculta la identidad del asesino.

Luis Manuel es aprendido por ser el principal sospechoso de la muerte de los López porque uno de sus caballos fue encontrado cerca de la escena del crimen, presuntamente habiendo sido usado por el jinete que asesinó a sus rivales. Mientras está en el Ministerio Público llega tímidamente José Luis a entregarse por la muerte de los López; ambos afirman ser los culpables, los dos quedan detenidos, pero llega Luis Antonio y los “rescata” amagando a la autoridad, entra apuntando con una pistola en cada mano y dándole órdenes al juez; en tanto le promete a Luis Manuel y a José Luis que en un momento los alcanza, los dos primos huyen en dos caballos que los esperaban afuera; Luis Antonio se entrega como culpable de la muerte de los López e insulta al juez quién pretende hacerlo menos por su atuendo de charro. Luis Antonio una vez más muestra su atrevimiento y bravuconería, que para el canon social de la época bien podía

ser interpretado como valentía por su arrojo, pues sin el menor quebranto se arriesga a irrumpir agresivamente en la comisaría del pueblo, la forma en la que ingresa a la delegación dando órdenes tanto a los empleados como a sus primos, haciendo que todos le obedezcan, amagando e insultando a la autoridad, es diametralmente opuesta a la manera en la que llegó José Luis a entregarse, manifestándose así que su primo pobre es él más opuesto en rasgos a Luis Antonio, al menos por lo que compete a su respeto a la autoridad. Luis Antonio se convierte en el héroe que libera a costa de su sacrificio a sus dos primos, mostrando un rasgo de gentileza, pues los engaña diciéndoles que los alcanza, pero solo lo hace para que ellos se vayan confiados mientras él se sacrifica sin averiguar siquiera si alguno de sus primos es el supuesto asesino, lo hace poniendo de relevancia nuevamente el valor que le da a la familia.

Desde un enfoque antropológico se ha señalado:

> […] la familia ha sido considerada la base de las sociedades humanas […] Velasco Campos y Sinibaldi Gómez (2001), citan a Levis-Strauss (1981), y mencionan que “la familia es una organización única, que constituye la unidad básica de la sociedad” por el hecho de ser la institución o grupo donde los individuos crean, recrean, aprenden y transmiten símbolos, tradiciones, valores y formas de comportamiento. La familia, entonces, tiene la virtud de endoculturizar y cuidar a sus miembros, mediante los lazos de parentesco (consanguíneos, afines, o ficticios). En esta definición se aprecia que la familia tiene el objetivo primario de guiar a los miembros que la componen, para enfrentarse al entorno en el cual se desenvolverán social y culturalmente, ante aspectos políticos, económicos, religiosos, entre otros (Gutiérrez Capulin, Díaz Otero, & Roman Reyes, 2016, pág. 6)

Podemos observar que los vínculos familiares vuelven a ser presentados en el filme como los que endoculturalizan a los integrantes de la familia, en tanto los tres primos están dispuestos a asumir la culpa por un crimen, pero como en otras ocasiones, será Luis Antonio quien resulte victorioso en esta nueva prueba.

Doña Luisa no va a permitir que Luis Antonio esté preso, llega al Ministerio Público dando órdenes, tal como lo hizo Luis Antonio momentos antes; exponiendo nuevamente la similitud de carácter y pensamiento que se establece entre la abuela y Luis Antonio quedando ambos personajes plenamente identificados, se replican, aunque no se vean, ambos hacen exactamente lo mismo, él con las pistolas, ella con sus imperativos argumentos que acompaña fumando un puro. Según ella está pidiendo de favor que le permitan ver a su pobre muchachito, mientras dice que por los otros no se preocupa porque ya están libres, a lo que el juez le recrimina que no están libres; sino que son prófugos de la justicia, doña Luisa le revira el comentario diciendo ("¡Para mí todo el que anda en la calle está libre!"), situación que expone su arrogancia y su libre interpretación de las leyes a conveniencia; además de cierto influyentismo, pues le dice al juez que también puede ir con el gobernador a hacerle la llorona. Al salir de la oficina doña Luisa muy ofendida le saca la lengua al juez, como si de una niña pequeña haciendo berrinche se tratara. José Luis y Luis Manuel regresan a entregarse a la comisaría para reclamarle a Luis Antonio que ("No jugó limpio porque sólo los tanteó y él se quedó de sabroso")[45] con el crédito de la muerte de los López, rechazando así el sacrificio del héroe. El gesto de la abuela, como burla a la autoridad, hace manifiesto también que en la película se expresa una infantilización de las conductas adultas en varios momentos.

Posteriormente se revela que el verdadero homicida de los López es Tranquilino, el mozo de doña Luisa, quién en venganza los asesinó porque ellos mataron a su

[45] Referido a alguien que trata de vivir sin molestias ni esfuerzos, generalmente a costa del trabajo ajeno. Diccionario de Mexicanismos (2010) página 535. Aquí Luis Manuel se refiere a Luis Antonio se quedaría con el crédito sin haber sido él el asesino de los López, según Luis Manuel el esfuerzo fue de otro por lo que no le pareció que Luis Antonio se quede con el crédito; para los parámetros de la época el asesinar a los rivales generacionales era un orgullo, dejando de lado la vergüenza de haber cometido un delito.

hermano Margarito, la noche que incendiaron el rancho de Luis Antonio. La resolución del conflicto narrativo planteado entre dos familias no deja de ser significativa, en la medida en que el nuevo conflicto derivado del asesinato de Margarito exime a los tres primos de transformarse en homicidas, preservando de este modo una caracterización de los coprotagonistas como no delincuentes graves. Lo que también los presenta como personajes que no llegan a vulnerar la autoridad civil, pese a que se burlen de ella en situaciones menos graves.

Resuelto ese problema, los tres primos continúan con el conflicto amoroso, nuevamente actuando como un sujeto colectivo para que Lupita se decida por uno de ellos, la obligan a resolver la dificultad fingiendo una riña a balazos entre los tres, por lo que simulan haberse herido de muerte para que ella regrese a la habitación donde ha ocurrido “la tragedia”, al escuchar los disparos Lupita vuelve y comienza a llorar sobre “el cadáver” de José Luis. Luis Antonio y Luis Manuel se incorporan sin que ella se percate y salen de la habitación lamentándose el mal gusto de su prima, se resignan a perder poniendo nuevamente de relevancia que el valor de los lazos familiares que les hace dejar en paz a su primo para que pueda ser feliz con Lupita, sin embargo, vuelven a mantener su rasgo estable peleando entre ellos a golpes, ahora por saber quién de ellos será el padrino del primer hijo del matrimonio de Lupita y José Luis.

4.4. Conclusiones parciales

El personaje de Luis Antonio García bien puede ser catalogado como un falso héroe porque en la contienda sostenida con sus primos por el amor de Lupita, él es finalmente derrotado, al ser de carácter impetuoso ofende a su prima con piropos majaderos, como

él mismo lo reconoce y aunque busca reparar el daño causado, no lo consigue, su prima lo cataloga de inmediato como un don Juan y lo rechaza al final, acción a la que Luis Antonio no está acostumbrado, por lo tanto como falso héroe no recibe compensación sino castigo, tal como lo propone Propp en sus estudios del cuento de tradición oral.

Como habíamos expuesto con anterioridad, de acuerdo a los axiomas de Propp, el remplazo de la figura heroica de un guerrero o de un príncipe, por un charro, en el filme *Los tres García*, es un reemplazo que deriva de la influencia de la realidad histórica en la que se produce el relato, pero también de las diversas tradiciones culturales y religiosas, las creencias populares locales, vigentes en el contexto de producción, en nuestro estudio de caso: México 1946, después de dos movimientos armados civiles: la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera.

Dentro de los rasgos estables de la caracterización de Luis Antonio como personaje, destacamos el ser: enamoradizo, irrespetuoso de la voluntad de una mujer a la que quiere seducir, coleccionista de conquistas femeninas, atractivo a las mujeres, trasgresor, cínico, mentiroso, bebedor, buscapleitos, territorial y en rivalidad constante respecto a otros hombres, aunque empático con los grupos humildes, siempre que no le representen una forma de competencia, como ocurre con su primo José Luis, además responde a una ideología que considera superiores los rasgos que definirían una masculinidad, desprecia los rasgos que considera femeninos en un hombre, es presentado como orgulloso y se pretende autosuficiente, no requiere la ayuda de nadie, Luis Antonio es ambivalente e inestable, tal como lo sugiere Tinianov, se adapta a la circunstancias del momento. Sin embargo, este personaje está también subordinado a

una autoridad matriarcal femenina, representada por el personaje de su abuela, figura masculinizada por fumar y adoptar posturas de mando.

Doña Luisa se apoya en Luis Antonio y lo compara con su difunto esposo, lo que tiene importantes implicaciones en la valoración del personaje de Luis Antonio, pues, al margen de que involucra ser un mujeriego, lo presenta como equivalente a quien sería el jefe de la familia (ausente) y además como el compañero de la abuela, rol perfectamente diferenciado del que desempeñan sus primos y que se verá reforzado por otros elementos presentes en la trama fílmica. Por su parte Luis Antonio ve en su abuela "al amor de sus amores" y esto se destaca en más de una ocasión, tanto en sus acciones como en su comunicación no verbal; en la sala de su casa sobresale una fotografía grande de doña Luisa rodeada de muchas imágenes de otras mujeres, en dicha fotografía se le aprecia un gesto compasivo, tal como es ella con Luis Antonio, pero no con los demás, la fotografía es la única que está adornada con un florero que tiene rosas blancas frescas, este rasgo evidencia que para Luis Antonio no hay mujer que esté por encima de su abuela, reafirmando el rol de ser el compañero de la abuela, en las paredes de la casa no hay imágenes religiosas y por la ubicación del retrato de doña Luisa, que además es el más grande de los que hay expuestos, Luis Antonio la percibe como imagen divina pues el trato a su fotografía así lo demuestra.

Otros puntos para destacar en la película son los registros que refieren a huellas de un discurso religioso, que se manifiesta incluso en la configuración de los personajes, las acciones y costumbres representadas, la estructuración mismo del poder social (familia, Iglesia, Gobierno), así como la configuración de personajes colectivos y la representación de conflictos entre dichos personajes colectivos que son caracterizados

mediante connotaciones relacionadas con las nociones del Bien y el Mal. El personaje de Luis Antonio desempeña un papel importante en relación con la figura de la abuela en tanto se presenta como contraparte masculina de ella.

Antes de relacionar otros puntos, como la estructura de la dualidad, la importancia otorgada a la familia y a las diferencias entre los roles femeninos y masculinos, vamos a analizar la segunda parte del díptico fílmico, que nos permitirá constatar la reiteración de algunos de los elementos que hemos identificado y el papel específico que se le confiere al personaje de Luis Antonio.

4.5. Luis Antonio García en la segunda parte del díptico fílmico *Vuelven los García*

La secuela o segunda parte del díptico fílmico lleva por nombre *Vuelven los García,* dirigida nuevamente por Ismael Rodríguez en México, en el año de 1946, le da continuidad al desarrollo de los personajes de los tres primos García, la abuela y Lupita como protagónicos. A esta historia se incorporan como antagónicos “León y Juan Simón López”, hijos de los difuntos hermanos López.

En este otro filme, el personaje de Luis Antonio es presentado como un don Juan derrotado, lo que vendría a identificarlo con un falso héroe, pues no le corresponde el premio que suele ser otorgado al héroe de los relatos tradicionales: el matrimonio. Sin embargo, esta película ofrecerá una reivindicación de esa situación inicial de Luis Antonio, como veremos más adelante.

La película comienza con la misma disposición que su precursora y da inicio con los créditos presentados sobre una ilustración fija de los personajes masculinos: Luis Manuel, José Luis y Luis Antonio, estos vuelven a aparecen en primer plano de busto; mientras que en segundo plano se sigue ubicando el personaje de la abuela en posición

de superioridad sobre sus nietos, como ya ha quedado claramente establecido. La ilustración se encuentra entre las nubes, en esta ocasión suenan los acordes de la melodía “Mi cariñito”, misma que será una de las particulares esenciales de esta segunda parte de la trama.

Al terminar los créditos aparece el siguiente texto: “En el apacible pueblecito de San Luis de la paz se celebrará una fiesta para…” Sobre un plano general del pueblo, y de ahí la cámara se traslada al kiosco de la plaza adornado con papel picado, se escuchan dianas tocadas por una banda de viento y se observa a las autoridades locales premiando a Tranquilino por haber acabo con el “azote del pueblo”, como se refiere el presidente municipal a los difuntos López. Sin embargo, terminando la celebración, Tranquilo es aprendido por la misma razón por la que lo estaban recompensando, dando inicio la segunda parte de la historia con un toque de comedia que contrastará con el resto de la narración fílmica.

Los tres García ingresan a la Iglesia acompañados de su abuela y John, aunque ahora José Luis lleva del brazo a Lupita, a la entrada nuevamente doña Luisa les exige dejar las armas por respeto al recinto, siendo esta acción una repetición automática de sus quehaceres cada vez que ingresan como familia al templo. Luis Antonio se queda unos pasos atrás y sonríe cuando ve a una joven salir de la Iglesia, va tras ella dos pasos, sin decir una sola palabra, pero es regresado de inmediato por su abuela que le da dos bastonazos en la espalda y con el mango del bastón lo jala del cuello para obligarlo a dejar la pistola y entrar con ella al templo, reafirmando que pese haber estado enamorado de Lupita, no ha perdido su rasgo principal de don Juan, la introducción da a entender que la vida transcurre igual para los García, manteniendo todos sus mismos rasgos. La

abuela sigue dando a Luis Antonio un lugar como su compañero y no le agrada la idea de que se distraiga en mujeres cuando está con ella.

Son introducidos los hermanos López que viven como ermitaños en la hostilidad de una montaña, a su espacio llega un habitante de San Luis a informarle a León que su padre y sus tíos han sido asesinados, León se lo comunica a su hermana Juan Simón. Destaca que pese a lo sórdido del ambiente de su cabaña en las paredes hay imágenes de la Virgen María, en la advocación de Guadalupe y la Dolorosa; además de algunos machetes. Estos elementos refieren a dos tipos de prácticas sociales, la religiosa y una agrícola, pero connotada por cierta violencia, en tanto los machetes son instrumentos de trabajo, pero también armas. Los personajes y su entorno íntimo o privado se vuelven a caracterizar así mediante una dualidad que en este caso refiere a la violencia/la religión.

León le pide a Juan Simón que rece por sus difuntos (tarea muchas veces solo era encomendada a las mujeres y a los ministros de culto), mientras le informa que bajará al pueblo junto con Matías, su ayudante, para encargar unas misas por el alma de sus parientes, dejando a Juan Simón sola en la cabaña; sobresale amargura en el rostro de ambos hermanos.

Reiteradamente aparece el tema del catolicismo y la fe que profesaba la gente en México en la década de 1940–1950. Los López pese a ser agresivos, hijos de asesinos y ladrones, y vivir en solitario, conservan la fe mariana, y se enfatiza que para los López tampoco existen figuras maternas, siendo la única representación femenina de la familia Juan Simón, que pese a su permanente rudeza y angustia conserva rasgos femeninos como el cabello largo y ropa que delinea su figura, a pesar de su nombre masculino (Juan Simón) y de la hostilidad del ambiente en el que ha crecido. Juan Simón se convertirá en

el personaje naturalmente antagónico de Lupita, una vez que esta asuma la posición de matriarca para la familia García.

En la Iglesia se llevan a cabo los preparativos para el matrimonio de José Luis y Lupita. Luis Antonio y Luis Manuel se salen del templo, es Luis Antonio quien reconoce que se sale porque le arde[46] y le pide a Luis Manuel que no se haga maje[47] y reconozca que salió por lo mismo que él, pero Luis Manuel escudado en su orgullo argumenta que a él lo tiene sin cuidado que José Luis y Lupita estén en los preparativos de su boda. Luis Antonio sigue reconociendo que a él le duele mucho la situación, afirmación que solo sirve para exponerlo a la burla de Luis Manuel que no da crédito a que Luis Antonio García, el irresistible tenorio del pueblo (como él le dice), esté despechado porque le falló la conquista. Luis Antonio comienza un connato de pleito entre él y su primo, al decirle: "¡Nos falló que no es lo mismo!". La frase, aunque se pretende defensa de una situación adversa, vuelve a hacer referencia a un sujeto colectivo, en este caso derrotado ante la prueba.

Mientras León López ingresa a la sacristía en busca del señor cura para que celebre unas misas "Por el alma de sus gentes", el presbítero le dice que mucho les aconsejó que dejaran esa mala vida. León le recrimina por qué murieron así, si según él, su padre y sus tíos eran buenos cristianos. Este cuestionamiento al clero por parte de un personaje identificado posteriormente como agresor, se contrasta con el hecho de que Lupita y José Luis estén preparando su boda religiosa. Al mismo tiempo, el cuestionamiento que hace León marca distancia de la autoridad del clero, pero también

[46] Según el *Diccionario de Mexicanismos* (2010) en su página 31, arderse se trata molestar a algo o alguien.
[47] Inútil, tonto… en la jerga de la delincuencia persona escogida por los ladrones para hacerla víctima. *Diccionario de mexicanismos* (año) página 343

de la ideología que profesa, cuestiona los hechos y la interpretación que de los mismos ha hecho el cura.

Dentro de la Iglesia doña Luisa es advertida por el monaguillo que pide la colecta que Luis Antonio y Luis Manuel están por enfrentarse a golpes afuera de la Iglesia, ella sale a poner orden entre sus dos nietos y a bastonazos hace que ingresen al templo.

De acuerdo a la reflexión de Gutmann sobre lo señalado por Gilmore, los ideales de virilidad en los García están en proceso de desarrollo puesto que, por la edad de los personajes, estos están próximos a contraer matrimonio y procrear, mientras que el tercer aspecto, el de protección a la familia, si lo cumplen, pero sólo lo hacen cuando hay una amenaza externa; dentro de la convivencia interna de la familia, se sigue manteniendo el rasgo estable de pelear física y verbalmente entre ellos.

Sobre este punto señala Gutmann:

> De acuerdo a estudios de masculinidad en la antropología, destacarse sobre otros hombres se mide en relación a “los ideales de virilidad” que planteó Gilmore y tienen que ver con “tres imperativos morales: primero, embarazar a la esposa; segundo, proveer a los dependientes; tercero, proteger la familia. (Gutmann, 1999: 7)

En el caso de la familia García, en específico en el personaje de Luis Antonio, se cumplen cabalmente los últimos imperativos, puesto que busca ser proveedor de sus trabajadores, como en el caso de Chencho y Margarito; y a la vez es protector de su familia, orgulloso de su apellido y su estirpe, aunque vea con desdén a sus primos, pues siempre le representaran competencia, ya sea en el terreno amoroso con las mujeres, hasta en el afectivo por el cariño de su abuela. El personaje está pues configurado a partir de una concepción de la masculinidad ampliamente considerada en diversos estudios antropológicos.

El cura, fuera de la Iglesia, les alaba a los primos que por fin se lleven como hermanos, pero José Luis comenta lo quemados que están sus primos “por el sol”, haciendo una insinuación acerca de que los encuentra ardidos[48], entonces Luis Antonio le pide que les preste su crema, haciendo incómodo el momento. Se podrá observar que la construcción de los personajes que se verificaba en la primera película del díptico se mantiene en estos detalles de la segunda película, así como la recuperación de un lenguaje coloquial popular y el uso de los dobles sentidos que lo caracteriza con frecuencia.

En la noche hacen la fiesta de compromiso de José Luis y Lupita en la casa de doña Luisa. La fiesta comienza con los acordes de *Mi cariñito* [49] se trata de una canción ranchera compuesta por Manuel Esperón y Jesús Camacho Villaseñor (Pedro de Urdimalas). Luis Antonio con su rostro recargado en el rostro de su abuela, mejilla con mejilla, le canta destacando su rasgo de compañero de la matriarca, doña Luisa también le corresponde en afecto a Luis Antonio y lo besa en la mejilla, cuando se acercan a Luis Manuel este le besa la mano, nunca el rostro como Luis Antonio. En esta ocasión, como en otras posteriores, el lugar de la pareja femenina de Luis Antonio es desempeñado por el personaje de la abuela.

La abuela es escoltada por Luis Antonio y Luis Manuel al centro del salón de su casa, ella nuevamente es tratada como reina, no obstante que es el compromiso de

[48] Irritado, enojado u ofendido. *Diccionario de Mexicanismos* (2010) página 31

[49] Cariño que Dios me ha dado para quererlo, cariño que a mí me quiere sin interés, el cielo me dio un cariño sin merecerlo, mirando esos ojitos sabrán quien es, con ella no existe pena que desespere cariño que a mí me quiere con dulce amor, para ella no existe pena que no consuele mirándole su carita yo miro a Dios, Ay que dichoso soy cuando la escucho hablar con cuanto amor le doy este cantar, Ay que dichoso soy con ella soy feliz, viva su vida mi cariñito que tengo aquí.

Lupita y José Luis, ella lleva el protagonismo, pues la canción y las atenciones están dedicadas íntegramente a la abuela.

Cuando reúne a sus tres nietos, con su bastón (a manera de batuta) los dirige vocalmente, siendo esto una metáfora, pues los dirige con el bastón, tal como dirige sus acciones en la historia. Se destacan nuevamente las cualidades vocales de Luis Antonio, que resalta en la frase "¡Para ella no existe pena que no consuele!", frase que resulta ser muy reveladora, puesto que cuándo ya no está la abuela, efectivamente, Luis Antonio no encuentra consuelo en ningún lado. Lo que hace evidente la función indicativa y caracterizadora de la canción, que parece anunciar acontecimientos posteriores. Los tres primos le cantan a coro "mirándole su carita yo miro a Dios" … "Viva su vida, mi cariñito que tengo aquí". Frases que expresan la valoración e identificación de la abuela con la divinidad, debido al cariño que le profesan sus nietos.

Hay un elemento importante, en relación con el personaje de Luis Antonio, pues anteriormente observábamos que erotiza en sus expresiones frases que refieren a un discurso religioso. Sin embargo, en esta canción ocurre un fenómeno diferente, los afectos que experimenta por su abuela se traducen a un discurso religioso, al identificar el sujeto del cariño con el rostro de Dios. La erotización del discurso religioso da paso aquí a una suerte de religión del amor hacia una figura maternal, la abuela.

John entrega la mano de Lupita a José Luis en una tradición que no le es conocida, por lo que se embrolla hablando y es motivo de burla por parte de los asistentes al decirle a Lupita ("¡Hija, muchos días de estos!"), a lo que Luis Antonio habilidosamente responde ("¡Adentro!"), en señal de aprobación de que está de acuerdo con John en que Lupita tenga muchos matrimonios. John se da cuenta y de inmediato rectifica y dice

(“¡Felicidades, Ella ganó un marido muy macho como todos los hombres de este glorioso pueblo de San Luis de la Paz!”). Podemos analizar aquí que de nueva cuenta el nacionalismo y orgullo mexicano se destacan por encima de otras naciones, puesto que los invitados se vuelven un sujeto colectivo que se burla del desliz verbal del extranjero que no termina de entender las tradiciones mexicanas, como si de un chiste local se tratara: Además, John como estadounidense reconoce y elogia a los machos mexicanos diciendo que su hija ganó (como si fuera un trofeo) un marido muy macho, y después alaba el territorio con el enunciado (“este glorioso pueblo de San Luis de la paz”). El reconocimiento, tanto del machismo, como de la población, por parte de un “extranjero”, hace de nuevo evidentes algunos de los contenidos ideológicos que el filme promueve.

La fiesta continúa y Luis Antonio se excede en abrazos para la novia en su compromiso, Luis Manuel dice que no la felicita, pero que un García por la mujer que quiere es capaz de todo, así que no le faltará nada. Doña Luisa le hace señas muy evidentes a Luis Antonio para qué corte sus abrazos alevosos a Lupita pues José Luis ya lo ha notado; cuando José Luis y Luis Antonio se reúnen a mitad del salón, a pesar de que es evidente su reclamo se abrazan por indicaciones de doña Luisa, que nuevamente funge como director técnico que controla a su equipo. En el abrazo Luis Antonio le dice a José Luis que lo odia y que con gusto lo mataría, José Luis dice gracias y lo abraza de tal manera que le crujen los huesos, Luis Antonio dice de nada y regresa el abrazo, cada vez se aprietan más hasta que la abuela llega y los separa diciendo que ya estuvo bueno de abracitos, mientas los jala del cabello, y comenta que harán que la gente piense otra cosa, refiriéndose a que no quiere que los lugareños vayan a interpretar ese afecto con si se tratase de homosexuales, pues para el contexto de la época decirle

a alguien homosexual era una ofensa, en gran medida por el desconocimiento del tema, pero sobre todo por la valoración de conductas tipificadas como “masculinas”, en cierta época, dentro de nuestra tradición cultural, y que contrastan con lo señalado por diversas investigaciones, como las de Gutmann:

> Muchos estudios en la antropología de la masculinidad tienen como componente central el informar y analizar algún tipo de relaciones, atracciones y fantasías sexuales entre varones (…) Los grandes estudios antropológicos sobre los hombres que sostienen relaciones sexuales con otros hombres se iniciaron con el estudio que Esther Newton (1972) hizo de las reinas “drag” (drag queens) (…) aunque otros trabajos sobre el sexo con el mismo sexo sólo hicieron su aparición en forma regular dentro de la disciplina una década después. Sigue vigente la importancia del planteamiento de Chodorow (1994) según cual la heterosexualidad al igual que la homosexualidad es un fenómeno problemático e insuficientemente estudiado, especialmente si se considera a la sexualidad como algo más que el contacto corporal genital y reproductivo. (…) fue sólo a principios de la década de 1970, debido a la influencia política del feminismo, de los estudios sobre la homosexualidad y el lesbianismo, y el desafío teórico de Foucault y otros como Jeffrey Weeks, que los antropólogos comenzaron a explorar en forma sistemática la relación entre los cuerpos materiales y las relaciones culturales” (Gutmann, 1999: 14)

Volviendo a la secuencia del filme, vemos que Luis Manuel le pide al cura que junto con su abuela entreguen a José Luis la hipoteca de su rancho, sin que se entere que él ha cedido la propiedad porque el orgullo de José Luis no le permitiría aceptarlo. Asimismo, le pide al cura que, si sabe que José Luis necesita algo, disponga de cuanto tenga, preponderando los lazos de sangre nuevamente, por encima de cualquier rivalidad que pudiese existir entre ellos.

José Luis le muestra a Lupita a grandes rasgos el árbol genealógico de los García, mediante las fotografías de su padre y sus tíos que cuelgan de la pared del salón en casa de la abuela. Otro detalle argumental que destaca la importancia de la familia en el filme.

Luis Antonio aún no se resigna a que su prima no lo haya escogido como pareja y le pide a John que le solicite ante todos que cante, pues Luis Antonio sabe que el talento vocal es un rasgo destacado en él que todos admiran, formula una estrategia

para cantarle a Lupita “Maldita sea mi suerte”,[50] se trata de una canción ranchera compuesta por Manuel Esperón y Jesús Camacho Villaseñor (Pedro de Urdimalas), al cantarla, debido a la letra de la canción que cumple la función de un parlamento cantado, el personaje se escuda en doña Luisa, para desahogar su sentir en las frases amorosas, y en lugar de cantárselas a Lupita, cantárselas a su abuela; aunque aparentemente está cantando para todos los invitados, paseándose entre ellos, se la pasa viendo a Lupita y haciéndole guiños, por lo que cuando se acerca a doña Luisa, esta le da primero un discreto codazo y segundos después un descarado pellizco, pues es evidente que con su canción está provocando a José Luis. La abuela enciende un puro y Luis Antonio va hasta donde se encuentra la pareja para cantar cerca de José Luis la frase “En los versos del cantar hay uno que mi gusta, el del tonto que se asusta con su sombra al caminar, si hay alguno en la humedad, si alguno que le duela que le den su té consuela, te consuela la verdad”, haciendo una franca burla a José Luis al decirle tonto malintencionadamente a través de la canción y acusarlo de acomplejado por miedo a que Luis Antonio le “robe” el amor de Lupita que es lo único que según José Luis, tiene. Luis Antonio lo remata preguntando “¿si hay alguno en la humedad?” referenciando el aquí y el ahora como sustituto de “humedad” y finalizar diciéndole “te consuela la verdad” como reafirmación de que es un tonto acomplejado.

Luis Antonio se ha puesto junto a Lupita para cantarle “Solo quiero contemplar tus ojitos/ y besar tu boquita sin igual/ que me hace tanto mal/ Maldita sea mi suerte, mi

[50] Letra: “Ahora les voy a cantar/ a las niñas por bonitas,/ a las viejas por viejitas/ y a mi amor por olvidar./ Cuántas flores en el plan,/ cuántas aves en el cielo,/ cuantas tórtolas al vuelo,/ pero cuanto gavilán./ Zopilotes a volar/ presumido gavilán/ la paloma de San Juan/ lo puede desplumar./ Solo quiero contemplar/ tus ojitos y besar/ tu boquita sin igual/ que me hace tanto mal./ Maldita sea mi suerte,/ mi vida, me la han robado,/ pero a mí me han dejado/ tu amor que me quiere y me buscará. / Dame de despedida, mi vida, / mi vida, nomás un beso, / que yo te doy mi vida, /mi vida, mi vida, te entrego yo.

vida, / mi vida me la han robado". Ante estas palabras, Lupita ingenuamente sonríe, quizá percibe que entre José Luis y Luis Antonio están "peleando" cortésmente, mediante la interpretación de la canción de Luis Antonio, pero al no estar segura, solo muestra un poco de incomodidad y continúa sonriéndole a Luis Antonio. José Luis con sincera molestia la toma del brazo, la jala e intercambia el lugar con ella para quedar frente a frente con Luis Antonio que continúa cantando y se vuelve a poner junto a Lupita, provocando nuevamente a José Luis. Doña Luisa, previendo el pleito que se avecina, va hasta donde se encuentra la pareja y Luis Antonio cantando, y se para junto a él, por lo que la frase "pero a mí me han dejado/ tu amor que me quiere y me buscará" se la canta ya directamente a su abuela, no obstante al haber quedado al lado de Lupita voltea y le canta "dame de despedida mi vida,/ mi vida, nomás un beso", doña Luisa lo jala del cabello para que se voltee para donde ella está y deje en paz a Lupita y por ende a José Luis, Luis Antonio termina la canción viendo el rostro de su abuela, la gente le aplaude y doña Luisa le pide que se deje de "animaladas", haciendo nuevamente énfasis en que los animales no razonan, se guían por el instinto y se comportan de acuerdo a lo que sienten en el momento.

Es evidente que al ser Luis Antonio un macho territorial le cuesta mucho ceder lo que él considera su espacio, doña Luisa le dice que "deje de hacer como que la Virgen le habla"[51] que solo lo hace para picarle la cresta[52] a sus primos porque nunca ha querido a Lupe, ni nunca ha querido a nadie, a lo que Luis Antonio replica que no, que por primera

[51] Locución coloquial de alguien que se hace guaje (tonto deliberadamente) página 272 Diccionario de Mexicanismos (2010). Pues se supone que, si la Virgen le habla a un individuo, este tiene que voltear al cielo para prestarle atención a la Virgen, abstrayéndose por completo de la realidad del entorno.
[52] Provocar a alguien, molestarlo. Diccionario de Mexicanismos (2010) página 461. Hace referencia a las peleas de gallos donde los machos mexicanos canalizan sus impulsos agresivos a través de sus animales, los gallos se pican la cresta para provocar su enojo e iniciar la pelea.

vez se ha equivocado, porque quiere a Lupe con toda su alma y se lo está llevando Gestas. Nuevamente se hace referencia a un elemento de la religión católica, pues Gestas es mencionado en los Evangelios como uno de los ladrones crucificados junto a Jesús, él que no se arrepintió de sus pecados y dudó de Jesús, por lo que la tradición católica lo relaciona con un ser condenado a los infiernos, al decir Luis Antonio que se lo lleva Gestas expresa su profunda tristeza por estar sufriendo algo que aparentemente le es desconocido, que le ha sido robado, el amor auténtico de una mujer; por lo que doña Luisa exclama muy alarmada su nombre (“¡Antonio!”), no le dice Luis Antonio como normalmente lo hace, es como si lo desconociera; él de inmediato la tranquiliza diciéndole que no se asuste que se va aguantar mientras la tenga a ella, le toca el rostro con mucho cariño y textualmente le dice: “Porque tú eres la más santa, la más buena, la más linda de todas las mujeres, y es que contigo Dios se pulió y después rompió el molde”, doña Luisa no sale de su preocupación y le dice: “¡No seas barbero!”, él le replica: ”Pos no seas tan chula, y ahora en castigo voy a hacer que toquen tu pieza favorita pa’ que chilles un rato”. A su lado pasa una joven y Luis Antonio exclama “¡Válgame Dios!” Y se va tras ella, doña Luisa le da un bastonazo en la espalda y se dice para sí misma en voz baja “¡Ay, igualito a su abuelo el condenado!”. En esta frase encontramos también una cierta resignación por parte de la abuela, al ser víctima de posibles infidelidades por parte de quién fue su esposo, aunque queda claro que se refiere a un hombre que fue mujeriego, situación que era común y hasta cierto punto reverenciada por otros hombres que se admiraban entre sí la “capacidad” de poder tener más de una mujer a la vez. Al mismo tiempo, la abuela identifica a su nieto con quien fue su marido. Doña Luisa se ve resignada de quien fue su pareja, sin embargo, como madre mexicana, se ve orgullosa

de su nieto y de que haya heredado (de manera aprendida) la conducta de su abuelo. De acuerdo con las reflexiones de Bourdieu:

> El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos, la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservado a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de esta, entre la parte masculina, como el hogar, y la parte femenina, como el establo, el agua y los vegetales; es la estructura del tiempo, jornada, año agrario o ciclo de vida, con los momentos de ruptura, masculinos y los largos periodos de gestación, femeninos. (Bourdieu, 2012: 22)

El cura se acerca a doña Luisa para decirle que es evidente que Luis Antonio la quiere mucho y que es su consentido, ella dice que los quiere a los tres igual, pero que Luis Antonio es el más atravesado, el más calavera, refiriéndose a lo impulsivo que suele ser, sin medir consecuencias de sus actos. Aunque sus primos son igual de arrebatados, es Luis Antonio él único que le merece atención en este aspecto, porque ella sabe que también es provocador y peligroso. Nuevamente, la abuela asume una actitud de una compañera resignada a la conducta de quien ama, preocupada por su comportamiento.

Observamos que las relaciones entre los dos personajes, la abuela y Luis Antonio mantienen una serie de rasgos caracterizadores, al mismo tiempo que se hace más amplia la identificación entre el personaje del nieto y el del abuelo, del que en cierta forma Luis Antonio es “imagen y semejanza” de una manera literal en el díptico fílmico, ya que tiene la misma cara del abuelo, se comporta igual y por el tipo de relación afectiva que establece con la abuela, se trata de una relación análoga.

José Luis habla con Luis Manuel y Luis Antonio para pedirles que dejen de fastidiarlo porque Lupita lo eligió a él, porque los tres tuvieron la misma oportunidad, y según José Luis ellos con ventaja, destacando los rasgos de ambos, a Luis Antonio le

dice que conquistar a las mujeres para él es pan comido[53], que es muy bueno para eso; mientras que a Luis Manuel le dice que con su dinero y su pico, ni se diga; les dice que se traga su orgullo que es lo único que tiene y les suplica que lo dejen en paz. Doña Luisa escucha detrás de la puerta complacida la conversación de sus nietos porque asegura que esa es la reconciliación definitiva; se acerca al cura para decirle que "¡Con el casamiento de José Luis, la reconciliación de esos salvajes -sus nietos- y la muerte de los López, que Dios los haya perdonado terminan todas sus preocupaciones!".

Para doña Luisa, la boda de José Luis significa estabilidad para su familia, pues como lo dictaba el canon de la época, formar una familia nueva a través de un matrimonio era prácticamente obligatorio y era parte de las aspiraciones de todo progenitor ver casados a sus hijos; el ver a sus nietos reconciliados le trae tranquilidad, y a la vez que agradece la serenidad que le dio saber la muerte de sus rivales, le pide a Dios que los perdone, situación que podría deberse más a una expresión, que a un sentimiento auténtico de perdón, pues recordemos que los López asesinaron a sus tres hijos; mientras doña Luisa está diciendo su diálogo la cámara hace una transición a una modesta cruz improvisada con dos vigas de madera que coloca León López en la tumba de su padre, al abrirse la toma se aprecia a Juan Simón y otras dos tumbas pertenecientes a sus tíos, León se dirige a Juan Simón y le dice: "Hermana, por estas cruces te juro que los nuestros serán vengados con sangre, hasta en el último de esa raza maldita", Juan Simón aprueba el juramento de su hermano diciéndole: "Mátalos, mata a esos García, que no quede uno solo, que no quede uno solo", en su expresión hay rabia y mucho dolor. En la película, aunque la venganza se presenta como

[53] Muy fácil

motivación de los agresores, la venganza también se presenta como motivación de los héroes. Otro detalle importante, aunque la expresión “raza maldita” es utilizada en el filme en un sentido figurado, no podemos ignorar que, en el contexto sociocultural de producción del filme, aunque atenuada por el paso del tiempo, dicha expresión además de tener una implicación religiosa tiene una implicación de etnias en conflicto, identificadas en la película como familias en oposición radical que se han matado una a otra.

Antes de la conquista española y el mestizaje, existieron pugnas entre culturas nativas como la mexica y la tlaxcalteca, los encuentros entre ambos bandos siempre estuvieron marcados por la violencia de las armas y por la muerte; es por ello por lo que cuando el conquistador español Hernán Cortés se propuso tomar Tenochtitlán, estratégicamente sacó provecho de esta rivalidad y con ayuda del ejercito tlaxcalteca derrotó a los aztecas.

Si bien en el filme no se observa una clara referencia a españoles e indígenas, se puede observar que en la construcción de los personajes de las dos familias en conflicto hay una serie de rasgos que implican una desigualdad de condiciones: unos son propietarios de un rancho o hacienda, integrados socialmente, respetados en la comunidad; lo otros son marginales, son pobres, viven en relativo aislamiento. Es decir que, sujetos a transformaciones no poco importantes, en el filme figuran elementos que refieren a procesos de conformación de una identidad nacional derivada de dos grupos en conflicto, lo destacable de esta representación es que sean los pobres, los marginales y aislados, lo que desempeñan en papel de agresores o villanos en la estructura de la

narración, pues la instancia narrativa se ha focalizado en los protagonistas dominantemente.

El siguiente encuadre es afuera de la Iglesia donde se llevará a cabo la boda de Lupita y José Luis. Luis Antonio es el primero en llegar, está solo y al ver pasar una joven exclama “¡Válgame Dios!” Doña Luisa viene cerca del árbol donde se detuvo Luis Antonio y le da un bastonazo en la espalda mientras le dice: “¡Más respeto condenado qué aquí estoy yo!”. La frase es importante, porque aunque en la primera parte del díptico fílmico Luis Antonio ha sido caracterizado como un falso héroe, ya que no es él quien logra el matrimonio con Lupita (premio por el cumplimiento de la tarea difícil y reparación del daño en los cuentos populares), en esta segunda parte se hace más evidente que el papel tradicional que corresponde en los cuentos de tradición oral a la “princesa” será desempañado por doña Luisa, como reina y cuyo héroe o “príncipe” -y a quien él le debe respeto como figura materna también-, es justamente Luis Antonio, personaje que ha sido caracterizado en el propio díptico fílmico como idéntico a su abuelo (el marido de doña Luisa y como el mujeriego). Doña Luisa llega fumando un puro con tranquilidad y nuevamente condena a Luis Antonio por sentir que le falta al respeto a ella y al recinto, no a la joven a la que le dice el piropo, sino a ella, Luis Antonio replica que nada más lo hace para distraerse (“¡Cómo ya perdió a la Lupe!”), a doña Luisa le causa gracia su argumento por lo que le dice (“¿Sí? Pues no creo que sufras mucho por la tremenda decepción”), siendo sarcástica con su nieto. Luis Antonio convencido de su educación machista, sabe que los hombres no deben sufrir, le dice que lo qué pasa es que él se aguanta; el verbo aguantar es uno de los más populares en México y se refiere literalmente a sostener, sustentar, no dejar caer, pero en el argot mexicano se puede

referir a reprimir o contener una emoción, por lo que Luis Antonio se sincera al decir: “no creas abuelita se sufre”, mientras suspira, ella lo comprende y lo invita a que aprenda la lección, él dice que mientras lo goza, contrastando ahora con lo dicho unos segundos antes, la afirmación de Luis Antonio respecto a aguantar.

En el díptico fílmico se exponen las motivaciones de las acciones de Luis Antonio, él quiere a su abuela más que a todas las conquistas, pero también a Lupita, sin embargo, ninguno de estos dos amores le impide gozar sus conquistas.

Continúan la charla cuándo pasa junto a ellos una joven de movimiento de cadera exagerado al caminar, él le dice: “¡Válgame Dios! ¿No sé quiere casar conmigo cuerpecito de pecado?”, doña Luisa en tono suspicaz le dice en voz baja a su nieto: “¡Y cara de condenada!”, pues la mujer se ha quitado el velo y ha expuesto un rostro poco agraciado por la presencia de vello facial sobre el labio superior; la mujer se muestra coqueta ante la pregunta que le hizo Luis Antonio, se regresa y le cuestiona: “¿Me hablaba Usted joven?”, Luis Antonio --desabotonándose el cuello de la camisa para poder respirar mejor- le contesta: “¡No! Le hablaba a mi abuela”, la mujer se ofende y de manera displicente le dice: “¡A su abuela!”, como si fuera una mentada para doña Luisa estando ella presente. Luis Antonio dice su muletilla (“¡Adentro!”), pero ahora lo dice con pesar, por lo que doña Luisa le reprocha: “¡En la torre! Por coscolino ya me rasparon”. Luis Antonio le pide perdón a su abuela y le dice que ojalá todas las mujeres fueran como ella y le promete que mientras no encuentre una mujer como ella seguirá siendo soltero (“Por vida de Dios”) y después le dice le pide matrimonio (“¡Abuelita cásate conmigo!”) doña Luisa le da un codazo y le dice: “¡Cállate vaquetón! Déjate de hablar burradas”. Esta escena tiene diálogos apoyados en la comedia que revelan la inclinación natural de

doña Luisa por Luis Antonio y la de este por ella. Nuevamente aparece la erotización del discurso religioso en los piropos, aunque de todas las veces que el personaje dice la frase “Válgame Dios” a una joven, esta es la única vez que una mujer le corresponde el piropo volviéndose hacia él, y se pone de relieve el grado de afectación al respeto que existe cuando la joven aludida ofende a la abuela. Se manifiesta un evidente desagrado por parte del personaje de Luis Antonio cuando considera que le faltan al respeto a lo que él más quiere, no obstante, no puede hacer nada, ya que la joven implicada se sintió ofendida y respondió insultando, nuevamente encontramos que los actos verbales en la conversación están fuertemente enraizados por la voz dominante de la abuela, dominante en cuanto al rol que le da la experiencia mientras contempla con ternura la ingenuidad de su nieto al hablar de la frustración y decepción amorosa que está viviendo, ella juega el rol de consejera sin ser autoritaria, se vale del sarcasmo para corregir a su nieto.

Por otra parte, aquí se plantea una situación diferenciada al representar la conquista amorosa, pues lejos de funcionar, tiene un resultado adverso a las intenciones y propósitos del conquistador, ya que Luis Antonio experimenta, por primera vez, las consecuencias que sus acciones pueden traerle a su abuela.

Para cerrar la escena entre los dos personajes, Luis Antonio vuelve a destacar que no hay mejor mujer para él que su abuela, le hace un voto de soltería hasta que no encuentre una mujer como ella, se recalca su rol de compañero de la abuela; doña Luisa que está fumando un puro, con marcado gesto, duda la autenticidad del juramento de su nieto, pues conoce de sobra lo mucho que le gustan las mujeres y lo bien que es correspondido por las muchachas del pueblo. La escena pone de relieve el papel de los

dos personajes, caracterizando a Luis Antonio como un personaje que responde a una motivación edípica, quiere casarse con su abuela (figura materna) porque ella representa un ideal femenino que otras mujeres no cumplen. Además, que no es poco significativo que la promesa se haga en un contexto en el que la abuela ha sido ofendida por los actos de seductor del personaje.

A la escena se integra Luis Manuel diciendo que es una hermosa mañana para suicidarse (refiriéndose al matrimonio), vuelve a ser auténtico en sus desplantes arrogantes y sus gustos, pues porta un traje sastre que presume es inglés, lo que le da motivo para criticar el atuendo charro de Luis Antonio y llamarlo mariachi, esto lo hace de manera despectiva, exponiendo nuevamente su falso nacionalismo, pues para él es más importante el estilo moderno y citadino. Luis Antonio replica diciendo que él se viste como hombre y no como pachuco; doña Luisa le jala el bigote a Luis Antonio mientras le dice: “Ya estuvo suave de piropos”, les cambia el tema y Luis Antonio se acerca tiernamente a ella, la abraza con mucha ternura y pronuncia: “Que relajo, ¿Quién me habría de decir que mi viejita iba a ser mi comadre?”, pues tanto ella, como Luis Manuel y Luis Antonio serán los padrinos de la boda, ella se molesta y le dice “¡No me digas viejita condenado!”, pues aunque se sabe mayor se siente herida en su vanidad femenina cuando Luis Antonio le dice viejita; llegan los novios y se prepara el cortejo nupcial mientras suenan las campanas de la Iglesia y entran los invitados.

En la reja del atrio Lupita es felicitada por sus padrinos, Luis Manuel le dice: “Primita el matrimonio es la suprema conquista de una mujer, no está el mérito en saber conquistar sino en saber conservar, tú sabrás conservar la felicidad que conquistaste, que sea para bien y que sea para siempre”, Lupita le agradece; Luis Antonio le dice “Pos’

que ahora sí es de verdad, dentro de un rato serás la señora cuñada, pero eso si te digo, ya que en cariño no pude darte el mejor, en deseos de felicidad para ti no creo que los haya mejores que los míos, que seas muy dichosa". En estos diálogos se pone de relieve el pensamiento predominante de la época, pues para Luis Manuel la mujer no tenía ninguna opción positiva fuera del matrimonio, lo dice abiertamente al expresar "el matrimonio es la suprema conquista de una mujer"; mientras que Luis Antonio revela que aunque se siente despechado, respeta la decisión de Lupita, pues ya se dirige a ella como "la señora cuñada" y recordemos que para él los lazos familiares son superiores a cualquier otro valor, por lo que tácitamente reconoce que la querrá como un miembro más de su familia, sin importar los sentimientos que tiene por ella, él no le da el valor social al matrimonio que le da Luis Manuel, Luis Antonio antepone la felicidad de Lupita y honra a la familia.

Doña Luisa se acerca a Lupita para organizar el cortejo nupcial, pues el cura ya atraviesa el atrio para ir a recibirlos de acuerdo a los protocolos de las ceremonias católicas, el séquito va cruzando el pórtico de la Iglesia cuando León López interrumpe gritándoles "¡Garcías, yo soy León López!" saca su arma y comienza a disparar, José Luis cubre con su cuerpo a Lupita y saca su arma, es el primero en recibir un disparo que le pega en el brazo derecho, Luis Antonio busca proteger a su abuela, pero esta recibe un balazo en la espalda, lo que provoca que el más peligroso y certero de los García, Luis Antonio, no dispare sino que se concentre en auxiliar a su abuela, el señor cura le grita a León López que no, y toma la función de escudo voluntario protegiendo a la abuela y al resto de la familia que se ha volcado en proteger a doña Luisa, por lo que el sacerdote recibe una detonación. León López huye en su caballo a todo galope

mientras es perseguido por habitantes del pueblo que no logran darle alcance, él llega a su rústica cabaña en la montaña con las emociones desordenas a arrodillarse muy angustiado frente a una estampa de la virgen y le dice “¡Perdóname Virgencita, tú sabes que no quise darle, perdóname!”, su hermana Juan Simón se extraña de la conducta atípica de León, pues él es tosco, no manifiesta rasgos de debilidad en ningún momento, por lo que le pregunta la razón, él le contesta que mató al señor cura, comienza a narrar que no fue adrede, porque él apuntó y cayó un García, después se atravesó la abuela y cayó también, le cuenta a Juan Simón que hubiera acabo con todos allí mismo pero el señor cura dio un paso al frente y él ya no pudo detener la bala. Juan Simón llena de ira le reprocha que tenía a todos los García juntos y desaprovechó la oportunidad de matarlos a todos, le pide que se regrese a matarlos, pues para eso ha nacido León para continuar con el rencor y el odio entre familias; sin embargo León está lleno de remordimiento por lo que él considera fue la muerte del sacerdote a través de sus armas; otra vez se acentúa que pese a ser asesinos, los López respetan las creencias del catolicismo y a sus ministros, pues el remordimiento de León es solo por el señor cura, por nadie más. La Virgen le representa a León una imagen materna que le consuela, por eso le pide perdón mientras está invadido de arrepentimiento. Vemos que en la película a las motivaciones de venganza se anteponen las motivaciones religiosas, que al no ser cumplidas generan remordimientos en el agresor que ha cometido la fechoría.

La caracterización del personaje de León López pone en evidencia una doble moral, el acto de matar solo se percibe como algo negativo por haber dado muerte a un miembro del clero, no se percibe así porque constituya una transgresión a uno de los mandamientos religiosos. Este rasgo es ajeno al personaje de Juan Simón, quien

antepone el sentimiento de venganza a cualquier otra cosa y considera como misión acabar con el grupo “enemigo”, independientemente si ellos no fueron directamente los asesinos de su padre y sus tíos. Este personaje, como otros de la narración fílmica se verán afectados por situaciones que modifican sus rasgos de caracterización.

En casa de doña Luisa impera un ambiente de tristeza, pero se revela que a José Luis solo lo rozó la bala; el cura también fue lesionado en un brazo con una herida que no puso en riesgo su vida, mientras que la abuela si fue herida de muerte y se encuentra en agonía, siendo el personaje más afectado por este hecho Luis Antonio, dado su apego a la abuela. Doña Luisa agónica está dictando su testamento acompañada por el notario, el cura y el médico del pueblo; en la sala Luis Manuel se dirige a José Luis para decirle que viene del monte de buscar a León López y tampoco lo encontró, que es como si se lo hubiera tragado la tierra, ambiente que contribuye a acrecentar su odio, pues la competencia a muerte entre los García y los López ha tenido un nuevo episodio, pero la victima que esta vez fue inmolada, les duele a todos como si de su propia vida se tratase, la masculinidad, la rivalidad entre los López y los García está desabordada. La situación representada en la película sirve, nuevamente, para hacer visible la caracterización de las situaciones en un contexto de roles arquetípicos masculinos que corresponden a estudios antropológicos sobre dichos roles:

> En los documentos antropológicos sobre los hombres, las fuentes de la violencia, cuando no sus consecuencias, muchas veces están sobredeterminadas y subteorizadas excepción hecha de quienes promueven la importancia de los factores biológico--hormonales en el comportamiento humano, tales como Konner (1982, p. 111) quien sostuvo que “el caso más fuerte a favor de las diferencias de género (regidas por la biología) se encuentra en el campo del comportamiento agresivo”. Las teorías correspondientes que se apoyan en factores político-económicos, raciales, de género y culturales son tristemente inadecuadas en la literatura antropológica sobre los hombres y la violencia. (Gutmann, 1999: 20)

A partir de las propuestas teóricas de Propp podemos señalar que se ha cometido una nueva fechoría, la primera fue asesinar a los padres de los tres primos, la segunda es dar muerte a la abuela, lo que, si bien afecta a todos los miembros de la familia de los García, afectará de modo especial al personaje que analizamos de manera prioritaria: Luis Antonio.

El médico y el notario salen de la habitación de doña Luisa, el médico dice que es un caso perdido, Luis Antonio llora desconsoladamente, pues él ha preferido quedarse a acompañar a su abuela en su agonía antes que salir a buscar al asesino. Doña Luisa está acompañada por Lupita, John y el cura, quienes tratan de animarla, diciéndole que pronto se recuperará y ella pide que no la sigan engañando, que ella sabe que está estirando la pata[54], le dice a Lupita palabras que señalan la nueva función que ella le tocará cumplir ("¡Le deja su puesto y que cuide mucho a sus muchachos, sobre todo a Luis Antonio porque el pobrecito se queda tan solo!"), no obstante que el único comprometido por una herida física es José Luis, y Luis Manuel también se queda solo, quién más le preocupa a la abuela es por Luis Antonio a quién ha tomado como su compañero de vida. A doña Luisa le preocupa Luis Antonio porque dice que "es tan atravesado, tan loco" y le pide a Lupita una tarea: "¡Que le ayude a soportar su pena como un hombre!".

La abuela ha heredado su lugar de matriarca, permitiendo a Lupita continuar con la formación de machos, que doña Luisa traduce como hombres valientes, hombres que no lloran y que se juegan la vida por su familia y sus ideales. Estos son los valores explícitos que la película presenta como positivos. Sin embargo, también y sobre todo,

[54] Estirar la pata, locución popular que significa morirse. Diccionario de Mexicanismos (2010) página221

con sus palabras está poniendo a prueba a Lupita quien deberá cumplir con una tarea difícil.

Los tres nietos entran a la habitación de la abuela, ella agonizante esboza una sonrisa al verlos y al primero que nombra es a Luis Antonio, que está profundamente conmovido, derrama lágrimas con mucha tristeza, pero pretende ser fuerte y desde su lugar observa a su abuela, después nombra a José Luis, quien hace un intento para poder sonreírle a doña Luisa y por último nombra a Luis Manuel que hace gestos para contener el llanto. Doña Luisa exhala y dice con una tierna sonrisa (“¡Mis tres Luises, mis angelitos!”) cambia la gestualidad de su rostro y con la poca energía que le queda les dice lo contrario que antes dijera (“¡Demonios!”), nuevamente vuelve a suavizar su rostro para decirles “¡Que Dios los bendiga!”. Luis Antonio ya no resiste el llanto y se arroja al regazo de su abuela, buscando refugio y consuelo una última vez, ella lo acaricia del cabello y le dice “¡No llores, no llores, los hombres no lloran y menos si son García!”. Aquí se hace patente la prohibición y la transgresión por parte de Luis Antonio, quien está desconsolado y tiene el rostro cubierto de lágrimas, en esta ocasión no da importancia a la recomendación de su abuela y llora con mucha aflicción, por su parte José Luis y Luis Manuel también derraman lágrimas, pero lo hacen de manera más discreta, de pie y desde su lugar, sin tocarse el rostro ni acercarse a la abuela como lo ha hecho Luis Antonio, ellos si tratan de cumplir con la máxima de su abuela de “Los hombres no lloran y menos si son García”, aunque lloran, no lo hacen como la sensibilidad de Luis Antonio, doña Luisa les pide que cuando la estén sepultando toquen su canción.

En la película, la riña que se creía superada se manifiesta como un hecho que prevalece y que involucra una nueva fechoría, un daño irreparable para la familia de los García. Las conductas manifiestas de los personajes rompen con algunos estereotipos, en este caso con propósitos o como estrategias del *phatos* que se plantea en el acontecimiento trágico. Luis Antonio rompe con el estereotipo de lo masculino, del mismo modo que Juan Simon rompe con el estereotipo de los femenino. Al respecto Cerezales ha señalado:

> "Por lo general a la niña se le reprime la agresividad, con lo que consigue obediencia y la sumisión; la ropa que usa para las niñas es delicada, buscando lo decorativo, con lo que se limitan sus movimientos, orillándolas a la delicadeza y al control, ellas ayudan a la madre con las labores domésticas, con el ir de compras, preparar alimentos, etc. Con lo que se les transmite la idea de que son ellas quienes deben cuidar del hogar y la familia. Mientras que en sus hijos se alimentan trazos varoniles: se cuida que no exteriorice las emociones debido a que se considera que un hombre debe ser dueño de ellas y sobre este control emocional se sostiene su hombría, se les trata duramente, con esto se transmite que tienen más fuerza, superioridad, que están menos capacitados para la comunicación y son más capaces de controlar sus sentimientos, el manejo del llanto es muy importante, generalmente se les dice que es hombre y no debe llorar, de este modo el niño aprende a reprimir sus emociones. Se les transmite la idea de que limpiar, cocinar, etc., es responsabilidad de la mujer (Cerezales, 2001:18-19)

En los dos casos de los personajes de Luis Antonio y Juan Simón, se anteponen los afectos familiares a la reproducción del estereotipo, como estrategia que sirve para destacar la importancia de tales vínculos, por encima de las convenciones sociales.

En los relatos que Propp analizó, la transgresión cometida pone al héroe en situación de vulnerabilidad ante su agresor, en la película esta función se verifica también, pues la muerte de la abuela pondrá a Luis Antonio en una situación de vulnerabilidad, agravada por el alejamiento reforzado que significa la muerte de la abuela, la pérdida no solo de una figura materna, también de su compañera.

La siguiente escena es la inhumación de la abuela, en el panteón el cura da unas palabras a los dolientes, recordando que doña Luisa era muy amada y que sus

virtudes perpetuaran su nombre, junto al féretro están Luis Manuel, José Luis, Lupita y John; Luis Antonio está sentado sobre una tumba contigua llorando desconsolado y bebiendo alcohol. Lupita se acerca a él para pedirle que ya no beba, nueva prohibición, él dice que nadie la quería como él y le pregunta "¿Y ahora yo que hago sin ella?", Lupita le dice que tienen que ser fuertes porque a ella no le gustaban las lágrimas, él replica "Yo sin ella ¿ya pa' qué?". Lo que presenta a la abuela como propósito principal de la vida del personaje. Mientras el féretro baja a la sepultura Luis Antonio comienza a cantar "Mi cariñito" y se acerca para ver descender el ataúd, sus primos se unen a la canción dejándolo a él al centro, están acompañados de un coro de niños, en esta ocasión los acordes de la alegre canción ranchera suenan tristes y llenos de melancolía, ante el llanto de los presentes. Al terminar la canción, Luis Antonio toma un puño de tierra que lanza sobre el féretro, mientras dice entre llanto "Adiós mi viejita linda, adiós", Luis Manuel y José Luis toman unas palas y comienzan a sepultar el féretro.

La familia García se encuentra de luto por la ausencia de la matriarca, que como toda madre mexicana de esa época, optó por el sacrificio propio para proteger a su familia, pues ella fue el resguardo intencional que protegió con su cuerpo a su familia durante el tiroteo que descargó sobre ellos León López, cumplió con su rol de madre, aunque fuera presentada como una figura de rasgos masculinizados para poder controlar a sus nietos, aunque ejerciera satisfactoriamente el rol de jefe de familia con superioridad indiscutible, termina por cumplir cabalmente el necesario sacrificio de madre para alcanzar el halo de abnegación, generosidad y sacrificio que poseen las madres mexicanas, al menos la que fueron representadas en el cine de le Época de Oro. El sacrificio de la propia vida por amor a otros constituye un elemento sumamente

importante dentro de la tradición católica, de cuya ideología se manifiestan abundantes elementos en el díptico narrativo.

Luis Antonio García, tiene claro el origen de su tragedia, su abuela se ha sacrificado para que ellos pudieran continuar su vida, León López acérrimo enemigo la ha asesinado cuando estaban afuera de la Iglesia esperando tener un día de fiesta. Luis Antonio al ser tan apegado a su abuela sufrirá la ausencia más que los otros miembros de la familia García, no obstante que los tres primos son presentados como huérfanos y no hay referencia en ningún momento a sus madres, para no restar peso a la figura de doña Luisa. Luis Antonio García ha quedado nuevamente huérfano, pero ahora como adulto, asimila que su abuela no debía haber muerto aún, sino que su ausencia fue a causa de un asesinato, crimen cometido por su peor enemigo, por lo que su odio, tristeza y rencor se mezclan, dando como resultado un macho edípico aislado, privado de la figura materna, pero también privado de su compañera ideal, pues el asesinato ha tenido lugar luego de que Luis Antonio le pidiera simbólicamente matrimonio a su abuela.

En el monte, el individuo que asiste a León López le informa a él y a Juan Simón que “La cosa está que arde”, que se han desplegado dos tropas para buscarlo por el crimen que cometió, a León no le preocupa nada de eso; solo pregunta por el señor cura y se entera que la bala lo lastimó de un hombro, que está fuera de peligro, que a José Luis lo hirió en un brazo y que la que si murió fue doña Luisa, León se queda tranquilo ante la noticia de no haber matado al cura, le pide a su ayudante que se regrese al pueblo para saber cuándo saldrá de la cárcel Tranquilino, y para mantener vigilada la casa de los García.

Se da paso a la lectura del testamento de doña Luisa, que comienza con insultos para sus nietos, los tres se ponen de pie ante la duda que eso sea lo que dice, el cura que está presente les dice “¡Chacales, ni más ni menos, así lo dice ahí!”, el notario continua la lectura donde la abuela dejó una llamada de atención para cada uno, comenzando por José Luis a quién le deja dicho que está lleno de orgullo malentendido, que es callado y terco como una mula, le recrimina esconder las pasiones porque no se da cuenta que el orgullo: “es una venda que no nos deja ver nuestras propias miserias, no le pedías nada a nadie, pero todos te tenían lastima, eres como el pavo real, muy esponjado pero con la cola pelona”, sin duda reprocha el orgullo convertido en soberbia de quién no permite que nadie le ayude, porque a través de su experiencia se da cuenta que lo único que provoca José Luis en los demás es pena por su autocompasión. Doña Luisa está recriminando un “pecado capital”: la soberbia. Después la llamada de atención es para Luis Manuel a quién le dice en voz del notario que de nada le sirve ser rico y haber ido a la universidad porque su avaricia lo convirtió en agiotista y que la caridad que hace no sirve ni para lavar su conciencia porque termina desprendiéndose de 5 centavos cada ocho días para los pobres, ella le reprocha que por eso los necesitados que él ayuda se “compran cobijas de aguardiente”, a él lo compara con la divina garza, (“bella, blanca, magnifica pero con las patas flacas”). Doña Luisa caracteriza a Luis Manuel con otro “pecado capital”, la avaricia. A Luis Antonio, le dice barbero de porra y comienza su reprimenda preguntándole: “¿Cuántas veces llegabas a embadurnarme la cara con el colorete de las señoritas, cari payaso que te traían como tlapalería el alma y el cuerpo?”, Luis Antonio dice su muletilla (“!Adentro!”), asombrado de lo bien que lo conocía su abuela, pues ella sabía cómo iba a reaccionar; el notario continua la lectura diciendo:

“¡Sí, adentro! Cómo eres animal hijito, la felicidad se halla en la mujer digna que sabe devolver los besos en un hijo, y ya déjate de beber como una esponja, es bueno darle gusto al cuerpo, pero no acabar con él, quieres todo el vino del mundo, y ni te lo acabas y si haces el ridículo porque azotas como chango acalambrado”. A José Luis y a Luis Manuel doña Luisa los ha comparado con aves, mientras que a Luis Antonio lo asemeja con un primate, consideramos que esto se debe a que las aves con las que ha comparado a sus dos primeros nietos son pasivas, viven pasmosamente y solo responden a estímulos si son provocadas, mientras que los primates son activos por naturaleza y nunca están quietos, al comparar a Luis Antonio con un chango acalambrado le hace notar que cuando se excede en el alcohol solo es ridículo por la falta de coordinación motriz (como los changos) y se provoca daño a sí mismo. Nuevamente doña Luisa utiliza el recurso figurado de designar animales para comparar la personalidad de cada uno de sus nietos, aunque en esta ocasión no fueron comparados con animales rastreros cómo cuándo le dijo a Luis Manuel “¡Víbora!”, o cuándo a Luis Antonio le dijo “¡Déjate de hablar burradas!” o “¡Como eres animal!”; siendo su analogía favorita para los tres designarlos como “¡Chacales!”, porque los percibía ladinos y maliciosos. Aunque doña Luisa acusa de mujeriego y borracho a Luis Antonio, se atenúa la relación de este personaje con el “pecado capital” de la lujuria, al destacar en él lo que no es un pecado sino un vicio. Sin embargo, el discurso religioso se vuelve a hacer presente, incluso a nivel de práctica social, pues el regaño final de la abuela cumple la función de un sermón secular.

Regresa la lectura del testamento para dirigirse a los tres y recordarles lo mucho que los quería, tanto, que se los hubiera llevado con ella sino tuvieran un destino que

cumplir, poniendo de relieve nuevamente el amor desmedido que sentía por la familia pide que cumplan su destino, porque quiere sentirse orgullosa de ellos cuando le lleven flores a su tumba.

Como hemos podido analizar a los hombres mexicanos se les educaba para sentirse orgullosos por el hecho de ser varones y ser el sustento y la protección de la familia, así también los padres en correspondencia esperaban lo mismo, este caso la abuela que funge el rol de madre y del miembro de mayor jerarquía en la familia García, también pretende sentirse orgullosa de que sus nietos varones han cumplido como hombres y les deja instrucciones generales para que sigan la vida sin ella.

A José Luis lo describe como su silencioso y desea que sea comprendido porque comprende a los demás, a Luis Manuel lo designa como su poeta con chequera y le pide que regale más dinero que versos; por último se dirige a Luis Antonio como su enamorado, al referirse a Luis Antonio como su enamorado podemos interpretar un doble discurso, por un lado le da un adjetivo calificativo por saber que se ilusiona y desilusiona con facilidad de mujeres jóvenes; y por otro lado, está el discurso de saber que Luis Antonio era su compañero de vida y que así lo reconoce, pues claramente eran cómplices gestuales, en actitudes y comportamiento; a él, por ser especial para ella le pide que reparta sus besos entre su mujer y sus hijos, dándole permiso de formar una familia ahora que ella ya no está. Estas recomendaciones pueden ser identificadas también como un nuevo mandato para los tres personajes que representan modalidades o tipo distintos del hombre mexicano: uno de ellos relativamente atípico, aunque caracterizado por el orgullo, otro dividido entre un modelo extranjero y uno nacional, al que manifiesta

en varias ocasiones despreciar, y el tercero como representantes de una serie de rasgos típicos del machismo nacional.

Para Gutmann (1999) dentro de los estudios de la antropología de la masculinidad, existen:

> Al menos cuatro formas distintas mediante las cuales los antropólogos definen y usan el concepto de masculinidad y las nociones relativas a la identidad masculina, la hombría, la virilidad y los roles masculinos [...] El primer concepto de masculinidad sostiene que esta es, por definición, cualquier cosa que los hombres piensen y hagan. El segundo afirma que la masculinidad es todo lo que los hombres piensen y hagan para ser hombres. El tercero plantea que algunos hombres, inherentemente o por adscripción, son considerados "más hombres" que otros hombres. La última forma de abordar la masculinidad subraya la importancia central y general de las relaciones masculino-femenino, de tal manera que la masculinidad es cualquier cosa que no sean las mujeres. (Gutmann, 1999: 2)

En la película que es objeto de estudio podemos observar que se representan acciones que buscar hacer los personajes para "ser hombres", pero se trata de acciones que son en unos casos comunes a los tres y otras que son distintas para cada uno de ellos, igualmente observamos que algunas de esas acciones les son indicadas por su abuela y otras corresponden a seguir modelos sociales.

Doña Luisa relaciona directamente a Lupita con los cánones sociales del contexto, pues le dice por ser la mujer, que ella es "el molde, el alma y el cuerpo de su familia", que defienda a los suyos con el mismo amor que defendió a sus muñecas, cumpliendo nuevamente con los roles de género que le otorgaban a la mujer la responsabilidad de educar a los hijos y cuidar el hogar. En el filme no solo se expresan modelos de conductas masculinas nacionales, también de conductas femeninas, que hacen visibles huellas de una ideología sumamente conservadora y afín a las que promueve la religión católica.

Gutmann advierte que la masculinidad desde la construcción antropológica está fundamentada en la presencia femenina:

> En el primer gran estudio antropológico sobre la masculinidad, Brandes (1991) describió cómo las identidades masculinas se desarrollan relacionadas con las mujeres […] Brandes sostuvo que aún si las mujeres no están físicamente presentes con los hombres mientras estos trabajan o beben, y si no son reflejadas en los pensamientos consientes de los hombres, la "presencia" de las mujeres es un factor significativo en la comprensión subjetiva de los hombres de lo que para ellos significa ser hombres. En la discusión acerca de las identidades de género en sectores de clase obrera de Ciudad de México […] la mayoría de los hombres durante la mayor parte de sus vidas perciben sus identidades masculinas a partir de las comparaciones que hacen con las identidades femeninas. La atención prestada en la antropología a los hombres-como-hombres (Godelier, 1986; Ortner; Whitehead, 1981) ha sido insuficiente, y buena parte de lo que los antropólogos han escrito sobre la masculinidad debe inferirse de la investigación realizada sobre las mujeres y por extrapolación de estudios sobre otros temas. (Gutmann, 1999 :2)

En la encomienda que doña Luisa hace a Lupita se hace visible la cita Gutmann puesto que al ser Lupita la encargada de perpetuar los sentimientos, pensamientos y acciones de la masculinidad de su familia por indicaciones de la propia abuela, se hace presente el rol de protección y modeladora de conductas, al indicarle que esté presente y los defienda con el mismo amor que defendió a sus muñecas y a su vez, los hombres de la familia García, tomaran la figura de Lupita como la presencia femenina que les motivará, guiará y les enseñará a ser hombres, de acuerdo al canon de hombría de la época; hombres bravucones, más que valientes; hombres que no lloran, porque el llorar está asociado a la debilidad y a su vez la debilidad, se considera netamente femenina; hombres proveedores que no se permiten participar de la actividades del hogar, que conquistan, acumulan y se adueñan de los espacios, que cobran las ofensas y pelean.

Dando continuidad a la trama, en su testamento doña Luisa le dice a John que le deja los brazos abiertos de su México generoso, que él representa a todos los que vienen de todas partes, que lo quiera mucho porque México sabe devolver todos los afectos, de

esta manera también se redondea la encomienda del cine mexicano de la Época de Oro, invitar a los extranjeros a conocer y enamorarse de México porque el país sabe devolver todos los halagos. Al mismo tiempo, se expone una postura nacional frente a la cultura y la identidad norteamericana.

Es importante destacar que si bien la actividad turística la tenía en la época el papel económico que actualmente desempeña, la inversión extranjera desempeñaba un lugar de primer orden en la economía, como lo había hecho anteriormente. Al mismo tiempo, la declaración formulada en el testamento de la abuela es acorde a una búsqueda de internacionalización que se buscaba promover en la industria cinematográfica. Puede parecer que estamos planteando vinculaciones con lo social inmediato de manera muy esquemática, pero tratándose de un filme que estaba dirigido a una difusión masiva, estos fenómenos no son extraños, los aspectos ideológicos suelen ser muy visibles en este tipo de producciones culturales para que sean comprendidos por una mayoría del público receptor.

Para terminar la lectura del testamento, señalaremos que la abuela les dice que les tiene una confesión, reconoce que ella tenía el necio orgullo de José Luis, la vanidad de Luis Manuel y la chifladura de Luis Antonio; reconociendo el rasgo principal por el cual ella identifica a sus nietos. Se puede observar que en esta caracterización el personaje de dona Luisa modifica ciertos rasgos de sus nietos al atribuírselos y lejos de referir como lo ha hecho antes a pecados capitales, refiere a defectos como el orgullo, la vanidad y la “locura”, o falta de cordura de Luis Antonio, atenuando las características a las que ha aludido previamente, desde un enfoque más bien religioso y no simplemente de moral o ética.

Han transcurrido unos días y Lupita le pide a José Luis que deje a un lado la venganza porque ella está muy sola en la casa de la abuela y está rodeada de odio, que el único que no habla de venganza es Luis Antonio; Lupita destaca que Luis Antonio no está alimentando el odio entre familias y que él está en duelo todavía; José Luis se burla de él al decir que el alcohol lo tiene embrutecido y le pide a Lupita que tenga cuidado en sus atenciones para Luis Antonio porque cree que todas las mujeres son para él y es un idiota que puede malinterpretar sus atenciones; ella le dice que procurara que eso no suceda.

José Luis deja sola a Lupita porque anda junto con las tropas buscando a León López, al despedirse de ella se le cae un fascículo que Lupita recoge mientras lee el título *Comprende a la mujer que amas* escrito nuevamente por Raúl Rodríguez; ella sonríe como si comprendiera el esfuerzo que José Luis hace para tratar de salir victorioso de cada situación.

Luis Antonio es referido por su primo José Luis como un ser embrutecido por el alcohol y como un idiota, tras la prevención de José Luis para que Lupita tenga cuidado, se manifiestan así celos desmedidos. El jefe del destacamento le dice que pasó por su primo (Luis Antonio), pero que estaba muy tomado (refiriéndose a su embriaguez) cabe destacar que al ser Luis Antonio un hombre sensible, la muerte de su abuela es insuperable dado su apego y ahora el alcohol tiene un efecto diferente en él, pues cuando su abuela vivía, el alcohol era un impulsor de su alegría, de su desinhibición que le permitía cantar festivamente y exclamar gritos de júbilo, su personalidad era simpática; ahora el alcohol tiene otro efecto, busca a través del tequila sanar las heridas emocionales por la muerte de su abuela; llora, es agresivo y sensible a la vez, regresa

constantemente a los recuerdos para refugiarse en ellos, vive en otra realidad porque la que le corresponde, no la soporta, le duele. Estos pasajes tienen también otra función, la de justificar u ofrecer las motivaciones del actuar de Luis Antonio, identificando ahora el alcoholismo con las condiciones de extremo sufrimiento que afectan al personaje.

En la cantina Luis Antonio está muy borracho, lanza un grito folclórico ahora es de tristeza y dice "¡Jijos del maíz tostado, una copa pa' todos, yo pago!", un lugareño reprende su actitud recordándole que hace poco sepultaron a doña Luisa y él ya está muy borracho, le hace notar que por decoro y respeto a su abuela no debería estar bebiendo así; Luis Antonio llora y les exige que se larguen de su mesa, mientras les dice "¿Pa' qué me la recuerdan?". Reflexiona unos segundos y con el cerebro totalmente alcoholizado apenas logra coordinar algunas palabras para decirles a quienes se encuentran con él: "gracias, amigos, ya sé pa' que me la recuerdan para que siga viviendo en los recuerdos, como dijo el curita". Sigue llorando desconsolado en una mesa, cuando se le acerca una joven y le dice que todos están ahí, se sienta en sus piernas mientras él le dice "¿Tú me quieres verdad, tú me comprendes?", revelando que le hace falta el afecto materno que de manera inherente otorgan las madres, la joven le dice que si lo quiere y que todos lo quieren, ella no miente, pues hemos analizado que efectivamente Luis Antonio es muy querido; él le dice que ella va a ser como era su abuelita, pero de inmediato la avienta al piso y le dice reprochándole "¿Qué vas a ser como era ella?" y le exige que se "largue"; podemos enfatizar que el dolor que siente por haber perdido a su abuela le ha hecho perder su rasgo más distintivo que es el de ser mujeriego, en ese momento, las mujeres no le importan puesto que cómo él lo declaró muchas veces, no había mujer más importante para él que su abuela. Después saca la

pistola y les dice a todos que se larguen de allí, mientras dice para el cielo “¡Mi viejita linda, otra como tú ¿pos de onde?”. Les exige a los músicos de la cantina que toquen *Mi cariñito* él canta muy mal debido al exceso de alcohol. Aquí la pérdida de la abuela es presentada como una pérdida irreparable que transforma al personaje de Luis Antonio, previamente caracterizado como un don Juan al que le gusta beber, en un alcohólico, a quien no le interesan ya ni las mujeres. Los rasgos más estables del personaje se ven alterados, aunque se conservan dos de ellos, el amor a su abuela y el hábito de beber alcohol.

Mientras tanto, León López le informa a su hermana Juan Simón que se va para Guanajuato a buscar a Tranquilino, por lo que ella se quedará sola, y esta le pide que no eche viaje de balde[55]. Luis Manuel como jinete solitario encuentra la choza de los hermanos López en las montañas, se acerca para investigar y Juan Simón le dispara, después ella misma se encarga de curarlo puesto que solo le hizo una herida en la frente que no ponía en riesgo su vida, Luis Manuel le pregunta su nombre, ella explica que se llama Juan Simón porque su papá esperaba que fuera un niño, nació mujer, pero su papá se empeñó en que ella fuera macho y le puso Juan Simón, al paso de los días Luis Manuel descubre en Juan simón una belleza inusual, tanto en su carácter como en su físico y se enamora de ella, a pesar que ella es prácticamente analfabeta, y sin ninguna educación, totalmente opuesta a él en rasgos, solo los une la fe católica. Aquí encontramos que el personaje de Luis Manuel se enfrenta a una prohibición tácita que ignora, y que ha trasgredido sin saber, querer al miembro de la familia de sus enemigos y agresores.

[55] En vano, infructuosamente.

Luis Antonio sigue armando escándalos en el pueblo con su excesiva manera de beber, es llevado a casa de la abuela y recibido en el patio por Lupita que ha reproducido fielmente el carácter y los argumentos de doña Luisa para poder controlar a Luis Antonio, ella lo jala de una oreja para llevarlo dentro de la casa, él no pone resistencia. Luis Antonio en su borrachera le dice a Lupita que sufre mucho, siendo este texto una revelación de la ayuda que Luis Antonio está pidiendo para soportar la muerte de su abuela. Lupita lo apoya para que se acueste en el sillón y lo consuela, en eso llega José Luis que ha regresado de buscar a León López, y se pone celoso, Lupita sale tras él para aclararle la situación y no perder su relación, José Luis confía en Lupita y se va. Lupita empieza a reprender a Luis Antonio que ya está roncando, está molesta, pero recuerda su promesa a doña Luisa, regresa José Luis a buscarla, pero al verla acariciando el cabello de su primo dormido, se queda en la puerta y se ve el título del fascículo que lleva en la mano, el cual se titula *Piensa en la felicidad que te espera* del autor Raúl Rodríguez, José Luis cierra la puerta y se va.

El personaje de Luis Antonio ofrece en estas escenas una caracterización diferenciada de rasgos y situaciones planteados en la primera película del díptico fílmico. Ahora es presentado como un personaje que no solamente debió enfrentar perder a Lupita, ha perdido al miembro de su familia que era para él la figura más importante, así como su interés por las mujeres, su rivalidad vencedora de sus primos, así como otros rasgos que le ganaban la simpatía general (alegría, gusto por vivir, capacidad para ser autosuficiente, su canto alegre y su cómplice y empleado más cercano). Se le representa como un personaje vulnerable, alcoholizado, sin control de sus acciones, preparando al espectador para los acontecimientos que marcarán su desenlace. Es necesario destacar

que el conjunto de sus acciones únicamente guarda relación parcial con una esfera de acción, el de la víctima principal de la fechoría, por lo que no desempeña ninguna de las acciones correspondientes a las esferas de acción principales identificadas por Propp.

Luis Antonio ha remplazado parcialmente a su abuela con Lupita quien le preparó un desayuno para quitarle la resaca del alcohol, ella le dice que recuerde que la abuela le pidió que tratara de ser hombre de bien, él medianamente escucha la reprimenda que le da su prima porque está concentrado en curar su resaca y le dice: “eres un ángel, te pareces a la abuela” y le da un fraternal abrazo, mismo que José Luis observa desde la ventana alimentando más sus celos respecto a Luis Antonio, sale de la casa sin que Lupita ni Luis Antonio hayan notado su presencia, Luis Antonio le promete a Lupita que de ahora en adelante será como la espada de Santa Catalina, muy brillante, muy grandota pero sin nada de filo, lo que habla de su buena autoestima pues se considera a sí mismo como una portentosa arma, de buena imagen y a la vez cortés. Parecería que luego de una etapa de transición, el personaje se prepara a cumplir con la tarea que le fue encomendada por la abuela.

Luis Antonio ha provocado, sin saber, celos en José Luis, su primo desconfía de él, está seguro de que le robará a su novia, como ya lo ha hecho en el pasado. Sin embargo, se observa también que Luis Antonio es un personaje enfrentado al hecho de querer a dos mujeres que tienen lazos familiares con él, su abuela, y su prima y cuñada, siendo caracterizado previamente como un mujeriego, es también un personaje enfrentado a la imposibilidad de realización sexual con las mujeres que ama, lo que irónicamente lo presenta como un personaje que está sometido a una contención sexual

obligada, a una suerte de celibato que tiene como límite, no solo cuestiones religiosas, sino también morales.

Luis Antonio pasa por afuera de la cantina y según él ya no va a tomar alcohol, pero amenaza una fuerte tormenta y entra a la cantina “nomás a ver”, termina bebiendo como acostumbra, se termina una botella de tequila seguida, lanza un grito folclórico y les dice a los músicos que irán de serenata al panteón, en el cementerio sobre la tumba de su abuela se emborracha, llora y entre lamentos expresa “Desde que te fuiste, ya pa’ que quiero vivir”, el mariachi hace sonar melancólicamente la canción *Mi cariñito.*

José Luis ha seguido alimentando su inseguridad y sus celos respecto a Luis Antonio, por lo que va en busca del cura para decirle que no se casa con Lupita porque ella quiere a Luis Antonio, el cura le aconseja que primero hable con ella, José Luis lleva entre sus manos un nuevo fascículo que se llama *Las apariencias engañan*, llega a casa de la abuela a buscar a Lupita, ella lo recibe muy preocupada con la noticia que Luis Antonio se emborrachó y fue a pasar toda la noche sobre la tumba de la abuela, le pide que lo traiga a casa, José Luis da por hecho que Lupita está enamorada de Luis Antonio, Luis Antonio es atendido por un médico que dice que tiene pulmonía, Lupita tranquiliza los celos de José Luis diciéndole que prometió a la abuela velar por él. De este modo, los personajes de Lupita y José Luis se presentan como auxiliares no eficientes de Luis Antonio, pues ninguno de los dos logra hacerlo recuperarse de la pena que lo aqueja.

Mientras en la cabaña de los López, Juan Simón y Luis Manuel hacen promesa de matrimonio, Luis Manuel le pregunta sus apellidos y ella le dice que es Juan Simón López, Luis Manuel se da cuenta que es hija de sus rivales, desencadenado la ira y la tristeza de ella al enterarse que él es Luis Manuel García, ella toma una pistola y le

apunta, pero es incapaz de dispararle, él se va, mientras ella se queda llorando desconsolada.

Encontramos en esta escena anterior una conmemoración de las tradiciones narrativas donde existen familias en conflicto y solo el amor de una pareja puede acabar con el odio añejo entre linajes, como *Romeo y Julieta*, con la diferencia de que Juan Simón y Luis Manuel se rechazan al descubrir que son los hijos de las familias en conflicto.

Luis Manuel acude con el cura para pedir ayuda, el cura le dice que el único consejo que le da es que perdone, pero Luis Manuel no quiere, sobre todo porque le pesa la muerte de su abuela; al enterarse de esto, el cura va a la cabaña de los López a buscar a Juan Simón, ella sigue llorando recordando las promesas de Luis Manuel y su abandono; llega su hermano León pidiendo de cenar y al verla llorando le dice que no la creía tan ridícula que se porta como mujer, a lo que ella explota y le dice "¡Soy mujer, pero soy una López ¿no? Mi deber es odiar, odiar, es lo único que he aprendido, ¡nací para empujarte al crimen!". Ella le pide que la escuche y que después haga lo que quiera, le cuenta que estuvo ahí Luis Manuel García, que se enamoró de él, que ella no sabía que era un García y que después de saberlo tampoco le importa, León la escucha furioso, le da una cachetada, está dispuesto a matarla con un machete; y entra el señor cura impidiendo el asesinato. León exaltado le dice al sacerdote que su hermana no debió haber nacido y que lo que él pide es justicia y venganza, el señor cura dice que si la venganza fuera justicia él habría ido a matarlo porque León disparó sobre él, o habría llevado a la policía a su madriguera y no lo hizo. León le pide perdón al sacerdote, él le dice que lo perdona, pero le pide que perdone a su hermana. En esta escena se observa

que la autoridad que desempeñaba la abuela en relación con sus nietos es desempeñada por el cura en relación con los personajes agresores, lo que parecería una contradicción.

Nuevamente nos encontramos ante un conflicto de familia, aunque en esta ocasión se ve intensificado porque Juan Simón es mujer y es agredida por un hombre, su hermano, que siempre la había protegido y con quién no había tenido jamás un problema, puesto que ella misma lo dice, su padre y sus tíos la prepararon para empujar a su hermano a cometer crímenes, al no existir una figura materna (puesto que la madre de Juan Simón murió en el parto cuando ella nació), la única representación sublimizada de madre que existe para los López es la Virgen María en su advocación de Guadalupe y por ende su ministro les reviste autoridad y respeto. León no puede perdonar a su hermana y le pide al sacerdote que se la lleve porque ya es una García y no la quiere volver a ver. Es significativo ahondar en esta escena pese a que no esté involucrado directamente Luis Antonio, que es nuestro estudio de caso, pues prepara los acontecimiento posteriores y la toma relevancia el personaje de León López, que se queda en amargura y soledad, resistiendo junto a sus deseos de venganza; así mismo Juan Simón va preparando el camino para el cierre del conflicto entre ambas familias; pues ella se va con el cura, quien la lleva a la casa de doña Luisa para contarle a Lupita la situación y pedirle que considere a Juan Simón como una hermana. Luis Antonio que está recuperándose de la pulmonía en la cama de la abuela ha escuchado la historia y se sobresalta, no puede creer que una López esté en su casa.

Lupita recibe a Juan Simón y la lleva frente al retrato de la abuela, Juan Simón rompe en llanto y busca refugio en el cura. Lupita le pide a Juan Simón que no se aflija que puede quedarse en casa de la abuela porque doña Luisa hubiera hecho lo mismo.

Luis Antonio desde la habitación no aprueba lo que está sucediendo en la sala, y “habla” con un retrato de su abuela diciendo “No, tú no la habrías perdonado”. Luis Manuel llega y al verla en la casa de la abuela reprocha al cura el haberla llevado, se acerca a Juan Simón y le dice que, aunque la quiere, tiene que matar a su hermano, ella llora y dice que comprende. José Luis entra molesto porque le han llegado los rumores de que Juan Simón está en casa de su abuela, empieza a discutir con Luis Manuel y le dice que es un canalla por haberse enredado con una López, Luis Manuel le aclara que lo que pasó fue antes de que supieran quienes eran. Luis Antonio sale de la habitación sin ser visto por sus primos, pero sí por el cura que le pregunta “¿Qué va a hacer?”, Luis Antonio dice que no la matará, que es una López, pero es mujer, solo dice que va a sacarla de la casa como sea, el cura le aconseja perdonar porque es lo único que los puede salvar, Luis Antonio dice que no puede perdonar a quién mató a su abuela, el cura dice que manche con sangre el santo nombre de su abuela, le pide que recuerde las palabras del testamento donde les pide que sean felices, Luis Antonio cede, deja de lado su rencor y dice que por su abuela perdona a León López, mientras la discusión en la sala ha subido de intensidad, Juan Simón dice que no la compadezcan que se regresa a las montañas y que si quieren más odio, más odio tendrán, que sólo quedan dos López pero son suficientes para todos los “perros” del mundo; el cura sale de la habitación pidiendo que detengan a Luis Antonio que va al picacho de las águilas, lugar donde está la choza de León López, Luis Manuel y José Luis salen corriendo tras él, pero este llega a la cabaña sin que le den alcance, encuentra a León López y le dice que se quede quieto, León pregunta quién es, Luis Antonio dice que es un García, León le dice que tenía que ser un García para matar por la espalda, Luis Antonio le dice que está equivocado, que él ya

lo perdonó, pero ha ido a matarlo, León dice que no entiende, a lo que Luis Antonio le explica que él le estorba a su hermana, si Luis Manuel lo mata no podrá casarse con ella, y él cree que también le estorba a otros, Luis Antonio le dice que al haber matado a su abuela él ya no sirve para nada, le dice que a lo macho ya no lo odia, pero que los dos sobran en esta vida, pregunta "¿Nos quitamos de en medio?". León López pregunta "¿Si digo que no?", Luis Antonio responde: "Pos te mueres tu solo", apuntándole con su pistola. León acepta el trato y le ofrece un trago, mientras le dice con admiración "¡Eres muy macho García!", se beben el tequila y se escucha la voz de sus primos gritándole, así que Luis Antonio le dice a León "Tenemos visitas, viene", se apuntan, León le dice: "Suerte", y le dispara, Luis Antonio también le dispara a León que muere al instante, Luis Antonio con su último aliento les dice a sus primos que acaban de llegar "¡Ya somos amigos!", y cae sobre el cadáver de León.

Antes de continuar, vale la pena señalar que el mismo año en que se realizó esta película, el director de cine King Vidor había dado a conocer el filme *Duel in the Sun* (*Duelo al sol,* 1946), un western norteamericano, basado en la novela de Niven Busch, película que estuvo nominada para dos Oscar, fue un gran éxito en taquilla, y en la que tiene lugar una escena similar, pero protagonizada por un hombre y una mujer, que son los principales personajes del filme, y quienes luego de dispararse uno al otro, mueren abrazados. Hay otros puntos de contacto entre los dos filmes, pero también presentan suficientes diferencias como para que no sea posible hablar con toda certeza de la influencia de uno en el otro (la rivalidad entre hermanos, enamorados de una misma mujer, en ese caso una mestiza india, y la presencia de un conflicto que solamente concluye con la muerte de los dos personajes que finalmente mueren abrazados),

además que sería importante cotejar las fechas de los estrenos y sobre todo de los rodajes de ambas películas, por la proximidad temporal de las producciones. El tema del personaje capaz de persuadir a sus enemigos aparece ya, sin embargo, en obras clásicas greco-latinas, así como la rivalidad acérrima entre personajes y familias enteras, que solo concluye con la muerte de dos protagonistas.

José Luis comprende que Luis Antonio buscaba terminar con los conflictos, aceptando de buena manera en esta ocasión el sacrificio que hizo su primo para redimir a la familia. Esta escena tiene gran importancia, en la medida en que transforma lo que debía ser un combate, en una alianza entre enemigos que pactan un sacrificio juntos para solucionar un conflicto entre familias. De este modo, quienes se habían caracterizado como agresor y falso héroe son ahora presentados como héroes que logran dar solución a la “carencia” y a las “fechorías” previas cometidas incluso por otros personajes, mediante el sacrificio de sus vidas. Hasta aquí el relato se ha presentado como una historia más apegada a una tradición del relato costumbrista, sin embargo, el desenlace final de esta historia hace patente el cambio de tradición narrativa y la adopción de un final de tipo fantástico.

La siguiente escena es la boda de Lupita y José Luis, y de Luis Manuel con Juan Simón, en ella, además, aparecen doña Luisa y Luis Antonio como fantasmas, quienes observan complacidos la unión de las dos parejas, aunque Luis Antonio aún se lamenta con gestos el que Lupita no lo escogiera a él, doña Luisa y Luis Antonio caminan por el pasillo central de la Iglesia tomados del brazo, como si ellos también se hubieran casado, una joven entra a la Iglesia y se acomoda la media a la altura de la pantorrilla, Luis Antonio dice “¡Válgame Dios!”, y recibe un bastonazo en la cabeza por parte de su abuela

que le dice: “Sosiégate vaquetón, recuerda a dónde vamos”. A la salida de los novios le empiezan a aventar el tradicional arroz y cuando se abrazan José Luis con Luis Manuel empujan a Luis Antonio quien se regresa de inmediato para quererlos golpear, la abuela le pregunta: “¿Qué vas a hacer?”, Luis Antonio le dice que lo empujaron, ella le recuerda que no lo ven, y continúan su camino tomados del brazo hasta que desaparecen.

El matrimonio de los dos primos y el “matrimonio simbólico” de Luis Antonio que tiene como pareja de doña Luisa, presenta a los tres García como héroes de distinto tipo en la historia, pues los tres reciben el reconocimiento que corresponde al héroe en los relatos populares, el matrimonio con quienes ellos quieren. Al mismo tiempo, la muerte deja de ser presentada como una pérdida irreparable, mediante la compensación y reparación del daño sufrido, en su condición de muerto o fantasma, que recibe Luis Antonio. Se puede observar que este final feliz de tipo fantástico que presenta el filme, se hacen patentes contenidos ideológicos que también corresponden a concepciones religiosas católicas.

4.6. Lectura analítica y conclusiones

De acuerdo con las propuestas formuladas por Tinianov queda demostrado que la unidad estática del personaje es inestable y que siempre obedecerá al principio de construcción en cada acción en particular, pues: “La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados a un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración”. (Tinianov, 1970: 87).

Vladimir Propp se enfocó al estudio de las tradiciones narrativas orales, su propuesta metodológica se aplicó a los relatos maravillosos. Identificó elementos que

estructuraban las esferas de acción de los personajes, la relación de sus rasgos con el contexto cultural de producción de las obras, la relación de estas narraciones con los mitos, definió el relato maravilloso, para Propp toda narración es una cadena de acciones que se suceden de acuerdo a un orden, adquiriendo así un significado dentro de la historia, este significado o función de las acciones está determinado por la relación que la acción tiene con otras de la misma historia. De acuerdo con estos otros elementos que propuso Propp, podemos observar que en las películas que analizamos, al inicio del díptico fílmico varios de los miembros de la familia se han alejado, en lo que Propp denomina “alejamiento reforzado”, que tiene lugar con la muerte de los padres.

En el caso de Luis Antonio García hay, además, varias pérdidas físicas y materiales en su vida, la primera pérdida según podemos asumir, es la muerte o desaparición de su madre, de quién no se tiene registros en la trama, ni es un personaje al cuál Luis Antonio añore, pues toda la protección materna que necesita la encuentra en su abuela, doña Luisa. Después ocurre la muerte de su padre quién fue asesinado por los hermanos López. Le sigue la pérdida de Lupita, que no está causada por su muerte. Finalmente, el alejamiento por muerte que más impacta en Luis Antonio es la defunción de su abuela quién fue un escudo voluntario protegiendo con su cuerpo a su familia durante un tiroteo que provocó León López.

La prohibición queda cubierta en la segunda parte del díptico fílmico, también, se trata de prohibiciones hechas por la abuela, pero también por Lupita. En la segunda parte del díptico fílmico, la prohibición se da igualmente por parte del cura, que le prohíbe a Luis Antonio ir en busca de León López al Picacho de las Águilas, que es el lugar donde

León tiene su vivienda-guarida. El personaje transgrede todas las prohibiciones presentándose como un héroe rebelde, pero también como un transgresor.

Como señala Propp: Las formas de la transgresión están ligadas a las formas de la prohibición. Respecto a la prohibición del cura para no buscar a León López, la prohibición está reforzada porque Luis Antonio se está recuperando de una pulmonía; sin embargo, al transgredir esta prohibición se verifica la muerte de Luis Antonio, por voluntad propia y como expresión del dolor en que se encuentra debido a la muerte de su abuela, relacionándose de este modo las prohibiciones, las de la abuela, Lupita, y la del señor cura, ninguna de ellas respetada por el personaje.

Los agresores de la primera parte del díptico son los hermanos López, cuando se fugan de presidio e intentan obtener información por medio de un anciano que sabe cómo localizar rápido a los García, pero como el anciano no les dice nada es asesinando por ellos.

En la segunda parte del díptico fílmico, León es en realidad el agresor, ya que Juan Simón tiene un papel más bien pasivo que finalmente resulta ser conciliador, no obstante, su carácter amargo. León para obtener información acerca de los movimientos de los García emplea a su ayudante Matías para tal tarea.

En la primera parte del díptico, los López han obtenido información acerca de la fiesta que se está celebrando en casa de doña Luisa García, con motivo de su santo y acuden allá para asesinar a los primos. En la segunda parte, ya se sabe que Tranquilino, mozo de doña Luisa, fue quien asesinó a los López, por tal motivo León está en su búsqueda, recibe noticias de que Tranquilino está en Guanajuato y acude allá para asesinarlo.

No todas las funciones localizadas por Propp se verifican en el díptico fílmico, pues, por ejemplo, no hay pretensiones engañosas, por parte de los agresores, ni la víctima se engaña, no hay engaño por parte de ningún miembro de la familia García o de la familia López.

La fechoría en la que: “El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios” (Propp, 1970), es para Propp una función extremadamente importante, la resalta por encima de las seis primeras porque en ella se da la acción; el alejamiento, la ruptura de la prohibición, la información y el engaño, son preparativos para el desarrollo de esta función que pone en marcha la trama.

Las familias García y López tienen rivalidad desde tiempos remotos, tanto así, que ya nadie recuerda cómo o por qué inició el conflicto, ambas familias tienen muertos en sus registros a causa de este pleito; sin embargo, el conflicto más fuerte ocurre cuando en la segunda parte del díptico es herida de muerte la abuela por un tiroteo provocado por León López. Esta rivalidad entre grupos de familias es representada en el filme como una rivalidad que también es dinámica, pues en la primera parte del díptico se trata de un conflicto entre delincuentes y personajes que fueron agredidos; mientras que, en la segunda parte, el conflicto cobra otro tipo de características.

Otra de las funciones que identifica Propp consisten en que: “Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir “. (Propp, 1970) Esta función hace aparecer en escena al héroe, en la clasificación de Propp, los héroes son de dos tipos diferentes:

1. buscadores
2. héroe víctima

En el caso de Luis Antonio García, es un héroe víctima, pues es a quién dañan en primera instancia siempre los agresores, en la primera parte le incendian su casa a manera de provocación, dándose cuenta los lugareños que la fechoría fue cometida por los López. En la segunda parte, es Luis Antonio quien más sufre por el asesinato de la abuela, ya que él tiene un profundo apego con ella. Finalmente él decide abandonar la vida porque no le encuentra sentido a seguir viviendo sin la presencia de su abuela.

La siguiente función de Propp tiene lugar cuando el héroe-buscador acepta o decide actuar. Luis Antonio se convierte en buscador cuando trata de localizar a León López en su madriguera y lo encuentra ahí.

La partida del héroe puede tratarse o no del héroe-buscador. A veces, la partida se acentúa y toma la forma de una huida. Luis Antonio no huye, sale en busca de León López

El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etcétera, que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. En este caso Luis Antonio se ha auto impuesto la prueba, pues a causa de pasar una noche de lluvia sobre la tumba de su abuela se ha enfermado de pulmonía, durante esos momentos de reposo, escucha la conversación de sus primos con Juan Simón López y decide actuar yendo en busca de León López. La ayuda se manifiesta en la forma de información recibida indirectamente.

Como el héroe de los relatos populares analizados por Propp, Luis Antonio reacciona ante las acciones del futuro donante. En la mayoría de los casos la reacción puede ser positiva o negativa, en la película ocurren ambos casos, pues Luis Antonio supera la prueba, al mismo tiempo que pierde la vida. Ha dado respuesta al servicio pedido, a la necesidad planteada en la historia, al perdonar a quien dio muerte a su

abuela, al mismo tiempo que lo mata y paradójicamente se reconcilia con él, haciéndole además el servicio de solucionar el problema que enfrentaba su primo por amar a una mujer de la familia de los López.

Irónicamente en esta historia el héroe vence al ser derrotado. Función que no deja de ser significativa, pues concreta la interpretación de la derrota, como si fuera un triunfo.

Esta serie de elementos identificados por Propp en los cuentos tiene eco en el filme de los tres García, en el primer tópico Luis Antonio supera la prueba al perdonar a León López, no obstante, le pide que ambos se quiten del camino para que sus familias puedan ser felices, el héroe se sacrifica. Del primer tópico pasamos al sexto donde existe una reconciliación entre las familias García y López, a través de los personajes Luis Antonio y León, finalmente cuando José Luis y Luis Manuel pretenden auxiliar al héroe, este ya está herido de muerte y reconciliado con su rival, lo que pone fin al odio de tantas generaciones.

Por lo que se refiere al objeto mágico, existen varias aristas que Propp enfoca en los relatos fantásticos de tradición oral, sin embargo, en nuestro estudio de caso, lo que se destaca de este apartado es que el héroe tiene un espíritu invisible, Luis Antonio García cumple al final, cabalmente, con la masculinidad que le exigía su abuela, al sacrificarse para que su familia pueda poner fin al odio generacional entre García y López.

Propp plantea que, dentro de los cuentos el objeto de la búsqueda del héroe se encuentra en "otro" reino, dicho reino puede encontrarse muy lejos de donde se desarrolla la acción. En nuestro estudio de caso, Luis Antonio escucha donde se encuentra la cabaña de León López en las montañas y sale en su búsqueda, en realidad

el espacio de los López, no es lejano al pueblo de San Luis de la Paz, sitio donde se desarrollan los hechos (pueblo que no debería tener dicho nombre porque en él ocurre la acérrima rivalidad entre dos familias que se odian a muerte); y es Luis Antonio por sus propios medios quién se transporta al Picacho de las Águilas, como se le conoce al lugar donde habitan los hermanos López. Sin embargo, el verdadero objeto de búsqueda que ha perdido Luis Antonio es su abuela y ella se encuentra en el "otro mundo", a donde él finalmente llega, como lo muestra la escena final del filme.

Luis Antonio y León López se baten en duelo a muerte, aunque este duelo tiene la particularidad de realizarse después de haberse reconciliado y haber tomado juntos un último trago de tequila, lo hacen para que sus familias vivan ya sin rencores y eso se logrará a través del matrimonio de Luis Manuel con Juan Simón.

La marca que reciben los García es la repetición del nombre y el apellido que los hace sentir tan orgullosos, no se trata de una marca física, pero igual que una cicatriz, el nombre permite la identificación de cada personaje aquí.

Propp considera que también podemos encontrar la victoria bajo una forma negativa. Si dos o tres protagonistas intervienen en la batalla, uno de ellos (el general) se oculta, mientras otro obtiene la victoria. Este apartado tiene aplicación práctica en la primera parte del díptico, puesto que los agresores son asesinados por el personaje más inverosímil del que se pudiera tener registro para tal acción. Los López son asesinados por Tranquilino, en venganza por la muerte de su único hermano, son asesinados mientras estaban dormitando a causa de una borrachera. Podemos observar nuevamente que el nombre del personaje, Tranquilino, entra en contradicción con lo que hace al final.

Propp señala que la fechoría inicial es reparada o la carencia colmada. Esta función forma pareja con la fechoría o la carencia del momento en que se trenza la intriga. En este punto el cuento alcanza su culminación.

En un extenso apartado Propp nos prepara el desenlace de la historia, y en nuestro estudio de caso la fechoría inicial es reparada a través de la reconciliación de las familias y las muertes de Luis Antonio y León, y la recuperación de la pérdida que afectaba a Luis Antonio después de su muerte, ya como fantasma.

El regreso del héroe se aplica a Luis Antonio cuando aparece su fantasma en la boda de sus primos, para finalmente irse junto con su abuela a la vida eterna, de acuerdo con los cánones del catolicismo.

Luis Antonio es perseguido por sus primos para que no se enfrente a duelo con León López, no obstante, no consiguen darle alcance y él logra su cometido, acceder a la vivienda de los López, perdonar a León por el asesinato de su abuela, reconciliarse y morir los dos.

Es importante señalar que, si en la primera película Tranquilino se presenta indirectamente como auxiliar de los García, en la segunda, Luis Antonio no tiene un auxiliar, aunque él hace el papel de auxiliar de su primo que ama a una mujer de la familia de los López.

Luis Antonio llega de incognito a la casa de su rival, León López, ya estando allí se presenta y le da cara a su enemigo. No se oculta y no engaña.

A veces al héroe se le encomiendan tareas difíciles, tan diversas que cada una de ellas debería recibir una designación particular. En el caso de los tres García, la tarea más difícil que pudo sobrellevar Luis Antonio no fue la muerte, sino la vida sin la guía y

el cariño de su abuela es algo que no pudo soportar y se refugió en el alcohol, durante el tiempo que tuvo de vida entre el asesinato de su abuela y su sacrificio final.

Luis Antonio es reconocido por sus primos quienes agradecen su sacrificio para que ellos puedan vivir tranquilos.

Es interesante que en la película lejos de desenmascarar a un falso héroe se descubra una actitud heroica por parte quien ha sido presentado como agresor León López, pues se observa una reivindicación del delincuente. Tanto Luis Antonio como León actúan en bien de sus familias, anteponiendo a su propio bienestar, el bienestar de los miembros del clan familiar.

Como en los cuentos de tradición oral, el héroe recibe una nueva apariencia, pues Luis Antonio recibe la apariencia de fantasma, al igual que su abuela.

La película, como los relatos de tradición oral tiene como última función que el h*éroe* contraiga matrimonio.

Para finalizar con este breve análisis, Luis Antonio García, el héroe que nos compete, no contrae matrimonio con una mujer joven, al momento de aparecer su fantasma junto al de su abuela en la Iglesia, se da por hecho que ellos continúan siendo compañeros, más allá de la vida. Luis Antonio sigue mostrándole amor incondicional a su abuela, e inclusive al momento de partir a la vida eterna, salen de brazo por el pasillo central de la capilla, como si ellos fueran la tercera pareja que está contrayendo nupcias, de este modo, aunque dio su vida, se ve recompensado pues se va a la vida eterna al lado de la mujer que más amó, su abuela. No poco significativo es que el abuelo, el esposo de doña Luisa, no aparezca en la historia sino como referencia y fotografía.

El análisis del cuento que propone Propp termina en este punto. En cuanto a los principios generales que regulan las transformaciones en los cuentos Propp considera que para poder instituirlos es necesario considerar al cuento en relación con su medio, con la situación en la que fue creado y en la cual se reproduce y desarrolla, además de la cotidianidad de la cultura que la consumirá y la religión porque estos elementos en general serán de enorme relevancia.

Propp señala que cuando se aborda la realidad desde la fantasía se trata de la amplificación y especificación de un elemento folklórico. Propone criterios para distinguir la forma fundamental de los elementos del cuento de la forma derivada en los cuentos fantásticos.

Ahora bien, la situación inicial planteada en la historia de *Los tres García*, es la de una familia en conflicto, es la representación fílmica de una estructura social matriarcal, doña Luisa García lleva la voz de mando, pues hasta las autoridades civiles y religiosas, acuden a ella para poder controlar a los primos García, es una película con detalles y actitudes predominantemente machistas en la configuración de los personajes, sin embargo, el hecho de que dos figuras masculinas de autoridad (el cura y el presidente municipal), pidan la ayuda de la abuela cambia el tono del filme, pues doña Luisa, a pesar de tener rasgos masculinizados por poseer un fuerte carácter y fumar puro; termina siendo la madre sumisa que da la vida para proteger a sus hijos, obteniendo así su halo de abnegación tan característico de las madres en la pantalla de los filmes de la Época de Oro del cine mexicano. Como ejemplo de ello, la misma Sara García interpretó a una triste mujer que es rechazada por sus hijos dada la pobreza en la que viven y que no aprecian los sacrificios que su madre hace por ellos en la película *Cuando los hijos se*

van (1941) del director Juan Bustillo Oro. Miguel Zacarias dirigió a Libertad Lamarque en la cinta *Soledad* (1947) *donde* una sencilla trabajadora doméstica es burlada por su patrón, producto de este engaño nace una niña que es entregada a la familia de su padre, situación que hará sufrir en extremo a la madre y a la vez la motivará a convertirse en una renombrada cantante. Emilio “Indio” Fernández presentó *Víctimas del pecado (1951)*, el filme estuvo protagonizado por Ninón Sevilla quién interpreta a una madre adoptiva que rescata de la basura al hijo recién nacido de una compañera del Cabaret donde trabaja y tendrá que sufrir una serie de vicisitudes por su buena acción. Estos filmes constituyen ejemplos del tipo de personaje de la madre abnegada representada en la época en el cine mexicano.

En este capítulo, mediante los axiomas de Tinianov se pudieron ubicar los elementos estables y los elementos dinámicos que caracterizan al personaje de Luis Antonio García, a través de tres puntos fundamentales: *Rasgos o atributos*, como el amor por su abuela, el donjuanismo, la manera de beber alcohol, la excesiva seguridad en sí mismo, la empatía por las personas que trabajan para él y el ser un transgresor de los convencionalismos sociales. Sin embargo, al final de la trama se destacará su nobleza, traducida en sacrificio para que sus dos primos puedan continuar con sus vidas sin crímenes, ni remordimientos.

Acciones que el personaje realiza. Para Luis Antonio lo más importante es su abuela, por lo tanto, sus actos están motivados por el cariño que le tiene, desde el cantar hasta el mantenerse soltero, porque pretende formalizar con alguien que sea parecida en virtudes a su abuela, pero eso no le impide disfrutar sus conquistas amorosas y cortejar a cuanta mujer pase por enfrente. *Lo que dice, sus enunciaciones.* Luis Antonio

usa en sus diálogos frases hechas, que podríamos considerar sintagmas fijos caracterizadores de los rasgos del personaje, en la medida en que ofrecen indicadores de su conducta, competencia cultural, actitudes y valores; un trato de confianza hacia la figura femenina, una postura demandante y un tanto cínica, despectiva y agresiva hacia sus primos. Para referirse y platicar con su abuela, usa diversas frases cariñosas donde resalta un tono de voz afectuoso y hasta cierto punto ingenuo; mientras que para sus conquistas usa un tono de voz cálido y seguro, con ellas es recurrente la frase “Mi alma” para sustituir el nombre de la mujer que pretende conquistar; también usa el adjetivo “Chula” para destacar a una mujer hermosa y “Válgame Dios” en tono picaresco y un tanto erótico; de autoridad y dominante, así es el registro discursivo de Luis Antonio García frente a las jóvenes que pretende seducir; usa la muletilla “adentro” frecuentemente.

Luis Antonio es presentado verbalmente en la trama cuando se hace referencia a una mujer, poniendo de relieve su rasgo donjuanesco, es mujeriego a tal grado de no respetar el vínculo de compromiso de noviazgo que su primo José Luis estableció con una muchacha, a quién descaradamente seduce. Luis Antonio es un macho mexicano católico que respeta la religión y la autoridad del cura, pero por encima de la autoridad del cura está la autoridad y el amor a su abuela; en general a su familia, lo que de acuerdo a Tinianov es un rasgo inestable puesto que a sus primos los desdeña cuando están presentes, pero los defiende cuando están ausentes, recordemos que en la primera parte del díptico cuándo está afuera de la iglesia, golpea a un lugareño porque le dijo a sus primos “bueyes que no sirven ni para la yunta” a lo que Luis Antonio responde con un

golpe diciendo que “Solo un García puede insultar a otro García”, acción que es secundada por su abuela al saber que alguien insultó su apellido.

Hemos observado que en el filme se hace presentes elementos que proceden y refieren al contexto sociocultural de producción de la película, por lo que debemos destacar lo que sobre el último tema se ha señalado al estudiar la realidad nacional: “En México, a pesar del tiempo, de los cambios sociales y demográficos, la familia sigue siendo referente vital, los lazos de parentesco siguen vigentes y los integrantes acuden a ella para la solución de problemas y búsqueda de apoyo” (Gutiérrez Capulín, Díaz Otero & Román Reyes, 2016: 8).

Por su parte, José Luis es la antítesis de Luis Antonio al ser presentado como un hombre que hace labores domésticas, recordemos que cuándo doña Luisa entra por primera vez a su casa, este está cosiendo una camisa y leyendo un fascículo para buscar guía en sus acciones. José Luis no teme usar loción con aroma a flores en el cabello, acto que da pie a que Luis Antonio y Luis Manuel lo tilden de ser homosexual, sin que José Luis lo sea. Recordemos que para Gutmann (1999) “existen al menos cuatro formas distintas mediante las cuales los antropólogos definen y usan el concepto de masculinidad y las nociones relativas a la identidad masculina, la hombría, la virilidad y los roles masculinos” de acuerdo a Gutmann para Luis Antonio la masculinidad es cualquier cosa que no sea cosa de mujeres, como en este caso coser y usar loción con aroma floral en el cabello; pero no es así para José Luis, quien acaba logrando ser el preferido de una joven educada en Estados Unidos.

Según José Luis, Luis Antonio es un buscapleitos y un provocador, dada la excesiva seguridad que posee en sí mismo que lo lleva a extralimitarse en todos los

ámbitos, ser buscapleitos no solo habla de su agresividad, porque esa existe en mayor o menor proporción en los personajes de los tres primos García y en los hermanos López; sino de su desmedida arrogancia que le permite considerarse superior a los demás en todos los aspectos, generalidad que aplica a todos con excepción de su abuela. Rasgo que también acaba cuando muere su abuela, haciendo visible su dependencia del cariño de un personaje que representa una figura materna.

José Luis es quién logra la conquista amorosa que mantenía en pugna a los tres primos, pese a ser extremadamente inseguro y resentido. Lo que mantiene en común con Luis Antonio es el amor por la familia, el respeto por la religión y el orgullo nacionalista.

Por su parte Luis Manuel es un falso nacionalista, pues de manera natural desdeña la indumentaria charra al considerarla inferior, él prefiere vestir con trajes sastres y presumir sus estudios universitarios que le han otorgado la habilidad de escribir poesía y obtener buenas ganancias económicas de los negocios que realiza; dichas habilidades las usa para perjudicar a los demás, pues es el prestamista del pueblo. Repetidamente se convierte en alguien falso cuando a Lupita le declama una poesía de Manuel Acuña adjudicándosela como propia. Es Luis Manuel quien introduce nuevamente una acción que no es propia de la cultura mexicana, cuando en el jaripeo pide que se toree una vaquilla, tradición de usanza española; lo que termina por convertir una fiesta mexicana tradicional en una fusión de culturas.

Los tres personajes ofrecen así posturas diferenciadas frente al nacionalismo y frente a la interpretación de lo que significa ser macho, aunque compartan ser orgullosos y desear colocarse como triunfadores en toda ocasión en que tienen que competir.

Los tres primos García, son orgullosos y protectores de la estirpe familiar, aunque no lo reconozcan abiertamente sino hasta que se encuentran en peligro. Los tres rotan el concepto de falso héroe de Propp; aunque es Luis Antonio quién más acentuada tiene esta característica, porque en la primera parte del díptico fílmico cuando puede ser héroe lo rechaza, por ejemplo cuando puede ayudar a Lupita y a su padre a mover el burro que les impide el paso y quedar como héroe, prefiere que otros hagan esa faena y el abruma a Lupita con sus piropos majaderos, como él mismo lo reconoce más tarde; no obstante en la segunda parte del díptico Luis Antonio busca reparar el daño, la afrenta que ha existido por generaciones entre la familia García y la familia López, consigue la redención a través de su muerte, puesto que en el combate (de acuerdo a los postulados de Propp), es derrotado, antes, perdona a su enemigo por la muerte de su abuela, y pacta con él para que ambos mueran y mediante este acto de inmolación ambas familias se perdonen y reconcilien, con su último aliento informa a sus primos que “ya son amigos”, es con su muerte como se convierte en héroe en la segunda parte del díptico y recibe como recompensa reunirse nuevamente con su abuela, a quién le sigue demostrando amor absoluto y se sobreentiende que continúan siendo compañeros.

Tenemos así que la idea que guía la construcción del personaje de Luis Antonio acaba siendo también no solamente la representación un personaje nacionalista, machista, mujeriego, borracho y escandaloso, sino también una idea religiosa, en la que él encarna al héroe porque se sacrifica, ofrece su vida por la felicidad de otros, y perdona a sus enemigos.

El acto voluntario de sacrificio es característica constante de la religión católica, en el díptico lo podemos apreciar en la balacera donde es herida de muerte doña Luisa,

puesto que con su cuerpo cubrió a su familia, también en esa misma escena el sacerdote es herido al ofrecerse voluntariamente como escudo para proteger a los García y finalmente encontramos otro acto voluntario de inmolación en la muerte de Luis Antonio y hasta en el mismo León López, que se sacrifica para que su hermana Juan Simón sea feliz al lado de Luis Manuel, su enemigo. De modo análogo, León también ofrece características de héroe que se sacrifica y perdona a sus enemigos.

Podemos observar que el papel que la mujer desempeñaba era doble, pues por un lado estaba subordinado a la autoridad masculina que fungía como proveedora y protectora; y por otro lado era la encargada de educar a los varones en el seno familiar con las conductas machistas de la época, y este tipo de prácticas sociales dejan huellas en la trama y en la configuración de los personajes, por ejemplo cuando doña Luisa está muriendo y Luis Antonio se acerca a su regazo para buscar refugio por última vez ella le dice: “No llores, los hombres no lloran y menos si son García”; a Lupita le pide que cuide a Luis Antonio y “le ayude a soportar su pena como un hombre”, para doña Luisa la masculinidad estaba muy bien definida en la fortaleza, lo que también corresponde a las situaciones producidas en el contexto social de producción de la película, en el que: “Las mujeres adquieren, después de la revolución y la migración del hombre en busca de trabajo, un papel muy importante dentro de las familias, y logran ser respaldadas constitucionalmente en México*”*. (Gutiérrez Capulin, Díaz Otero, & Roman Reyes, 2016)

Dando continuidad a los postulados de Propp, entendemos como asimilación cultural el remplazo de la figura heroica de un guerrero o de un príncipe, por un la de un charro en el díptico fílmico *Los tres García* y *Vuelven los García,* este reemplazo deriva de la influencia de la realidad histórica en la que se produjo la obra, México 1946, para

estrenarse en las salas cinematográficas en 1947 bajo la dirección de Ismael Rodríguez, la película está plagada de tradiciones culturales y religiosas, vigentes en el contexto de producción.

Finalizando el análisis de este capítulo, citemos nuevamente a Humberto Domínguez (2011) quién aseveró que durante la época posrevolucionaria, se impulsó el proyecto que buscaba lograr el desarrollo industrial y urbano del país, además de integrar a la nación a la modernidad conforme el modelo socioeconómico planeado por el sistema político mexicano; lo que de acuerdo a Emilio García Riera (1988) benefició directamente a la industria cinematográfica mexicana, pues el mundo se encontraba en de la Segunda Guerra Mundial, y México se convirtió en aliado de Estados Unidos, nación que consideraba que al apoyar al cine mexicano podría difundir el mensaje de los países aliados al resto de Latinoamérica.

En nuestro estudio de caso observamos que este hecho encuentra eco al presentar a Lupita y a su padre como dos norteamericanos que añoran México, su gente, su cultura y sus costumbres. Lupita le dice a Luis Antonio cuándo están bailando en la fiesta del santo de la abuela en la primera parte del díptico: “¡Cómo envidio tu carácter alegre, decidor, muy mexicano!”, situación que dispone a Luis Antonio a exaltar el orgullo y la identidad nacional que tan feliz lo hacen, y que ella como estadounidense fácilmente reconoce. Por su parte Luis Antonio cuando conoce a Lupita, da por hecho que es norteamericana y grita con júbilo: ¡Que viva el panamericanismo y el acercamiento de las americanas”

En el cine mexicano de la Época de Oro se quedaron plasmadas idealizaciones que reforzaron la identificación del país con ciertos elementos culturales; la industria

fílmica mexicana se convirtió en una de las más prolíficas en el mundo durante la Segunda Guerra Mundial y ejerció una influencia decisiva en la construcción de una cultura y una identidad nacional no solo para los mexicanos.

V. Los tres huastecos

5.1. Contexto general del filme

En este capítulo como lo notificamos en el marco teórico, trabajaremos con la taxonomía de Vladimir Propp de las "esferas de acción de los personajes" como metodología del análisis de la película *Los tres huastecos* (1948) de Ismael Rodríguez y estelarizada por Pedro Infante, en esta ocasión no abordaremos el contexto sociocultural de la producción de la película como lo hicimos en el capítulo de *Los tres García* (1946), puesto que entre ambas producciones hay dos años de diferencia; no obstante, en esos dos años en la carrera cinematográfica del director Ismael Rodríguez ocurrieron acontecimientos que comenzaban a fortalecer su trayectoria como director, guionista y productor, de acuerdo con la semblanza de la medalla Salvador Toscano[56] al mérito cinematográfico en su edición 2002, donde Ismael Rodríguez fue galardonado. Se dice que *Los tres huastecos* fue su décimo primera producción como director. Hay tres películas de diferencia entre el díptico fílmico de *Los tres García* (1946) y *Vuelven los García (*1946), y *Los tres huastecos* (1948); estas tres películas intermedias fueron *Ya tengo a mi hijo* (1946), *Chachita la de Triana* (1947) y *Nosotros los pobres* (1947), esta última terminó por consolidarlo entre el gusto del público que feliz abarrotaba las salas cinematográficas

[56] Medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico 2002, otorgada por la Cineteca Nacional, Fundación Carmen Toscano y la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.

para ir a ver sus trabajos máxime si el protagónico recaía en Pedro Infante. Sobre el reconocimiento que recibió por estos trabajos se ha señalado:

> En 1948 la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas pone en competencias tres de sus películas en distintas categorías del "Ariel": *Los tres García* (1946) "Ariel de plata" por mejor argumento original; *Vuelven los García* (1946) es nominada al "Ariel de plata" por mejor coactuación femenina y actor de cuadro; *Cuando lloran los valiente*s (1945) gana el "Ariel de plata" por actuación femenina y coactuación masculina, además de que es nominada por mejor actor masculino. En 1949 *Los tres huastecos* (1948) es nominada al "Ariel de plata" en las categorías mejor dirección, edición, argumento original, adaptación, mejor actuación masculina y mejor actuación infantil. (Medalla Salvador Toscano 2002: 16)

De esta manera, Ismael Rodríguez se convertía en artífice destacado y aseguraba su legado dentro de la cinematografía mexicana de la Época de Oro, trabajando al lado de Pedro Infante, pues todas las películas por las que fue nominado, entre 1948 y 1954, por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, tienen como protagonista a Pedro Infante.

Para comenzar con el desarrollo del capítulo, recordemos que, de acuerdo con Propp, consideramos como "motivaciones tanto los móviles como los fines de los personajes, que los llevan a realizar tal o tal acción". (Propp, 1970: 85) Si para Propp, las acciones de los personajes en el cuento están motivadas por la intriga, en esta película sucede igual, pues es una historia que ofrece una amplia gama de motivaciones y por ende de acciones. Describe la vida tres personajes en plano estelar, los tres con la misma importancia, o supuestamente la misma importancia, ofrece tres protagonistas opuestos entre sí, no obstante que se trata de trillizos, este recurso trinitario también es utilizado por Ismael Rodríguez en el díptico *Los tres García* (1946) y *Vuelven los García* (1946), encontramos así acciones y fenómenos textuales análogos entre estos dos guiones y el desarrollo de sus personajes; aunque en *Los tres huastecos* las

motivaciones de los personajes son más diversas, acorde a las personalidades de cada uno de los trillizos.

5.2. Vladimir Propp y la tradición narrativa

Vladimir Propp se enfocó al estudio de las tradiciones, particularmente de las tradiciones narrativas orales. Fue organizador del movimiento formalista de Moscú y co-fundador de este, sus aportaciones tendrían notable importancia en los trabajos semióticos de Greimas y en Roland Barthes, en los estudios comparados de los mitos como elementos narrativos vinculados a los relatos de tradición oral, sobre este tema sostuvo una polémica muy interesante con el también antropólogo Lévi-Strauss, a mediados de la década de los sesenta. Propp había destacado como ensayista antes de dar a conocer *La morfología del cuento* (1928), cuya propuesta metodológica está aplicada a los relatos maravillosos, aunque él mismo señala que esta designación es provisional, en tanto encuentra una mejor denominación para narraciones en las que identifica un cierto número de esferas de acción y en las que no siempre hay elementos maravillosos, sus propuestas analíticas servirán como metodología para nuestro análisis.

Propp presenta las bases para los estudios morfológicos sobre obras narrativas: Identificó los elementos que estructuraban los relatos de tradición oral, las esferas de acción de los personajes, la relación de sus rasgos con el contexto cultural de producción de las obras, la relación de estas narraciones con los mitos, definió el relato maravilloso, se encargó de buscar y analizar el origen de los géneros folclóricos, lo que le permitió reconstruir los orígenes de los cuentos fantásticos y de las narraciones que explican y acompañan algunos rituales antiguos, como aquellos relacionados con el mito de Edipo,

ofrecía una clave de interpretación tipológica a fenómenos explicados por otros estudiosos en términos psicológicos, emigratorios o de prestamo cultural, que se basaba en las características socio-económicas y culturales específicas del contexto de producción de las obras, mostrando la pervivencia de estructuras ideológicas.

Propp se encargaría de analizar minuciosamente los componentes de los cuentos populares de tradición oral, muchos de estos provenientes de mitos y leyendas antiguos, donde pudo comprobar que, en las narraciones, los componentes principales son las acciones, pues toda narración es una cadena de acciones que se suceden de acuerdo con un orden, adquiriendo así un significado dentro de la historia. Este significado o función de las acciones está determinado por la relación que la acción tiene con otras de la misma historia, la misma acción: viajar o partir, puede significar cosas distintas si está ubicada antes de otras acciones (alejamiento, huida, traslado para solucionar un problema, etc.). Para establecer esta metodología, Vladimir Propp analizó más de cien cuentos populares y fue así como encontró que en todos se repetían una serie de funciones, aunque en ocasiones adoptaban formas diversas, mientras que la acción a la que estas funciones correspondían cambiaba de historia en historia, pero la función permanecía invariablemente. Como ejemplo de esto siempre había una ardua tarea que el personaje protagonista debía realizar, aunque esa tarea difícil fuera diferente en cada cuento, el factor común mantenía al héroe dispuesto a realizar la tarea que le fue encomendada. En la narración siempre había un alejamiento, una prohibición o una orden, un castigo para el agresor y una recompensa para el héroe o heroína de la historia, desenvolviéndose la cadena de acciones indispensable para el desarrollo de la obra.

5.3. Vladimir Propp, las funciones de los personajes y las esferas de acción

Propp descubrió que ciertos personajes realizaban continuamente ciertas acciones comunes y describió lo que él denominaría las “esferas de acción de los personajes”. Por ejemplo, el personaje del agresor tiene generalmente una esfera de acción que envuelve acciones como las siguientes: engaña, abusa de la confianza de los otros personajes, infringe la ley, entre otras, para finalmente ser derrotado y castigado:

Sin negar la utilidad del estudio de los argumentos y de una comparación que tomaría en cuenta sus semejanzas, se puede proponer otro método, otro patrón de medida: comparar los cuentos desde el punto de vista de su composición, de su estructura: su semejanza se presentará entonces bajo una nueva luz. Es posible observar que los personajes de los cuentos fantásticos (aunque diferentes en su apariencia, edad, sexo, género, estado civil y otros rasgos estáticos y atributivos) cumplen, a lo largo de la acción los mismos actos. Esto determina la relación de las constantes con las variables: las funciones de los personajes representan las constantes; todo el resto puede variar. “Las funciones de los personajes representan, pues, las partes fundamentales del cuento, y son ellas las que debemos aislar en primer lugar” (Propp, 1970: 33). Las funciones de los personajes de acuerdo con Propp son 31, no todas las narraciones poseen todas las funciones, mientras que la ausencia de algunas funciones no influye en el orden de sucesión de las otras. Estas funciones son:

I. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.

II. Recae sobre el protagonista una prohibición.

III. Se transgrede la prohibición.

IV. El agresor intenta obtener noticias.

V. El agresor recibe informaciones sobre su víctima.

VI. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.

VII. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar.

VIII. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios.

IX. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir.

X. El héroe-buscador acepta o decide actuar.

XI. El héroe se va de su casa.

XII. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etcétera, que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.

XIII. El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante.

XIV. El objeto mágico pasa a disposición del héroe

XV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda.

XVI. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate.

XVII. El héroe recibe una marca.

XVIII. El agresor es vencido.

XIX. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada.

XX. El héroe regresa.

XXI. El héroe es perseguido.

XXII. El héroe es auxiliado.

XXIII. El héroe llega de incognito a su casa o a otra comarca.

XXV. Se propone al héroe una tarea difícil.

XXVI. La tarea es realizada.

XXVII. El héroe es reconocido.

XXVIII. El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado

XXIX. El héroe recibe una nueva apariencia

XXX. El falso héroe o el agresor es castigado.

XXXI. El héroe se casa y asciende al trono. (Propp, 1970: 38-74)

Acorde con las funciones de los personajes se suceden las acciones que derivan en evoluciones y vicisitudes en la trama, para llegar al culmen. En su estudio, Propp le daría importancia al estudio de la cultura de la época y a la relación de formas fundamentales con antiguas representaciones que eran recuperadas en la narración:

> Las razones de las transformaciones son exteriores al cuento y no podremos comprender su evolución sin establecer comparaciones. Llamaremos forma fundamental a la que está ligada al origen del cuento que, sin duda alguna, tiene generalmente su fuente en la vida. Pero el cuento fantástico refleja muy poco la vida corriente: todo lo que proviene de la realidad representa una forma secundaria. Para comprender el verdadero origen del cuento debemos utilizar en nuestro trabajo informaciones detalladas sobre la cultura de esa época. Comprobamos así que las formas definidas como fundamentales por tal o cual razón están visiblemente vinculadas con antiguas representaciones religiosas (Propp 1970: 180)

Propp enfatiza que para analizar a los personajes, sus funciones, su evolución y sus transformaciones, debemos valernos de las comparaciones para contextualizar, situación que remarcaremos en nuestro estudio de caso, pues al tomar como base su metodología estamos recurriendo a su trabajo que debemos adaptar a la cinematografía, en el contexto sociohistórico del México postrevolucionario, pues como él mismo explica, “el cuento fantástico refleja muy poco la vida corriente” (Propp 1970: 180), las producciones fílmicas de Ismael Rodríguez tampoco eran muy apegadas a la realidad, sin embargo tenían más elementos de realidad que de fantasía como acontece en un

cuento, y al igual que Propp sugiere hacerlo con el cuento, nosotros debemos valernos de la información sociohistórica y cultural de México en la década 1940-1950.

5.4. Funciones de los Personajes en las esferas de acción en *Los tres huastecos*

Las funciones de los personajes de acuerdo con Propp (1970: 91) suelen ser numerosas, es por lo que las esferas de acción facilitan su estudio porque lo delimitan. Propp enfatizó las siguientes siete esferas, mismas que encuentran aplicación como metodología para nuestro análisis cinematográfico de *Los tres huastecos*:

1.- La esfera de acción del AGRESOR (o del malvado) que comprende: la fechoría, el combate y las otras formas de lucha contra el héroe y la persecución.

2. La esfera de acción del DONANTE (o proveedor) que incluye: la preparación de la transmisión del objeto mágico, y el paso del objeto a disposición del héroe. (Propp, 1970: 91)

3. La esfera del AUXILIAR que incluye: el desplazamiento del héroe en el espacio, la reparación de la fechoría o de la carencia, el socorro durante la persecución, la transfiguración del héroe.

4. La esfera de acción de la PRINCESA (del personaje buscado) y de su PADRE que incluye: la petición de realizar tareas difíciles, la imposición de una marca, el descubrimiento del falso héroe, el reconocimiento del héroe verdadero, el castigo del segundo agresor y el matrimonio. La distinción entre las funciones de la princesa y las de su padre no puede ser muy precisa. El padre es quien, por lo general, propone las tareas difíciles; esta acción puede tener su origen en una actitud hostil con respecto al

pretendiente. Además, suele ser él el que castiga o manda castigar al héroe falso. (Propp, 1970: 91)

5. La esfera de acción del MANDATARIO, que sólo incluye el envío del héroe (momento de transición).

6. La esfera de acción del HÉROE que incluye: la partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante, el matrimonio. La primera función caracteriza al héroe-buscador, y el héroe-víctima rellena las otras. (Propp, 1970: 92)

7. La esfera de acción del FALSO HÉROE que comprende también la partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante, siempre negativa y en tanto que función específica las pretensiones engañosas.

Por tanto, en el cuento hay siete personajes. Las funciones de la parte preparatoria también están distribuidas entre estos personajes, pero no de una forma regular y por tanto no pueden definirlos. Además, existen personajes especiales para la unión de unas partes con otras (los que se lamentan, denunciadores, calumniadores) y también informadores particulares para la función (información obtenida): el espejo, el cincel, la escoba, muestran dónde se encuentra la víctima que el agresor busca. (Propp, 1970: 92)

Propp considera que el problema de la distribución de las funciones puede resolverse a través de la distribución de las esferas de acción entre los personajes. Las esferas se reparten de acuerdo con tres posibilidades:

> 1. La esfera de acción corresponde exactamente con el personaje.
>
> 2. Un único personaje ocupa varias esferas de acción. […] A veces ocurre que el animal liberado o perdonado por el héroe desaparezca, pero que en cambio reaparezca en el momento crítico en calidad de auxiliar. Recompensa al héroe directamente mediante la acción. Puede, por ejemplo, ayudar al héroe a trasladarse a otro reino o lograr para él el

> objeto que busca, etc. […] Algunos otros casos de acumulación: el padre que envía a su hijo a buscar algo y le entrega una maza es a la vez un mandatario y un donante.
>
> 3. El caso contrario: Una única esfera de acción se divide entre varios personajes. Los elementos de la prueba a la que se somete al héroe, de su reacción ante la prueba y de su recompensa también se dividen a veces. Un personaje propone la prueba y otro distinto le recompensa al héroe por azar. (Propp, 1970: 92-93)

De acuerdo con la metodología de Propp la voluntad de los personajes, sus intenciones, no pueden considerarse signos estables cuando se trata de definirlos. “Lo importante no es lo que ellos quieren hacer, ni tampoco los sentimientos que los animan, sino sus actos, desde el punto de vista de su significación para el héroe y para el desarrollo de la intriga” (Propp, 1970: 93). Y aplica lo mismo para el estudio de las motivaciones del personaje. Cada tipo de personaje puede desempeñar más de una función en la historia, en nuestro estudio de caso los personajes tienen funciones que por momentos los lleva a parecer contradictorios, no obstante, atendiendo a los axiomas de la morfología de Propp (1928) y a postulados de Tinianov (1927), queda establecido que el personaje siempre será un elemento inestable.

Vladimir Propp en la *Morfología del Cuento* enumera las funciones de los personajes en el mismo orden en que él los fue identificando dentro de los cuentos. A partir de ello presentamos esta breve descripción tratando de identificar los signos para abordarlo desde nuestro objeto de estudio; en este caso se trata de tres personajes interpretados por el actor Pedro Infante, los trillizos Andrade “Lorenzo, Juan de Dios y Víctor” en la película mexicana de 1948 “*Los tres huastecos*” dirigida por Ismael Rodríguez.

La clasificación de Propp, a su vez se subdivide en varios grupos, entre estos grupos se encuentran las funciones, que cimientan el punto de partida para una sistematización.

Los cuentos empiezan habitualmente con la exposición de una situación inicial que en la película adopta la forma de la presentación de “una de las bellas y pintorescas regiones del país: la Huasteca”. Esta presentación es llevada a efecto por un narrador cuya voz en *off* introduce el relato audiovisual, adoptando de este modo una retórica tradicional propia del relato de tradición oral. Esta región Huasteca es caracterizada por el narrador como una región ubicada exactamente en un punto que sirve de unión a tres pueblecitos ubicados en tres estados distintos: Tamaulipas, San Luis Potosí y Veracruz, donde nacieron unos trillizos, los hermanos Andrade, protagonistas de la historia que son de este modo presentados como los representantes de una identidad regional específica y trinitaria.

Recordemos que de acuerdo con Tinianov se demuestra que la unidad estática del personaje es inestable y que siempre obedecerá al principio de construcción en cada acción en particular. “La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada”. (Todorov, 1970: 87).

> Se podría objetar, que en una frase que tiene dos complementos se puede poner cualquier cosa. Pero esto no es del todo verdad. ¿Cómo se puede poner en una forma semejante la intriga del cuento el frío, el sol y el viento y tantos otros? En segundo lugar, los casos considerados realizan un elemento de construcción que sigue siendo el mismo en su relación con la composición entera. Provocan acciones idénticas, representadas sin embargo mediante formas diferentes: la petición de socorro se presenta como una partida de la casa, un encuentro con el donante, etc. Cualquier cuento que posea el elemento "robo" o "rapto" no presenta necesariamente esta construcción; si la construcción se halla ausente, no se pueden confrontar elementos semejantes, porque son heterónomos o bien hay que admitir que una parte del cuento maravilloso está integrada en otro tipo de construcción. De este modo, volvemos a la necesidad de comparar no según un parecido exterior, sino según partes constitutivas idénticas. (Propp 1970: 178)

Estas consideraciones resultan importantes en el estudio que hacemos, pues, aunque los personajes son trillizos idénticos, cuya primera luz es la de un “relámpago”, y cuando uno de ellos llora, los otros dos también lo hacen, cada uno de ellos obedece también a un tipo de construcción diferenciada. El narrador señalará que, aunque “eran tres cuerpos distintos parecían tener una sola alma”, al mismo tiempo señala diferencias, pues como era imposible alimentar a los tres al mismo tiempo, dos de ellos comían, mientras el otro “se chupaba el dedo”, comentario que introduce un tono jocoso al relato mitificado de estos trillizos.

Ahora bien, sabemos que para Propp toda narración es una cadena de acciones que se suceden de acuerdo con un orden, adquiriendo así un significado dentro de la historia, este significado o función de las acciones está determinado por la relación que la acción tiene con otras de la misma historia. De aquí que resulte importante considerar que la primera acción referida en el relato fílmico es el nacimiento de los trillizos, la situación inicial de la narración es la de esa unidad propiciada por el triple nacimiento en un espacio de interconexión de tres estados de la República Mexicana.

De acuerdo con Propp, podemos observar que en la película *Los tres huastecos,* al inicio de la historia los trillizos Andrade son separados por la muerte sus padres, en lo que Propp denomina “alejamiento reforzado” dentro de la primera función de los personajes de su taxonomía, este suceso supone una triple tragedia para los niños, además de haber perdido a sus padres tienen que dejar su hogar y crecer separados de sus hermanos. Se oponen de este modo, a la situación inicial de unión, la posterior situación de separación y pérdida, a la diferenciación de personalidades de los trillizos

en principio idénticos, que crecen con sus padrinos. El relato nos ubicara luego en un tiempo posterior, cuando el “destino” vuelva a reunir a los hermanos, en el lugar de su nacimiento. Los tres hermanos tienen nombres, lugares de residencia y ocupaciones distintas: Lorenzo, dueño de una cantina y bandolero, residente de Tamaulipas; Juan de Dios, sacerdote, residente de San Luis Potosí, y Víctor, militar, residente de Veracruz.

Los trillizos sufren varias pérdidas físicas y ausencias, la primera pérdida que tienen en común, según podemos asumir, es la muerte o desaparición de su padre, y después de su madre. Del padre no hay registros en la trama, ni es un personaje al cuál se le añore; sin embargo, de la madre existen solo dos referencias por parte de Juan de Dios, el sacerdote, una es cuando en la sacristía tiene una fotografía que es admirada por Cuco y la otra es cuando Alejandro lo amaga creyendo que es Lorenzo, ahí habla de lo buena cristiana que fue su madre; los otros dos hermanos no hacen ninguna referencia acerca de sus padres, ni a los padrinos que los criaron. La segunda perdida en común de los trillizos es el alejamiento forzado de su hogar y la tercera pérdida en común es haber sido separados, vivieron la ausencia consciente de sus hermanos. A Lorenzo le sigue la pérdida de su esposa causada por la muerte, es el alejamiento por muerte que más impacta en la historia, pues Lorenzo se ve forzado a criar solo a su hija, y a partir de este suceso él se convierte en un hombre arisco, que vive aislado de la comunidad en aras de proteger a la niña. Estas pérdidas no derivan de acciones de un agresor, no se relacionan con ninguna fechoría, por lo que son acciones circunstanciales, aunque no por ello poco significativas.

Respecto al segundo axioma de las funciones de los personajes, encontramos la prohibición, este axioma queda cubierto en varias ocasiones con intención ligera cuando

Lorenzo le pide a su hija que no haga travesuras, pero sobre todo que no atrape animales, él la reprende diciéndole que como vuelva a agarrar un animal, así le va a ir, esto lo hace porque a la pequeña niña de tres años le encantan los animales ponzoñosos y rastreros. Otro personaje al que se le hacen prohibiciones tenues es a Cuco, el sacristán, se le prohíbe principalmente que toque música porque lo hace muy mal. Sin embargo, esas prohibiciones adquieren un carácter muy inocente, comparadas con una de las prohibiciones más fuertes que tiene lugar cuando Alejandro habla por primera vez de Víctor con Lorenzo, ahí Lorenzo le advierte a Alejandro, alias el Güero, que con Víctor no se meta porque su sangre es sagrada.

Las prohibiciones suelen ser planteadas, en los relatos de tradición oral, por figuras que representan autoridad, pero también contribuyen a precisar las circunstancias en que deben realizarse cierto tipo de tareas o actividades. Dentro de este tipo de prohibiciones pueden englobarse todos los consejos y prohibiciones que hace Juan Dios a los habitantes de la población, Cuco, Mari-Toña, los niños, los feligreses, sus propios hermanos, etc. Sin embargo, la prohibición que Lorenzo hace a Alejandro tiene una función de notable importancia porque al transgredirla el personaje no solo queda identificado como agresor, también esa transgresión resulta determinante del destino final del personaje de Alejandro.

Como establece Propp: Las formas de la transgresión están ligadas a las formas de la prohibición. Aquí podemos enfatizarlo respecto a la prohibición que hace Lorenzo a Alejandro.

Sin embargo, en el transcurso de la trama, Alejandro va desarrollando odio hacia Lorenzo por ser un bandolero mucho más hábil y audaz que él, además de ser el dueño de la

cantina de El Tamaulipeco; y para enfatizar su odio a los hermanos, a Víctor lo prefirió Mari Toña, siendo novia de Alejandro.

Alejandro se identifica casi de inmediato como el agresor, aunque para los habitantes de la Huasteca, el malhechor fluctúa entre Alejandro y Lorenzo, que se presenta en la modalidad de falso agresor. Alejandro motivado por la envidia y la intriga es en realidad el agresor, y Lorenzo termina por convertirse en un aliado del héroe (Víctor) ya que finalmente resulta ser conciliador, y es él quién con ayuda de Juan de Dios (que también funciona como un auxiliar), capturan al malhechor; no obstante, su carácter amargo, Lorenzo es un personaje que busca negociar para evitar daños mayores. Mientras que Alejandro siempre tendrá pretensiones engañosas como uno de sus rasgos estables.

Recordemos que no todas las funciones localizadas por Propp tienen aplicación práctica en las obras, como en nuestro estudio de caso, en el que las funciones donde el agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes, no tiene aplicación porque tanto Alejandro como Lorenzo no tienen interés material el uno sobre el otro, Alejandro quiere inculpar a Lorenzo y Lorenzo busca desenmascararlo. Otra función que no tiene cabida en *Los tres huastecos* es cuando la víctima se deja engañar y ayuda a su enemigo a su pesar, función que no cabe porque todos los personajes son consecuentes con la acción que van a ejecutar, así como de sus posibles resultados.

Por otra parte, uno de los elementos más destacables es la fechoría en la que el agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios. Para Propp esta función es “extremadamente importante, porque es ella la que da al cuento su movimiento. El alejamiento, la ruptura de la prohibición, la información, el engaño

conseguido preparan esta función, la hacen posible o simplemente la facilitan". (Propp, 1970: 42) Esta función la resalta por encima de las siete primeras por su importancia para la acción. En *Los tres huastecos,* Alejandro amenaza cuatro veces a los miembros de la familia Andrade, la primera es a Víctor en el velorio de Hipólito y es por el amor de Mari Toña, la segunda cuando en la cantina está jugando baraja y Lorenzo hace notar sin decirlo abiertamente que ya sabe que Alejandro está usurpando su apodo, para cometer fechorías; la tercera es cuando apunta con una pistola por la espalda a Juan de Dios que en ese momento está caracterizado como Lorenzo, hasta ahí ya ha amenazado a los tres personajes protagónicos, y la cuarta y más ofensiva función de perjuicios se da cuando Alejandro toma como rehén a Tucita, la hija de Lorenzo, siendo este el momento de mayor tensión respecto a la amenaza de un miembro de la familia, porque sabe que ella es lo que más quiere Lorenzo y es el miembro más vulnerable de la familia.

La novena función de los personajes que identifica Propp consiste en divulgar la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir. Esta función hace aparecer en escena al héroe, en la clasificación de Propp, para quien los héroes son de dos tipos diferentes: 1. Héroe buscador y 2. Héroe víctima. (Propp, 1970: 47). En el caso de los hermanos Andrade hay una alta rotación de acciones que pueden designar como héroes buscadores a los tres hermanos en determinados momentos, destacando que la función de héroe recae todo el tiempo en Víctor, puesto que, al ser capitán del ejército encomendado a atrapar a un criminal, tiene el papel del héroe buscador de manera natural. Dado que la encomienda suele ser asignada por el rey o por la figura de autoridad, en los cuentos de tradición oral, en el filme se reconoce implícitamente esta función como asignada por

una autoridad del Ejército ya que Víctor llega a la Huasteca designado como oficial para ir en busca del agresor. Esta designación lo señala, desde el principio, como un héroe buscador; sin embargo, el personaje resulta altamente beneficiado en su encomienda por la ayuda que recibe de sus hermanos, convirtiéndose estos personajes con funciones auxiliares y por momentos también se convierten en héroes buscadores del agresor, ejemplo de ello es cuando Lorenzo captura a Alejandro con ayuda de Juan de Dios. Por su parte Lorenzo tiene momentos de héroe buscador y de héroe víctima, con actitudes de sacrificio, esto queda demostrado cuando Víctor lo va a buscar a la cantina para que le revele la identidad del asesino, al observar Lorenzo que su hermano cree que él es agresor, dice que solo tendrá que estirar la mano para atrapar al Coyote (agresor), que de él no se defenderá, actitud de sacrificio innecesario porque después se descubre al auténtico malhechor. Sin embargo, Lorenzo es héroe víctima en aras de proteger a sus hermanos. Es también héroe buscador porque también busca atrapar al verdadero agresor y reparar el daño.

La siguiente función de la morfología de Propp tiene lugar cuando el héroe-buscador acepta o decide actuar. En *Los tres huastecos*, este axioma tiene lugar a partir de que Víctor recibe un anónimo revelando que su hermano Lorenzo es el malhechor, y aunque se trata de su hermano, él sale a buscarlo para cumplir con su deber. Lorenzo, a su vez, es también héroe buscador, cuando sale en busca de Alejandro para descubrirlo como el verdadero agresor.

La partida del héroe puede tratarse o no del héroe-buscador. A veces, la partida se acentúa y toma la forma de una huida. En este caso, a pesar de la insistencia de

Víctor para que Lorenzo huya, con el propósito de tener tiempo para después demostrar su inocencia, este no lo hace, sino que ofrece ayuda y sale en busca de Alejandro.

En los relatos estudiados por Propp, el héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etcétera, que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. La prueba en este caso es para Víctor que se debate entre su ética laboral y el amor por su hermano, pues sabe que Lorenzo es un forajido que tiene fama en toda la región y existe una alta posibilidad de que sea el maleante que tantas veces se ha burlado del ejército del cuartel veracruzano. Como el héroe de los relatos populares analizados por Propp, Víctor reacciona ante las acciones del futuro donante. La reacción puede ser positiva o negativa (Propp, 1970:52), en la película ocurren ambos casos, pues Víctor supera la prueba, al mismo tiempo que salva su reputación, pues el coronel del ejército dudaba de su honestidad, al suponer que estaba encubriendo las fechorías de su hermano Lorenzo, este hecho también se transforma en una función positiva pues se revela la inocencia de Lorenzo en los asesinatos, por lo tanto, el héroe representado por Víctor, ha dado respuesta al servicio pedido, a la necesidad de seguridad que requería la Huasteca en la misión que le fue encomendada en la historia, además de obtener como recompensa salvaguardar su honor, probar la inocencia de su hermano, obtiene una relación amorosa con Mari Toña.

Esta serie de elementos identificados por Propp en los cuentos encuentra varios ecos en el filme de *Los tres huastecos.* Respecto al primer tópico de la función del héroe, que reacciona ante las acciones del futuro donante, Víctor supera la prueba al encontrar, con ayuda de sus hermanos, al agresor, acción que da pie a que exista una reconciliación entre los hermanos, sexto tópico de la función el héroe que reacciona ante las acciones

del futuro donante, pues Lorenzo al ser un bandido vive renegando de la forma de vida de su hermano el sacerdote, demostrando así que los rasgos estables de ambos personajes conforman una dualidad que se contrapone, siendo Víctor el personaje intermedio entre sus dos hermanos. La contraposición entre Lorenzo y Juan de Dios se produce sobre todo en torno a su actitud ante la Iglesia, la religión, la moral. Ambos representan además dos polos respecto a la vida conyugal, pues el primero es viudo y padre de una niña; mientras que el segundo es sacerdote. Víctor, en cambio, es soltero y aunque no forma parte del clero, tampoco es adverso a la Iglesia o a la religión, en el filme incluso se le presenta dando una clase de catecismo a los niños con un lenguaje verbal contaminado de referencias a un discurso bélico propio de militares.

Finalmente existe una reconciliación entre Lorenzo y Juan de Dios. Juan de Dios logra que Lorenzo regrese a las instrucciones de la iglesia católica y allegue a Tucita a la doctrina, poniendo fin a los desprecios de Lorenzo hacia su hermano sacerdote y a sus blasfemias.

Por lo que se refiere al objeto mágico, existen varias aristas que Propp enfoca en los relatos fantásticos de tradición oral, en nuestro estudio de caso, la Chabela, la mascota serpiente e Itzania, la mascota tarántula de la Tucita[57], llegan a cumplir un papel similar al del objeto mágico en la trama, al contribuir a protegerla y desequilibrar al agresor con sus mordidas, propiciando que este quiera ser trasladado al pueblo para salvarse de morir envenenado.

[57] Tucita o tusita es un mexicanismo que servía para llamar a las niñas pequeñas, equivale a pequeña traviesa o pequeña. Se supone que se trata de un término derivado del vocablo náhuatl *tozan* (topo o pequeño roedor). Guido Gómez Silva (2001). *Diccionario breve de mexicanismos,* México: Fondo de Cultura Económica, p. 230.

Propp plantea que, dentro de los cuentos, el objeto de la búsqueda del héroe se encuentra en "otro" reino, dicho reino puede encontrarse muy lejos de donde se desarrolla la acción. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate (Propp, 1970: 61) En *Los tres huastecos*, se explica que la ubicación geográfica de la huasteca es la parte en la que convergen los Estados de Tamaulipas, San Luis Potosí y Veracruz, cada uno de los hermanos Andrade vive en uno de los mencionados lugares, por lo que la búsqueda del agresor se da entre estos lugares, siendo el sitio base de Víctor el cuartel del Veracruzano. Y el lugar del combate es específicamente en la casa de Lorenzo, donde los auxiliares y dobles con variantes del héroe, pues los tres hermanos se encuentran caracterizados con las mismas ropas y bigotes que sirven para identificar a Lorenzo, logran la captura del agresor. El disfraz que Víctor porta en la cárcel, caracterizado como Lorenzo y el de Juan de Dios, también caracterizado como Lorenzo, tienen como consecuencia que en el filme no solo se presente una Trinidad de personajes distintos y a la vez iguales, también presenta al personaje de Lorenzo como personaje que participa de la ubicuidad y puede estar al mismo tiempo en distintos lugares.

Respecto al axioma número diecisiete de las funciones de los personajes, el héroe recibe una de la marca distintiva, en el caso de los hermanos Andrade, la marca es el mismo rostro, aquí no hay repetición de nombre y apellido como el díptico *Los tres García y Vuelven los García,* que los hacía sentirse tan orgullosos por emular con ello a la abuela. En el caso de los Andrade, compartir el mismo rostro, signo de identidad, permite que actúen como un solo sujeto, pese a tratarse de tres personajes distintos que intercambian roles en determinados momentos de la narración.

La función siguiente es cuando el agresor es vencido, este momento se da cuando en el cuartel, ante el general se descubre mediante la letra que Alejandro (en ese momento sometido por Víctor) es el auténtico agresor pues su letra coincide con los anónimos que enviaba a Víctor y con las notas que dejaba en sus víctimas mortales. Propp considera que "también podemos encontrar la victoria bajo una forma negativa. Si dos o tres protagonistas intervienen en la batalla, uno de ellos (el general) se oculta, mientras otro obtiene la victoria". (Propp, 1970:62) Este apartado tiene aplicación práctica en las escenas donde Juan de Dios se hace pasar por Lorenzo para visitar a Tucita y alejarla del clima de masculinidad y crimen en el que la niña está envuelta. Este axioma podría ser interpretado como negativo por parte de Lorenzo que considera una agresión el hecho de que su hermano se haga pasar por él engañando a la niña, sin embargo, esos engaños tienen una connotación positiva cuando el agresor es engañado por esta misma estratagema y contribuyen después al sometimiento del malhechor. La niña acepta cariñosa la presencia de su tío, logrando así una victoria, cabe acotar que esta transgresión por parte del sacerdote, él la justifica diciendo que es necesario por el bien de su sobrina. Otra victoria que se da en aparente forma negativa es cuando Juan de Dios pide a doña Cándida que cumpla con sus deberes y deje de estar metida en la iglesia, pues sus hijos la necesitan, la victoria queda revelada cuando el sacerdote visitador celebra el comportamiento de Juan de Dios.

La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada. Esta función forma pareja con la fechoría o la carencia del momento en que se trenza la intriga. En este punto el cuento alcanza su culminación, en *Los tres huastecos* ya ha quedado expuesto Alejandro como el malhechor y la carencia que padecieron los personajes cuando eran niños por no haber

crecido junto a sus hermanos, queda compensada cuando se reconcilian y como adultos llevan una relación cordial, cubriendo con esta misma acción el tópico veintidós de las funciones de los personajes “el héroe regresa” (Propp, 1970: 65) Víctor llegó designado capitán al veracruzano, regresa a la Huasteca y cumple su misión. El sacerdote también ha cumplido y asimismo Lorenzo, como padre y al haber enmendado su conducta de bandolero.

En la función donde el héroe es perseguido, en *Los tres huastecos* se da una manera singular, puesto que no es el agresor (Alejandro) quién persigue al héroe (Víctor) sino que es perseguido por sus superiores del ejército que dudan de su ética, la persecución no es bélica, ni física; sino moral, que para el caso de un capitán del ejército resulta muy ofensiva por cuestionar su honorabilidad. Por otra parte, Alejandro si sale a perseguir a Lorenzo, es cuando se suscita el encuentro en la casa de Lorenzo. Donde de manera inherente se da el siguiente axioma de la morfología de Propp, “el héroe es auxiliado” (Propp, 1970: 66) Víctor cumple su misión, auxiliado por sus dos hermanos en la captura del malhechor, además los dos personajes auxiliares le hacen firmar la confesión donde exponen todas sus fechorías. Sin embargo, este auxilio es tan importante que hace que de cierta forma los tres hermanos sean reconocibles como héroes que se complementan.

El axioma de la tarea realizada, como su nombre lo indica, expone que la misión ha sido cumplida a través las formas con que se realizan las tareas correspondiendo con gran precisión a las formas de la prueba. El Coyote (agresor) es descubierto y será castigado por la justicia, de esta manera también “el falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado” (Propp, 1970: 71), tal como lo explica el teórico, “en la mayoría

de los casos esta función se halla unida a la precedente" (Propp, 1970: 71), en *Los tres huastecos* ocurre justamente así. "En muchos casos se presenta bajo la forma de un relato" (Propp, 1970: 71), el coronel coteja la letra de los carteles de las víctimas con el de los anónimos quedando en evidencia la culpa de Alejandro. Propp acota que "el agresor se encuentra entre los oyentes y se delata mostrando su desaprobación. A veces sucede que se canta una canción que relata los acontecimientos ocurridos y delata al agresor" (Propp, 1970: 71) esto tuvo lugar en el velorio de Hipólito cuando el trío huasteco a través del huapango entonó unas coplas que delataron la cobardía de Alejandro como autor del asesinato, aún no se sabía con certeza que Alejandro era el homicida, no obstante, la actitud y la copla establecieron claros indicios de su culpabilidad.

En un extenso apartado Propp nos prepara el desenlace de la historia, y en nuestro estudio de caso la intriga y la fechoría inicial son reparadas a través de la captura del malhechor, la reconciliación de los hermanos y la futura boda de Mari Toña y Víctor.

A veces al héroe se le encomiendan tareas difíciles, tan diversas que cada una de ellas debería recibir una designación particular. En el caso de *Los tres huastecos*, la tarea más difícil que pudo sobrellevar Víctor fue la idea de tener que capturar y enjuiciar a su hermano, por fortuna contaba con Juan de Dios como auxiliar y como guía, Lorenzo al reconocer que sus hermanos aún le tenían confianza, opta por un sacrificio, dejarse capturar sin ser el asesino, todo para que su hermano el capitán no fuera removido de sus funciones.

Es interesante que en la película lejos de desenmascarar a un falso héroe se descubra una actitud heroica por parte quien ha sido presentado como agresor Lorenzo Andrade, pues se observa una reivindicación del delincuente, misma que hace notoria al

pedir perdón a Dios en la iglesia y cantar en el huapango final (“el que nace buen huasteco reconoce bien su error, sé que picaba muy chueco su seguro servidor”).Como en los cuentos de tradición oral, el héroe recibe una nueva apariencia, Lorenzo se reivindica social y moralmente.

Los tres huastecos, como los relatos de tradición oral, tienen como última función que el héroe se case, aunque no vemos la boda de Mari Toña y Víctor como tal, se revela que la pareja terminará casada, pues así lo hace notar Juan de Dios cuando ocurre la escena donde Víctor se hace pasar por Juan de Dios en la iglesia y escucha la plática de Mari Toña, cuando esta creía que hablaba con el cura.

El análisis de las acciones del cuento que propone Propp termina en este punto y el análisis realizado en el caso de nuestro estudio nos permite observar que la historia referida en el texto cinematográfico se ajusta de manera muy importante a la estructura de acciones característica de los relatos de tradición oral estudiados por Propp, es decir que el argumento adopta un número significativo de acciones y funciones del llamado relato maravilloso, aunque en él no se verifique ningún acontecimiento maravilloso propiamente, salvo la extrema similitud que existe físicamente entre los tres hermanos y la intervención “milagrosa” de la mascota serpiente de la Tucita.

En cuanto a los principios generales que regulan las transformaciones en los cuentos Propp considera que para poder instituirlos es necesario considerar al cuento en relación con su medio, con la situación en la que fue creado y en la cual se reproduce y desarrolla, además de la cotidianidad de la cultura que en que será objeto de recepción el relato y la religión porque estos elementos en general serán de enorme relevancia.

Sobre estos puntos tenemos que destacar que, en México, en el contexto postrevolucionario, se inundaban los espacios públicos con los sentimientos patrios, a través de la música y sus regionalismos, como es el caso de los propios de la Huasteca, no obstante que la música de la Huasteca tenga su origen en el México Colonial, como será expuesto con mayor precisión más adelante, se utilizaban los huapangos, su alegría y su improvisación para acompañar los sentimientos.

Propp señala que cuando se aborda la realidad desde la fantasía se trata de la amplificación y especificación de un elemento folklórico. Propone criterios para distinguir la forma fundamental de los elementos del cuento de la forma derivada en los cuentos fantásticos.

Es importante tomar en cuenta que, aunque por muchos años, uno de los símbolos de la identidad nacional fue el charro, Miguel Alemán Valdés, nacido en Veracruz, había iniciado su periodo presidencial en 1946. Randall Ch. Kohl S. (2004) en su tesis doctoral de etnomusicología, ha señalado la importancia que cobró, a nivel nacional, la música y la cultura veracruzana en ese periodo, así como la promoción al turismo, y destaca dos filmes representativos para él *Los tres caballero* (1945), largometraje animado de la Compañía Disney en el que se representa el Puerto de Veracruz, y *Los tres huastecos* (1946), en el que “Aunque incluye muchos ejemplos de son huasteco, también, Andrés Huesca y sus Costeños hacen intervenciones musicales de son jarocho” (Kohl S., 2004: 34), igualmente refiere la difusión de la música de la Huasteca, a partir de numerosas fuentes periodísticas.

Por su parte Octavio Rodríguez Araujo (2011) ha señalado las razones por cuales, los conflictos previos entre la Iglesia y el gobierno mexicano devinieron en relaciones más moderadas.

Francisco Cruz Jiménez (2017) señala que Alemán Valdés, presidente no militar, encontró la fórmula para controlar a las Fuerzas Armadas que había desempeñado un papel crucial en la política nacional, logrando que el presidente de la República fuera el comandante supremo de las Fuerzas Armadas.

Estos hechos históricos y sociales dejan huellas diversas que figuran reinterpretadas y ficcionalizadas en el filme, mediante los atributos manifiestos en la construcción de los personajes y sus funciones, sus acciones específicas en una trama narrativa configurada a manera de un relato de tradición popular oral.

Y de este modo, se va abriendo el camino a las interpretaciones de las acciones emprendidas por el personaje como elemento construido en las esferas de acción, como ya hemos analizado, la tarea encargada al personaje no siempre es inherente, no siempre está dada axiomáticamente, porque detrás de sus acciones del personaje, está el respaldo de la cultura que produce la obra y el punto de vista del análisis y la crítica a la que será sometida.

En el filme la esfera de acciones del agresor que comprende: la fechoría, el combate y las otras formas de lucha contra el héroe y la persecución, corresponde por entero al personaje de Alejandro, el Güero, el Coyote asesino.

La esfera de acción del donante (o proveedor) que incluye: la preparación de la transmisión del objeto mágico, y el paso del objeto a disposición del héroe, corresponde a Lorenzo, quien permite que Tucita tenga como mascota una serpiente a la que

previamente le han quitado los colmillos y el veneno y quien le entrega al delincuente a su hermano Víctor. Hemos señalado también que tanto Lorenzo como Juan de Dios son los personajes encargados de la esfera de acción del auxiliar, reparando la fechoría y brindando auxilio al héroe, incluso contribuyendo a su transfiguración, pues luego que Lorenzo llegue a la comisaría con el agresor prisionero, Víctor podrá volver a identificarse como el militar que es y dejar el disfraz que llevaba.

Mari Toña desempeña el papel de la princesa, aunque en el filme no es un personaje buscado, como en muchos cuentos de tradición oral, ella se casará con el héroe, y el papel de mandatario que incluye la petición de realizar tareas difíciles, corresponde en el filme a la autoridad militar. De esta esfera de acción del mandatario también participan los tres hermanos, en tanto son ellos quienes logran, cada uno con su parte, el descubrimiento del verdadero agresor, el reconocimiento del héroe verdadero, el castigo del agresor y el matrimonio. De esta esfera de acción vuelve a participar la autoridad militar cuando el general se encarga de que se le dé su castigo al agresor.

También hemos señalado ya que la esfera de acción del héroe corresponde más puntualmente a Víctor, quien representa a Veracruz, aunque de ella participan también sus otros hermanos. Destacando el énfasis de que Víctor el veracruzano sea el héroe plenamente identificado, y coincida con un momento histórico en que un presidente veracruzano estaba enfocado en resaltar la mexicanidad a través de lo jarocho, dejando de lado al charro.

> Desde su campaña electoral, Miguel Alemán Valdés, presidente de la República Mexicana entre 1946 y 1952, marcó el fin de una época política y el comienzo de otra debido, por lo menos, a dos razones: primera, fue el primer civil designado para ocupar la silla presidencial desde la Revolución Mexicana (Medina, 1979: 42); y, segunda, fue el primer presidente que propuso ‘un proyecto nacional claro y completo". La primera de estas dos

> implicaba un cambio en el concepto de la "Revolución"; uno que heredaba las responsabilidades de ella a los ciudadanos no-militares y que exigía un mayor compromiso por parte de la población civil. La segunda consistía en algunos puntos muy ambiciosos, como la modernización económica y política […] al mismo tiempo que reafirmó la importancia de "lo mexicano". […] En varias ocasiones, se encuentran ciertas asociaciones políticas con respecto al son "La bamba"; por ejemplo, se describe como "el himno de triunfo alemanista' (Diario 7/IX/46); "el himno veracruzano" (Diario 21/111/47); "nuestro himno jarocho" (Diario 17/VIII/58); "el 'Himno Alemanista'" (Dictamen 17/1/46); "nuestro himno estatal" (Dictamen 26/1/47); y el "Himno Jarocho" (Dictamen 30A/I/54). Y Toor (1947: 375) nota: Los sones jarochos fueron especialmente populares durante la campaña presidencial del Licenciado Miguel Alemán, un nativo de su Estado, cuando "La bamba", uno de los sones más alegres fue cantado y tocado por todos lados. Fue un número predilecto de los espectáculos de los cabarets más de moda (Kohl S., 2004: 37-46)

Una de las transformaciones y elementos innovador más notable es que en la narración fílmica de *Los tres huastecos*, no hay un falso héroe, aunque Alejandro pretenda matar a Lorenzo y presentarlo como el Coyote para ser premiado como héroe por ello. Aquí, en cambio, encontramos un falso agresor, Lorenzo.

Podemos observar que, pese a que en el filme figuran muchos otros personajes, las acciones principales de la trama son realizadas por un número reducido de ellos.

5.5. Elementos y motivaciones que favorecen la triplicación en los personajes conforme a Propp.

Entre las treinta y una funciones de los personajes y siete las esferas de acción localizadas, Propp ubica a los elementos auxiliares que sirven de lazo entre las funciones. Como el mismo teórico ha explicado las funciones son el elemento primordial del cuento, y aplicando su metodología al análisis cinematográfico, ocurre lo mismo, puesto que a través de ellos se forma la cadena de acción. "Pero existen además otros elementos que tienen una gran importancia, a pesar de que no determinan el desarrollo de la intriga. Se puede observar que a veces las funciones no se suceden

inmediatamente.” (Propp, 1970: 81) Entre ellas encontramos elementos de unión análogos en algunos casos de triplicación. Para él, algunas funciones son triplicaciones.

> “[…] con algunos detalles particulares de carácter atributivo pueden ser triples (las tres cabezas del dragón), lo mismo que ciertas funciones, parejas de funciones (persecución-socorro), grupos de funciones o secuencias enteras. La repetición puede ser igual (tres tareas, tres años de servicio) o producir. Un aumento (la tercera tarea puede ser la más difícil, el tercer combate el más terrible) o tener dos veces un resultado negativo y la tercera positivo. […] (Propp, 1970: 81)

Aunque Propp se refiere a elementos y no a a personajes afectados por el fenómeno de la triplicación, y a acciones que une la primera acción con la segunda o la segunda con la tercera. Podemos basarnos en este aforismo para explicar las nociones trinitarias de esta película, e incluso sirve para tratar de asimilar las motivaciones de los personajes trinitarios expuestos por Ismael Rodríguez en los tres personajes huastecos. Los protagonistas son trillizos que poseen rasgos, atributos y elemento auxiliares independientes, pero que actúan como sujeto colectivo también.

5.6. Análisis fílmico de *Los tres huastecos*

La película es realizada en 1948 por Ismael Rodríguez en México; es en blanco y negro, e inicia con el fotograma del logotipo de la casa productora de *Hermanos Rodríguez* que tiene como fondo el fácilmente identificable el monumento a la Revolución en la Ciudad de México, al que la cámara le hace un *tilt up* (paneo ascendente), contextualizando desde ahí que los hermanos Rodríguez nacen en un contexto en que ha tenido lugar el movimiento armado de 1910, además el fotograma del logotipo se hace acompañar por

un *jingle* que emula la prosopopeya de las películas de Hollywood contemporáneas a las producciones de la Época de Oro del cine mexicano.

Los créditos están colocados en un mapa en blanco y negro de la República Mexicana, donde se resalta en primera instancia la estelaridad del actor Pedro Infante, mismo que interpreta a los tres protagonistas. La película inicia con la narración del cronista cuya función tal como lo mencionan Ducrot y Todorov (1986: 264) es la de exponer la caracterización de los personajes y la situación de la trama en general. De acuerdo con los teóricos, este narrador sigue un estilo narrativo directo, su parlamento es caracterizados al afirmar que: "una de las más bellas y pintorescas regiones de la República Mexicana es la conocida con el nombre de Huasteca, exactamente en el punto que sirve de unión a los Estados que la forman, un pueblecito que- afirma- "llamaremos según el Estado en que se encuentra enclavado: 'El Tamaulipeco', por encontrarse en el Estado de Tamaulipas, 'El Potosino' situado en el Estado de San Luis Potosí y 'El Veracruzano' perteneciente al Estado de Veracruz y fue en donde nacieron los famosos triates[58] Andrade, tres hermanos nacidos la misma noche …" Cabe destacar que a la par de la voz del narrador, existe movimiento del mapa entre los tres Estados indicando cada región a la cual se está refiriendo, además se hace acompañar por diferentes acordes musicales, característicos de cada uno de los Estados que el comentarista menciona.

El narrador continua con su monólogo-relato al aseverar que los padres esperaban con ansiedad a su hijo primogénito[59], recordemos que para la tradición judeocristiana (de

[58] Trillizos

[59] En el Antiguo Testamento de la Biblia Católica se hace referencia en el Pentateuco a que, entre los hebreos, al igual que en otras naciones de los pueblos primitivos, el primogénito gozaba de beneficios y privilegios especiales. Además de contar con el apoyo y la mayor parte del afecto de su padre, puesto que

cual proviene el catolicismo) el hijo mayor es el más importante, en demasía si se trata de un varón; por ser esta película una producción post Guerra Cristera y por la arraigada presencia de la tradición católica en el contexto sociocultural de producción del filme, se destaca la importancia del heredero varón en el parlamento del narrador. Aunque se indica que los padres esperaban un hijo, nacieron tres. Nuevamente encontramos en el trabajo de Ismael Rodríguez una clara referencia a la Trinidad Católica, tal como ocurrió en su díptico fílmico *Los tres García (*1946) y *Vuelven los García (*1946). El nacimiento de los trillizos es connotado por algunos elementos que contribuyen a mitificarlo, no únicamente tiene lugar en un espacio de encuentro de tres estados distintos del país, tiene lugar en la noche y su nacimiento coincide con un relámpago que es la primera luz que tendrán los hermanos.

Continuando con nuestro análisis de *Los tres huastecos*, de acuerdo con el narrador, aunque eran tres cuerpos diferentes, parecían compartir una sola alma, de nueva cuenta Ismael Rodríguez trae a colación los conceptos del cristianismo católico, al referirse que los tres compartían una sola alma, recuperando ficcionalmente la estructura trinitaria de tres personas distintas y un solo Dios. El narrador continúa describiendo el hilo conductor, y ahora se vale de un aspecto de la teoría conductista y

---

el primogénito tenía el primer lugar en todos lados después de su progenitor, (Génesis 43: 33) un liderazgo inherente y autoridad moral y directiva entre sus hermanos más jóvenes tanto varones como mujeres (Génesis 37) al primer hijo se le reservaba una bendición especial el día que muriese su padre y lo sucedía como el jefe de la familia, recibiendo una doble porción de herencia de entre sus hermanos (Deuteronomio 21, 17). Además de que la Ley le otorgaba el derecho al sacerdocio, estos privilegios los tenía mientras viviera dentro de la casa de su padre, pues una vez establecida una nueva alianza todos los varones se convertían en sacerdote y jefe de su propia estirpe, cabe destacar que entre los israelitas de los pueblos primitivos la poligamia era considerada natural, por lo que se promulgaban leyes y regulaciones para definir cuál de los hijos sería el primogénito, pues el patriarca, además de su esposa, podía tener varias concubinas a las que incluso podía prodigar mayor afecto que a su conyugue legitima. (Biblia Misionera, 2003 // Souvay, 1909) recordemos que en general para las culturas antiguas -fuesen religiosas o no- los hijos varones primogénitos eran el miembro más importante de la familia después del padre, por ejemplo, esto sucedía en la cultura griega, en la egipcia, en romana, por solo mencionar algunas que se relacionan con las conquistas y la occidentalización y los libros históricos de la Biblia.

de la fisiología experimental del doctor ruso Ivan Petrovich Pávlov (1901) al referirse a que los tres bebés compartían emociones, a lo que asegura estaba ligados por el “acto reflejo”[60]; mientras los guionistas (Ismael Rodríguez y Rogelio A. González) nos sitúan en el entorno, los fotogramas son muy ágiles y se aprecia en un plano general una casa en medio de una fuerte lluvia, para enseguida estimarse el trabajo de tres modestas mujeres que arrullan a los bebés y fungen como nanas (quizá una de ellas sea la propia madre, pero no hay registro en el filme al respecto), además se observa una rústica cuna colgante al centro de la habitación donde se aprecian los bebés, quiénes lloran con mucha fuerza, saturando completamente el sonido de la escena. El narrador prosigue con la historia argumentando que los triates quedaron huérfanos muy pequeños, pero tampoco da mayores datos al respecto, por lo que los niños siguieron sendas diferentes al ser educados cada uno por su padrino en zonas separadas, lo que dio paso a que sus personalidades fueran distintas, la toma se enfoca en tres biberones iguales, enseguida hay una disolvencia y se aprecian tres pelotas casi idénticas, para posteriormente hacer una transición donde se observan juguetes tradicionales mexicanos como canicas y resorteras, dando una sensación de avance en el tiempo, se condensa mucho tiempo en pocos instantes, modificando el sentido tradicional del suceder temporal. En la siguiente toma, se aprecian artículos en conjunto que definen labores disimiles; presentadas al modo de las alegorías simbólicas de las artes barrocas: en el primer grupo se observan

[60] De acuerdo con la teoría conductista de Pávlov un reflejo condicionado se determina por la relación respuesta estimulo “El requisito principal para que se produzca un reflejo condicionado es que coincidan en el tiempo el estímulo nuevo y el estímulo que produce el reflejo no condicionado, ello, claro está, dentro de un rango temporal restringido. Pávlov pensó que la conexión temporal ocurre en dos sitios de la corteza cerebral en los que los estímulos se irradian a otras regiones donde las células se encuentran de mayor a menor distancia. Así se explica por qué cuando se provoca un reflejo condicionado, la respuesta no solo aparece con el tono auditivo condicionante, sino con muchos otros tonos e, incluso muchos otros sonidos distintos, fenómeno al que llamó generalización de los reflejos condicionados” (Rojas Piloni & Eguibar Cuenca, 2001: 49-55)

ornamentos de alguien que se dedica a la milicia; en el conjunto que se encuentra al centro se aprecian las vestiduras y accesorios de un sacerdote católico, donde destaca la presencia de una biblia y un rosario; y en el último grupo hay una botella de tequila, una pistola y una baraja, como si se tratara de objetos característicos de un apostador, bebedor y matón, esta escena recurre a los accesorios identificadores para introducir a los personajes en la percepción del receptor a través de estereotipos, pues sin haber visto a los trillizos, ya sabemos que uno es militar, el otro es sacerdote y el último es un cierto tipo de forajido. El narrador, que ya lleva más de dos minutos describiendo el contexto de la trama, continúa diciendo que nosotros nos encontramos a los triates Andrade cuando han pasado los años y el destino los reúne en la región de su nacimiento, la Huasteca, haciendo evidente la elipsis del desarrollo de sus vidas previas.

Comienzan a sonar los acordes de un huapango, destacando desde un inicio que para esta producción la música tradicional de la región tendrá una función estelar, pues funge como elemento identificador de cada una de las personalidades y regiones en las que han crecido cada uno de los hermanos Andrade.

Para Gilberto Giménez (2007) dentro de la cultura “se inventan constantemente nuevas filosofías, nuevas religiones, nuevas teorías científicas, nuevos movimientos literarios y artísticos, nuevas modas, nuevos géneros musicales” (Giménez, 2007: 100), este académico cita a Gramsi (1976) para explicar una de las funciones de la música popular mexicana, que como hemos podido apreciar en nuestro capítulo anterior, dedicado al díptico fílmico *Los tres García (*1946) y *Vuelven los García (*1946) es muy

importante para acompañar las emociones del ser humano y en toda cultura tan vasta y diversa como es la mexicana, la música popular adquiere diversas connotaciones:

> […] se refiere la teoría de la "circulación cultural" de Cirese, por la que formas simbólicas propias de la cultura elitista, por ejemplo, son apropiadas por los grupos subalternos acomodándolas a sus propios códigos, y viceversa. Se trata de una idea original de Gramsci en sus "Observaciones sobre el folklore" (Obras de Antonio Gramsci, 1976 vol. 4, 245). Tal es el caso, en materia de música popular mexicana, de las décimas jarochas, huastecas y arribeñas; y también el de los "carnavales" populares o pueblerinos que, como sabemos, tienen un origen elitista. (Giménez, 2007: 100)

Al margen de si verdaderamente la música popular tiene un origen elitista, como afirma Giménez, en el filme la música popular de las Huastecas se verá afectada por diversas formas de re-semantización, por su relación específica con ciertas imágenes y con ciertas letras líricas.

La escena inicial donde interpretan el huapango, permite observa un plano general donde convergen varios personajes incidentales en lo que parece ser una pequeña plaza del pueblo y se escucha el rebuznar de un burro que contextualiza aún más el ambiente campirano del pueblo "El Tamaulipeco"; el plano siguiente es una cantina de gran extensión donde un trío musical, acreditado como trío huasteco por el uso "del violín, la jarana y la huapanguera" (Standford, 2005: 215-219) introduce al primer hermano Andrade, Lorenzo, un renegado tahúr dueño de la cantina, él se encuentra jugando baraja con un lugareño, mientras fuma un puro, cabe acotar que es muy ruda la caracterización de este personaje, pues además de fumar puro, usa sombrero, chamarra tamaulipeca y tiene una botella de tequila junto a él, para diferenciarlo de sus hermanos; su contrincante en el juego de naipes menciona que Lorenzo tiene mucha suerte y quisiera conocer a alguien que le haya ganado, dando a entender que Lorenzo es un hombre afortunado en el juego, o bien, un tramposo. El

cantinero se acerca a la mesa y como si respondiera el diálogo del lugareño que juega con Lorenzo explica que hay mucha gente en el negocio porque el nuevo cura del Potosino les prohíbe a sus parroquianos ir a las cantinas, situación que le favorece a Lorenzo, porque por eso los habitantes del Potosino y el Veracruzano van hasta la cantina del Tamaulipeco. El lugareño de manera irónica trata de avergonzar a Lorenzo, diciendo: “ya ve y usted que le tenía miedo al nuevo señor cura”, lo que no sabe el individuo es que Lorenzo es uno de los triates Andrade, y el cura es su hermano Juan de Dios, el receptor, sin embargo, lo puede suponer a partir de las imágenes que previamente se le han mostrado.

Lorenzo le dirige una mirada de extrema rudeza a quien lo ha señalado como temeroso del cura, y sin emitir una sola palabra escucha los rumores de que el nuevo cura tuvo que instalarse en el Potosino porque él (Lorenzo) no permitió que se ubicara en el Tamaulipeco, el lugareño le hace saber que las personas del pueblo sienten pena por ver tan deteriorada su iglesia. Este comentario presenta al personaje de Lorenzo como una especie de cacique que manda en la zona de la población que él representa y cuya autoridad está por encima de la autoridad de un miembro del clero.

Lorenzo increpa a su interlocutor diciendo: “ojalá se caiga esta y todas las iglesias con los curas adentro, aquí en el Tamaulipeco no hay más iglesia que esta -su cantina- y el único cura yo, este es mi dios -mientras agita un fajo de billetes- y esta su justicia -se refiere a su pistola-”. El personaje de Lorenzo queda así caracterizado como un anticlerical y contrapuesto marcadamente al personaje del cura. El lugareño escandalizado por las palabras que acaba de escuchar sale de escena y Lorenzo dice para sí de manera irónica: “el nuevo cura del Potosino, ése no es malo, es idiota”. Con

estas palabras de desprecio por parte de Lorenzo es introducido a la trama Juan de Dios, el sacerdote, dejando claro que entre ambos personajes no hay buena relación, al menos por lo que concierne a Lorenzo. Podemos observar que el filme no es ajeno a la representación de un sistema de jerarquías en la que un civil queda colocado por encima de la autoridad eclesiástica, en un contexto en el que la población lamenta la ausencia del cura porque la Iglesia está descuidada.

La toma se sitúa ahora en la plaza del “Potosino”, el plano general muestra vistas de la población, comenzando por el quiosco, la cámara hace un paneo mientras suenan los acordes de un huapango y se observa a los músicos tocar en el pórtico que se sitúa frente a una iglesia; en la barda que da para la calle de la casa parroquial está colocado un andamio donde se encuentra el cura Juan de Dios pintando, acompañado de su sacristán Cuco, quién evidentemente es el personaje en el que recae la parte humorística, al que las cosas no le salen bien y no piensa nunca en las consecuencias, ni de sus palabras, ni de sus actos. El recurso de tener un personaje jocoso también fue utilizado por Ismael Rodríguez en *Los tres García* con el personaje de Tranquilino, que es interpretado por el mismo actor que aquí personifica a Cuco, Fernando Soto “Mantequilla”, Cuco es el arquetipo del bufón de acuerdo con Carol S. Pearson (1995) quién a partir de Jung presentó su taxonomía, para ella el personaje del bufón o loco se ríe de todo para que su entorno sea más alegre, y Cuco encaja muy bien en esta descripción, pues él también hace reír a los demás con su torpeza involuntaria, es alegre y espontáneo.

Retomando la escena, veremos en plano medio largo a Cuco, quien al escuchar los acordes de la melodía también participa de ella desafinando por completo, en su

copla acusa de ser holgazanes a los músicos porque no les ayudan a pintar. Este elemento del canto hace visible la participación en el filme de elementos característicos del género cinematográfico musical.

Los sones de la región Huasteca son conocidos como huapangos y de acuerdo con el Dossier de Carmen Bernand (2009) los lugareños se valen de este recurso musical para retar mediante el ingenio y la improvisación a rivales. Agrega la investigadora:

> La existencia de espacios públicos marginales (pulperías, tabernas, chinganas) favorece la ejecución de músicas populares conocidas bajo el nombre genérico de fandangos. Los fandangos parecen desarrollarse con la proliferación de mestizajes o castas, […] los fandangos requerían movimientos de caderas y eran acompañados por "zapateados" como en el punto cubano que se desarrolla en la segunda mitad del XIX. El fandango puede abarcar una serie de variedades rítmicas como los *jarabes, chuchumbés, mariacumbés* […] El *chuchumbé* originario de Cuba llega a Veracruz en el siglo XVIII. […] En Jalapa en 1772, se oyó un *chuchumbé* en una iglesia, en Navidad. El fandango caldea los ánimos de la plebe, […] terminan en desórdenes, aguardiente y movimientos escandalosos. […] En México, igualmente, a comienzos del siglo XVIII, el viajero francés Jean de Monségur nota el éxito de estos bailes, que constituyen la ocasión de lucir las mejores prendas. […] Se canta también en los fandangos, para enamorar a las mujeres y provocar a los rivales. Juegos de palabras, metáforas, ingenio son cualidades que dan al que las posee una fama que puede ir más allá de los límites del vecindario. (Bernand, 2009)

Aunque en el filme no se representa un fandango, la cita destaca el carácter popular e identitario cultural de la música, que es el punto que deseamos destacar.

Cuco continúa pintando muy mal la pared, a las coplas del huapango se integra el personaje femenino de Mari Toña, se introduce mediante la alegría y picardía del canto para apoyar a Cuco en sus reclamos, esbozando así los primeros rasgos estables de este personaje.

De acuerdo con la metodología de Propp (1970: 91) ella participaría dentro de la esfera de acción de la princesa porque a pesar de ser huérfana, sustituye la falta de padre biológico con el sacerdote Juan de Dios que funge como auxiliar y remplazo de dicha carencia; además ella es auxiliar en el descubrimiento del falso héroe y en el

reconocimiento del héroe verdadero, y contraerá matrimonio con el héroe, por lo tanto este personaje femenino cabe en la esfera de acción de la princesa, al cubrir estas funciones.

Mari Toña es una joven que se dedica al comercio ambulante a bordo de una carreta tirada por la Nena, una burra. Sus rasgos físicos corresponden al contexto de producción de la narración, pero además está caracterizada con un peinado y un atuendo que sirven de elementos identificadores de una cultura y condición social, específicas, su forma de hablar y su gestualidad también cumplen con el mismo propósito.

Enseguida participa de la canción el personaje de Juan Dios, destacando las cualidades vocales de su interprete Pedro Infante, interviene reprendiendo caritativamente a Cuco y Mari Toña por (“maltratar a la gente”) con su canción. La letra del canto ofrece un rasgo de la personalidad de este personaje, que se presenta como árbitro y defensor de la buena conducta y se presenta como autoridad moral y ética.

Afuera de la iglesia se suscita una riña entre dos niños y una niña, por lo que Juan de Dios se ve forzado a intervenir, Mari Toña que está vendiéndole productos a unas jóvenes lo ve de lejos y expresa refiriéndose a él: “Tiene un carácter… tan joven y tan guapo que es”, de esta manera se nos presenta al personaje del sacerdote desde otro ángulo, pues momentos antes su hermano Lorenzo lo describió como idiota, mientras que las parroquianas lo perciben como alguien de carácter fuerte que mantiene el orden, además de considerarlo atractivo, no obstante a ser un cura.

Juan de Dios cuestiona a los niños por la pelea, la niña dice que le quieren robar sus canicas, él para contrarrestar el problema reta a los tres niños a jugar canicas, se las gana todas y las reparte equitativamente entre los dos niños y la niña. La escena

contribuye al contraste entre el personaje de Lorenzo jugando a las cartas de la baraja y Juan Dios, jugando a las canicas. El cura cuestiona a la niña por qué anda siempre jugando entre varones, mientras pronuncia el diálogo: “las niñas deben estar en su casa o con sus amiguitas”, palabras que están reforzando los roles de género predominantes de la época que determinaban que las niñas debían preparase para la vida doméstica y la maternidad, y los niños para el trabajo y el sustento de sus futuras familias, de acuerdo con Gutmann (1999), en los estudios de la antropología cultural, se presentó:

> […] a las mujeres como expresivas (emocionales) y a los hombres como instrumentales (pragmáticos, racionales, y cognitivos). La biología en última instancia determinaba lo que hombres y mujeres hacían diferencialmente en la familia Por lo general, la “naturaleza humana” ha sido un código referido a la importancia fundamental atribuida a determinadas capacidades musculares y reproductivas, las cuales, a su vez según algunos, tienen como resultado inevitable patrones socioculturales relacionados con la caza y lo doméstico (Gutmann, 1999: 250)

El reforzamiento de los roles de género cobra mayor peso en el filme porque quien los defiende es un personaje que ha sido presentado como una autoridad moral. De aquí que con frecuencia se haya criticado este tipo de filmes como difusores de una ideología machista y conservadora.

Retornando la escena, la niña le dice a Juan de Dios que ella no tiene amigas porque su mamá no se da cuenta que ella anda en la calle jugando con varones, puesto que se la pasa rezando por creerse santa, Juan de Dios hace un gesto de reproche hacia la madre (ausente) de los niños -que aún no ubica- y se retira; los niños observan pasar una tropa de federales, se sorprenden y la niña menciona que a lo mejor los viene persiguiendo “el Coyote”.

De acuerdo con Propp aquí se introduce el personaje que sería el agresor (Propp, 1970: 91), siendo esta la primera referencia que tenemos acerca de él, uno de los niños le dice a la niña: “al revés ‘buey’ vienen de perseguirlo, ahorita van para el Veracruzano,

¿no ves que ahí está el cuartel?". No deja de llamar la atención que mediante este comentario un tanto marginal en el filme se esté identificando como rasgo distintivo del "Veracruzano" a los militares, pues en la tradición cultural del estado de Veracruz ha sido mucho más relacionado o identificado con los marinos que con los militares. Cuando el niño pronuncia estas palabras suena una trompeta con clásicos acordes militares y hay una disolvencia hacia el patio del cuartel, lo que permite introducir a escena al último de los trillizos, Víctor, mismo que se encuentra asumiendo el cargo de capitán. El capitán que se está retirando le da recomendaciones y le desea suerte para que pueda atrapar al Coyote porque, según sus palabras: "se siente agotado de esa persecución interminable donde solo ha hecho el ridículo … porque nadie sabe quién es, se burla de los federales, roba, mata, opera en las Huastecas y se esfuma como el aire". Las palabras del militar contribuyen también a mitificar al personaje que se oculta tras el apodo de un animal de presa nativo de México.

El capitán retirado le dice a Víctor que se está desangrando de una oreja -haciendo una clara alusión a que está manchado de lápiz labial rojo-, Víctor un poco apenado se limpia mientras dice: "hijo…y frente a toda la tropa"; mostrando cierta picardía y un rasgo donjuanesco durante unos segundos, ya que su charla se ve interrumpida por unos soldados que traen un cadáver sobre un caballo, el difunto traía una nota que decía "por borracho y por soplón" firmado por el Coyote.

El coyote es un escuálido pero vigoroso cánido, perteneciente a una especie endémica de México y algunas regiones de América Latina; de acuerdo con Nieves Rodríguez (2013) siempre ha transitado a través del imaginario colectivo mexicano formando parte de diversos relatos de tradición popular, incluso indígenas, en las que se

presenta como personaje agresor o burlado por el conejo (Vidaurre, 2017:105:134). Rodríguez señala sobre el coyote:

> Se le ha representado en pinturas y esculturas, ha recorrido las letras en todas las manifestaciones literarias: ha sido protagonista de mitos, leyendas, cuentos, canciones, corridos, refranes, conjuros. Su piel ha servido de materia para conformar instrumentos musicales, para vestir danzas, para realizar magias. El coyote está presente en el panteón prehispánico en el zoomorfo Huehuecóyotl, 'coyote viejo', 'el dios coyote', deidad de la danza y de la música; el coyote también está presente como el nagual de Tezcatlipoca. […] El coyote era temido no sólo por su sagacidad para encontrar pareja, sino también por su desarrollado instinto sexual. En las jerarquías militares, parece estar asociado con la parte religiosa del militarismo encargada de obtener prisioneros para los sacrificios, cuya representación podemos observar en Teotihuacán: figuras del coyote en contextos de guerra y sacrificio […] Con la Conquista y la llegada de una nueva cosmovisión y tradición cultural, al coyote se le impusieron interpretaciones que los depredadores caninos (lobo y zorro) habían alcanzado en el mundo occidental. Se le relacionó con las fuerzas oscuras; por ejemplo, Sahagún en la *Historia general de las cosas de Nueva España*: [...] siente mucho, es muy recatado para cazar, agazápase y pónese al acecho, mira a todas partes para tomar su caza, y cuando quiere arremeter a la caza primero echa su vaho para desanimarla […] si alguno le quita la caza nótale, y aguárdale y procura vengarse de él, matándole sus gallinas u otros animales de su casa […] Por su diferenciación con otros cánidos, pues este es el *canislatrans*, 'perro aullador', se le ha asociado con la música. (Rodríguez Valle, 2013)

Con esta descripción en mente, es muy probable que los guionistas (Ismael Rodríguez y Rogelio A. González) consideraran las características del coyote para crear al personaje encargado de cometer las fechorías, un personaje que fuese un feroz depredador solitario y a la vez un eficaz estratega; astuto, territorial y protector de lo que le interesa, convirtiéndose en un ser ambivalente: “Así, el coyote presta su piel para que depositen cargas afectivas de diversa naturaleza: vencido en los cuentos, temido en las leyendas, conjurado para obtener beneficios, amado en la lírica […] depredador que trafica con paisanos que desean cruzar la frontera; esta figura es una de las más significativas en nuestro imaginario, protagonista ambivalente en la tradición mexicana.” (Rodríguez Valle, 2013)

Retomando el análisis de nuestro estudio de caso, Víctor lee la nota firmada por el Coyote y pregunta quién es el muerto y hace cuánto tiempo pasó, el soldado afirma

que tiene menos de una hora de haber sido asesinado, su nombre era Hipólito y era un cliente frecuente de la cantina de don Lorenzo Andrade en el Tamaulipeco, el soldado le dice a Víctor que se parece mucho a su hermano Lorenzo. El capitán retirado pregunta a Víctor qué va a hacer, él responde que, por el momento nada, situación que el capitán toma como miedo, por lo que Víctor se molesta y le responde que por eso él no pudo atraparlo, pues los coyotes son solitarios y para capturarlos se necesita astucia, no fuerza, de esta manera son presentados los tres protagonistas de la historia y se da una introducción verbal que comienza a moldear los rasgos generales del agresor.

La relación entre Víctor y Lorenzo ofrece también un juego de contrastes, pero aquí se involucra la dualidad entre el perseguidor como autoridad y el perseguido como infractor de la ley.

Los tres hermanos representan poderes, en el orden en que fueron introducidos, encontramos en Lorenzo el poder cívico, y una cierta representación de los renegados, otro arquetipo del macho mexicano pero que no es un charro, aunque es igual de provocador, bebe tequila, usa pistola, juega baraja, le gusta apostar y ganar dinero a costa de los que son menos hábiles que él, pero también gana dinero a través de su negocio, la cantina. En este caso, además, el personaje no es representado como mujeriego o seductor, sino como un viudo, un padre soltero que se ha tenido que hacer cargo de una hija pequeña. Se trata de un personaje con autoridad, una autoridad que ejerce incluso por encima del clero. Juan de Dios evidentemente representa al poder eclesiástico, recordemos que la sociedad mexicana de la década de 1940-1950 tenía una predominancia católica, sin embargo, acababa de librar una serie de batallas religiosas; además, el sacerdote es un personaje recurrente en los trabajos fílmicos de

Ismael Rodríguez, dada su empatía con la Guerra Cristera como ya lo hemos visto en sus documentos biográficos, el clérigo es presentado como autoridad moral, guía espiritual y consuelo; sin dejar de lado que físicamente es atractivo, buen cantante y posee una connotada nobleza, algunas de estas características las comparten el personaje del presbítero en *Los tres García* (1946), *Vuelven los García* (1946), *Los tres huastecos* (1948) y *Tizoc* (1950), todas películas de Ismael Rodríguez, quien además los dota de un fuerte carácter para mantener el orden, los habitantes de las comunidades parroquiales los respetan y obedecen, hasta los agresores, todos los civiles de las mencionadas películas se sujetan a la autoridad moral y eclesiástica del cura tarde o temprano. El último de los trillizos en ser presentado es Víctor, representa el poder militar, poder que también revestía mucho respeto para la sociedad post revolucionaria. Aunque cabe mencionar que, durante la Guerra Cristera los clérigos y los civiles eran opositores de los federales. Víctor es el héroe natural, es alegre, valiente, mujeriego y posee principios éticos y se enfrenta a un dilema moral en el que debe elegir entre el deber hacia su hermano y su deber como militar.

El siguiente corte se enfoca afuera de la iglesia donde Mari Toña está vendiendo amuletos y novenas a una joven mujer afanada en encontrar el amor, este rasgo de parlanchina será uno de los más estables en el personaje de Mari Toña, pues además de ser alegre, es buena vendedora dada su elocuencia; dentro de la iglesia se encuentra el personaje de Juan de Dios que recibe a don Damián, presidente municipal del Potosino, el señor viene a preguntar por sus hijos -los tres niños que jugaban canicas- mientras se queja de que él no puede hacer todo porque además de trabajar tiene que hacer lo que Cándida, su esposa no hace, el personaje de Cándida es el de una mujer

que evade sus compromisos escudándose en la religión, esta situación disgusta mucho a Juan de Dios.

Mari Toña busca hablar con el sacerdote para solicitar guía espiritual, en la charla ella pregunta si es pecado desear con toda el alma un hijo, él responde que no, que por el contrario “es lo natural en la mujer, por eso Dios las ha hecho abnegadas, sufridas, por eso ha hecho el corazón de ustedes las mujeres de un barro muy distinto al de los hombres”, nuevamente hace mención a los estereotipos y roles de género de la época, con los que la iglesia católica romana estaba plenamente identificada, pues al mencionar Juan de Dios ‘el barro’ hace referencia directa al Antiguo Testamento (Génesis 2: 7-23) donde en la creación de Adán y Eva, se hace una rústica división del trabajo de acuerdo a la sexualidad y a los roles de género, los hombres serán proveedores y sustento, las mujeres cuidaran a los hijos y al hogar “Por eso Dios el Señor sacó al hombre del jardín del Edén, y lo puso a trabajar la tierra de la cual había sido formado” (Génesis 3: 23). Esta otra escena de relación y secundaria a las acciones principales sirve para reforzar una ideología machista y conservadora mediante la figura de un personaje en quien se reconoce a una autoridad moral.

La charla de Juan de Dios y Mari Toña continúa en relación con los tipos de amor, la escena ocurre con un gran crucifijo al centro como testigo, en la tarea escénica Juan de Dios prende un cirio que se encuentra a los pies de la cruz y expresa “me he desposado con la santa iglesia, toda mi alma y sangre vibran y se consumen en un divino amor al que he consagrado mi existencia”. Recordemos que para la antigua filosofía griega existieron diversas nociones sobre el amor, una de ellas era la delineada por

Platón, que aspira a la elevación del alma por encima de las pasiones humanas, por su parte, Aristóteles denominaría como '*philía*' a la unión afectiva entre dos personas.

> El amor es pues una afección del alma, al igual que el odio, y tiene que ver con seres mortales, humanos imperfectos que buscan la perfección al unirse al otro; la divinidad no necesita unión, ya que se basta a sí misma. […] Platón da inicio con una de las dos grandes rutas del concepto amor: la espiritual. En Platón el amor no es carnal, sino que es la necesidad de la posesión constante de lo bueno y lo bello, pero no en un sentido de placer, sino de alcanzar el ideal del conocimiento, por tanto, el único amor posible y considerado bueno se da sólo en el plano de las Ideas. El amor platónico por tanto es aquel que busca lo similar como una complementación. (Munguía, 2016: 224-225)

Acorde con la filosofía antigua, el personaje del sacerdote es representado como quien experimenta un amor platónico.

Podemos observar que el filme se presenta como una producción cultural visiblemente ideologizada y portadora de trazados conceptuales e ideológicos cuya expresión se hace palpable de manera inmediata y en forma muy directa, accesible a cualquier receptor sin necesidad de un análisis muy elaborado, como suele ocurrir en numerosos productos culturales dirigidos a públicos masivos.

La escena de la charla entre Juan de Dios y Mari Toña tiene drástico giro perdiendo el ambiente espiritual que imperaba cuando Juan de Dios le ofrece a Mari Toña dar catecismo a los niños y ella le explica que anda trabajando en su negocio en compañía de su burra. A la escena se integra un mensajero de parte de Víctor para avisar a Juan de Dios que el capitán ya se instaló en el Veracruzano y que pronto irá a visitarlo, el sacerdote se emociona pues expresa que desde niños no se ven y por fin se reunirán los tres, a estas palabras se agregan otros diálogos sutiles antes de que Mari Toña salga de escena.

Hasta ahora, de los tres personajes, Juan de Dios es al que más tiempo en pantalla se le ha dado, es tomado como guía y consejero de los personajes que han interactuado

con él, oponiéndose en rasgos a sus dos hermanos, pues uno es temido y sobre el otro hay grandes expectativas laborales, en la trama Juan de Dios continúa en sus tareas cuando llega doña Cándida, quién asiste a la iglesia varias veces al día para confesarse, Juan de Dios al recodar que es la esposa de don Damián y que sus hijos andan jugando en la calle la reprende y le pide que deje aburrir a los santos con sus necedades que ya deje de poner de pretexto a Dios para no cumplir con sus obligaciones, al amonestarla la reconviene enérgicamente porque su hija anda de "marimacha"[61] en constante peligro de pervertirse, cuando Juan de Dios dice esto, nos parece pertinente recordar que la antropología cultural ha estudiado los fenómenos de la masculinidad y la femineidad, donde Gutmann acentúa que:

> […] la 'presencia' de las mujeres es un factor significativo en la comprensión subjetiva de los hombres de lo que para ellos significa ser hombres. […] la mayoría de los hombres durante la mayor parte de sus vidas perciben sus identidades masculinas a partir de las comparaciones que hacen con las identidades femeninas, […] las mujeres y el ganado eran importantes y omnipresentes, e igualmente mudos […] cuando los círculos intelectuales en Europa y Estados Unidos estaban experimentando lo que Mosse (1996) denomina los retos de fin de siglo a la masculinidad y a los hombres modernos como la categoría "no marcada": los hombres "no varoniles" y las mujeres "no femeninas" se están haciendo cada vez más visibles. Estos retos y el movimiento a favor de los derechos de las mujeres han puesto en peligro aquella división de género clave para la construcción de la masculinidad moderna. Margaret Mead ofreció una información sorprendente y contraria a las nociones populares existentes en Occidente sobre la adolescencia y la sexualidad; así mismo desestabilizó muchos supuestos acerca de la masculinidad y la femineidad como cualidades inherentes. Cuando escribió sobre el carácter ambiguo y contradictorio del género, Mead (1982) planteó: "Encontramos que los Arapesh –tanto hombres como mujeres– hacen gala de una personalidad que, al ser externa a nuestras nociones históricamente limitadas, podríamos denominar como maternal en sus aspectos relativos al parentesco, y femenina en sus aspectos sexuales". (Gutmann, 1999: 247-249)

[61] De acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos* (2010) de la Academia Mexicana de la lengua en su página 356, la palabra "marimacha" es un adjetivo despectivo a una mujer con actitudes de hombre. // Lesbiana.

En las palabras del personaje del cura se percibe su interés por que la frontera de géneros no sea traspasada y no se altere la estructura patriarcal y machista que se representa en el filme.

Juan de Dios en tono enérgico, le pide a doña Cándida que ya se retire de la iglesia y que se vaya a su casa a cumplir con sus deberes, ella, se ofende mucho con la actitud y palabras del cura, mismas que interpreta como arrogancia, por lo que antes de retirarse le advierte que irá a quejarse con sus superiores, Juan de Dios no presta cuidado a la amenaza de doña Cándida, pues sabe que ha actuado conforme a los principios del catolicismo y de la lógica, pues lo primero sería cuidar a sus hijos y después acudir a la iglesia. Sin embargo, mediante esta amenaza observamos que tanto Víctor como Juan Dios son personajes subordinados a una autoridad que está por encima de ellos y que ambos reconocen de manera diferenciada, uno con cierta preocupación y el otro con mayor flexibilidad.

Mari Toña que aún continuaba rezando frente a la estatua de un santo, ovaciona la actitud del cura, él la reprende por escuchar conversaciones ajenas, Mari Toña se dirige a su carreta, le presenta a la Nena y le explica que es una burra muy sentimental, que solo obedece al comando “mi vidita” para avanzar, la Nena fue dejada como su única herencia al morir sus padres, de los cuales no se hace mayor referencia, ni hay añoranza por parte de Mari Toña.

Al avanzar en el camino comienza a silbar e interpretar la canción *La burrita*[62] dedicada a la Nena, a la que trata con mucho cariño, esta canción era interpretada por

[62] Arre que llegando al caminito aquimichú aquimichú // Arre que llegando al caminito aquimichú aquimichú // A qui mi chula mi burrita aunque vaya enojadita // Porque no le di su alfalfa porque no le di su maíz // Arre que llegando al caminito aquemichú aquemichú // Arre que llegando al caminito aquemichú aquemichú //A que mechuda tan bonita me refiero a la burrita // Y si para la trompita es pa’ que me guste más // No te

Pedro Infante y según la Sociedad de Autores y Compositores de México es de la autoría de Buenaventura Romero Armendáriz; en el camino se encuentra con la tropa de federales que coordina Víctor Andrade, van a caballo. Víctor se entromete en la canción, incomodando visiblemente a Mari Toña, quién después de unas marcadas muecas de (aparente) disgusto, prosigue su camino y su canción, Víctor continúa cantando, acentuando un tono pícaro para enfadar aún más a la joven, aunado a ello el destacamento silba la parte del coro, y dos soldados intervienen parodiando, uno, (supuestamente) la actitud gestual de una mujer apenada y el otro la de un galán insistente. Cuando hay una bifurcación en el camino, la tropa se marcha por un lado y Mari Toña por el otro, ella ha identificado de inmediato a Víctor, por lo que sonríe mientras el destacamento se aleja, al paso le sale Alejandro, quién le hace reclamos porque la considera su novia, ella le dice que no son novios, pero él no acepta dicha situación, su conversación se interrumpe cuando suenan los acordes de un arpa[63] de un conjunto jarocho[64] y él expresa que esa es música de velorio, aunque la música veracruzana es dominantemente festiva es importante considerar que también "los fandangos acompañaban los velorios" (Bernand, 2009). El comentario y la situación presentan a Alejandro y a Víctor como opuestos no solo por tener interés en la misma muchacha,

---

fijes mi burrita no te vayas a espantar // Que una mula en la milpita se ha venido a retozar // No hay cuidado la burrita no se puede ya espantar // Como siempre andan juntitas ya se supo acostumbrar // Arre que llegando al caminito // aquemichú aquemichú // Arre que llegando al caminito aquemichú aquemichú // Ah que la burra tan flaquita necesita su pastito // Si se queda paradita se la da mi capitán // Pobrecita la burrita ya no quiere caminar // Da unos pasos pa' delante y otros tantos para atrás // Arre, arre mi burrita ya no me hagas enojar // Pos ya pronto llegaremos y te van a dar tu maíz // No se ponga tan arisca que se puede tropezar // Y el tropiezo va a ser duro porque duro es el capitán. // No se ponga tantos moños porque puede resultar // Que esos moños sean adorno de una gorra militar.

[63] Conforme a lo investigado por la Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana en la publicación *Nuestra Música y Danzas Tradicionales* (1998) el arpa es Instrumento músico de cuerdas, de forma triangular que se tañe con ambas manos. Aunque su origen es oriental (Persia), se ha adaptado convenientemente en el medio indígena.

[64] De acuerdo con el *Diccionario enciclopédico de mexicanismos* en su página 303, el término jarocho (cha) se utiliza para designar a los naturales del puerto de Veracruz.

también por sus diferencias apreciativas de una música que tiene una fuerte identidad regional.

Mari Toña dice que la música proviene de la casa de Hipólito, a lo que Alejandro presto responde que esa misma tarde lo mato el Coyote por borracho y por soplón, ante esta afirmación hecha con tanta seguridad, Mari Toña sospecha que Alejandro conoce la identidad del Coyote y le pide que le diga quién es, él molesto le exige que no se meta en cosas de hombres y se retira.

"Los habitantes de Chilocuil Tamán (San Luis Potosí) tienen la creencia de que cuando alguien muere, su 'sombra' permanece entre los vivos, sin percatarse de su nueva condición." (Alegre González, 2004). La siguiente escena es la casa del difunto, donde la cámara hace un paneo para destacar la presencia de varios conjuntos musicales. El trío huasteco que está tocando un huapango enfatiza en su primera copla una disculpa a las visitas -evidentemente se refiere a los receptores de la película- que desconocen las costumbres de la Huasteca donde el acompañamiento musical es una necesidad básica para toda actividad, incluidos los velorios, de acuerdo con Lizette Alegre González (2004) se les conoce como Vinuete a las notas que despiden al difunto.

> La palabra vinuete es una adaptación en lengua náhuatl del término minuete, que refiere al género dancístico-musical europeo, introducido en México durante la Colonia. Dicho género se adaptó a las prácticas tradicionales de cada región, evolucionando de manera diferente en cada una. Por tal razón, encontramos bajo este término manifestaciones musicales muy diferentes en lo que respecta a la forma, dotación instrumental, métrica, usos, etc. En el caso de Chilocuil, el vinuete se ejecuta con la dotación instrumental conocida como trío huasteco, que se compone de violín, jarana y huapanguera. La mayoría de las piezas se construye sobre la métrica de 2/4, aunque también existen sones en 6/8. La gente señala que esta música tiene un carácter triste, pues es con la que se da el último adiós a los muertos. En el apartado dedicado a la descripción del ritual de Velación de Cruz, vimos que los vinuetes acompañan todas las acciones destinadas a despedir a la "sombra" del difunto, representada por la cruz. Los nombres que los sones reciben hacen referencia a acciones, objetos, emociones, etc., propios de dicho ritual. (Alegre González, 2004)

La estrategia de recuperar prácticas sociales populares en el filme contribuía a buscar generar elementos de identidad mediante el relato y los personajes y esta estrategia es aquí evidente.

Continuando con la escena del velorio el grupo canta (“Ahí van estas estrofitas para aliviar pesadumbres, pobre Hipólito murió y era de veras[65] muy macho, el Coyote lo mato porque lo agarró borracho”). La copla ofrece una caracterización del agresor, al presentarlo como ventajoso ante su víctima. Es decir que, la música no se limita a ser un elemento secundario, sino que cumple funciones narrativo-descriptivas, que desde las primeras escenas se hacen evidentes.

Alejandro que ha incursionado en la escena se para retador junto al trío huasteco mientras ellos cantaban este verso, dando evidentes señales de ser un malhechor o al menos ser cómplice de una fechoría; el grupo que está frente al trío huasteco, es un conjunto jarocho con su arpa característica, que continúa con las coplas, se forma entonces una especie de duelo musical, donde convergen el huapango y el son jarocho, convirtiendo el velorio en un melodioso espectáculo que no demerita en absoluto el dolor de los deudos de Hipólito.

Las prácticas sociales sobre el velorio en México han variado notablemente a lo largo de los años, sin embargo, es conveniente considerar cómo eran las celebraciones luctuosas en las pequeñas poblaciones del país:

> Al sepelio acudió todo el pueblo, sin distingo de credo o filiación política. Cada familia estuvo presente no sólo para acompañar a los dolientes, sino también para apoyarlos con productos y trabajo. Las señoras se dieron a la tarea de preparar piques en grandes pailas, arroz caldoso con pollo, mole, café y galletas; los hombres fueron los encargados de matar gallinas y cerdos. ‘Todo el pueblo coopera, porque aquí la gente no abandona a los muertos’ […] Todos se unen ante la muerte, se aproximan unos a otros, se apoyan porque

[65] De acuerdo con el *Diccionario enciclopédico de mexicanismos* en su página 183, de veras es adjetivo coloquial que significa “de verdad”

> cuando un individuo fallece, el grupo familiar, la misma comunidad disminuye. Permanecer indiferentes ante el dolor que golpea a otros integrantes de la comunidad, sería tanto como olvidar que ellos también son parte de esta. Asistir y cooperar, encierra en sí mismo un acto de reciprocidad, necesario ante el frágil equilibrio económico que tienen los habitantes de estos lugares. (Pérez Castro, 2007: 87-88)

Sin duda a través de película, en específico en esta escena, Ismael Rodríguez desde su perspectiva cinematográfica le muestra al mundo parte de las tradiciones folclóricas de México, explícitamente de la zona de la Huasteca.

Alejandro toma un jarrito de barro de los que hay dispuestos en una mesa para que los asistentes se sirvan bebidas alcohólicas, se sirve de una botella que parece ser tequila o quizá mezcal o ron, mientras esboza una ligera sonrisa y disfruta la escena como si gozara del sufrimiento de los asistentes, el conjunto veracruzano dice en su verso “No le gustaba hacer mal tenía muy buen corazón”, el coro repite lo mismo “no le gusta hacer mal tenía muy buen corazón”, la estofa continúa “y debajo de un nopal lo mataron a traición”, ante este enunciado Alejandro se muestra nuevamente provocador con la mirada, es evidente su desagrado por la improvisada copla, el coro repite lo mismo, la voz principal prosigue “Pobre Hipólito murió siendo una buena persona” -el coro que repite lo mismo- “el Coyote lo mató ay jijo de su pelona”[66] aquí el cantante observa directamente a Alejandro y con la mirada insinúa que la estrofa está dedicada a él, Alejandro disimula, pero se ve nervioso, quizá esta es una escena demasiado evidente, pues el director ya nos está vendiendo la trama con el excesivo nerviosismo de Alejandro; entre las sospechas de Mari Toña y la mirada del cantante hay claros indicios de que nos encontramos frente a un malhechor. Alejando sale de esa habitación y se dirige a la habitación adyacente donde están los rezanderos y las plañideras velando el cuerpo de

[66] El *Diccionario enciclopédico de mexicanismos* en su página 306 explica que la expresión “jijo de su pelona” es un sustituto de la expresión coloquial “hijo de la chingada”

Hipólito, los llantos de las mujeres saturan la escena, Alejandro cínicamente se dirige al petate[67] donde está el cuerpo y descubre (para sí) el rostro del difunto escasamente cubierto con una modesta sábana blanca, Alejandro bebe de su jarrito y con una mueca burlesca observa a las mujeres mientras sale de la escena.

De acuerdo con Ana Bella Pérez Castro (2007) quien en *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, afirma la importancia que tiene para la comunidad la presencia de los vecinos, la música, la comida y los rezos en los velorios:

> Los rezos son para defender el espíritu. El llanto, para evitar las enfermedades. […] Los rezanderos oraron a los muertos los quintos misterios, las letanías y las alabanzas. Los acompañantes, como siempre, escucharon y sintieron profundamente los rezos. La muerte duele y cuando los dolientes sufren por una muerte inesperada como esta, dicen que les puede alcanzar el espíritu. La alcanzada les llega a los que tienen la cabeza, el pensamiento blandito, la mente blandita, debido a la profunda tristeza. Los rezanderos son expertos en despertar las emociones porque es importante llorar. Dejar que salga ese llanto que siente el grupo por la pérdida de sus miembros, […] el rezandero es un fiador, una persona que puede ayudarnos ante la autoridad, que defiende el alma, pidiéndole al Señor que los perdone, es defensor del espíritu. […] las acciones de rezar y llorar en conjunto aproximan a los individuos, los interrelacionan en forma más estrechamente y les permiten comunicarse en la tristeza. Una comunicación de las conciencias, que cualquiera que sea la especie bajo la cual se haga, realza la vitalidad social. (Pérez Castro, 2007: 88-89)

Conforme a las investigaciones de Pérez Castro, la muerte en la Huasteca está rodeada de rituales, creencias y prácticas culturales compartidas por el imaginario popular, todas estas prácticas son de origen prehispánico. “Existe una gran semejanza entre la concepción de la muerte entre los teenek de Tancoco (Veracruz) con las costumbres funerarias del área maya y con los nahuas, lo cual se entiende si consideramos que los huastecos derivan del grupo mayense, y con los segundos los une una larga historia de

[67] Tejido de palma delgado y flexible que sirve para elaborar tapetes. También sirve para dormir directamente sobre el suelo; algunas etnias indígenas envuelven en el a sus muertos para poder enterrarlos. *Diccionario enciclopédico de mexicanismos*, página 459

interacción sociocultural.” (Pérez Castro, 2007: 67-68) Además, como un hecho derivado de la Evangelización por parte de los frailes las órdenes mendicantes de la iglesia católica romana durante la conquista española, hubo un sincretismo de costumbres entre los ritos del México prehispánico y los ritos europeos, como el caso de las festividades del día de muertos, donde se fusionan las creencias de las comunidades originarias, y la religión católica, con la presencia de santos en los altares.

Esta escena del velorio, además, se contrapone a la escena inicial del nacimiento de los niños, lo que nos permite adelantar que en el filme se procede por juegos de dicotomías opuestas que se distribuyen a lo largo de la narración cinematográfica y que involucran oposiciones como las que atañen al ateísmo, la fe; lo femenino y lo masculino; lo bueno y lo malo; el trabajo y la pereza, el matrimonio y el celibato; etc.

Continuando con el análisis que concierne a nuestra investigación; en la habitación de los rezanderos se encuentra doña Concha, la viuda de Hipólito junto a Mari Toña que la consuela, doña Concha es una mujer que quizá está entrando a la tercera edad, es modesta y su ropaje es muy sencillo del cual destaca el rebozo característico de las mujeres mexicanas en el contexto sociohistórico de la producción; el llanto de la viuda es desmedido, sus emociones están desbordadas, ella exclama con gritos: “Ay mi Hipólito de mi alma, ay mi marido bueno, no es cierto que como dicen por ahí que era un borracho, el infeliz, -lo dice con mucho coraje- ni que a veces me pegaba el muy desgraciado, puras habladas”. Bajo este diálogo aparentemente chusco, en el subtexto se puede apreciar el dolor de una mujer que ha sido maltratada y humillada, que sabe que por fin va a descansar de las ofensas, pero que debe llorar en comunidad a su marido, detrás de ese llanto hay rabia, tristeza por la pérdida y dolor reprimido, situación

que era común y hasta normal para las mujeres del México post revolucionario. Detrás de ese llanto se encuentra un significativo cambio de vida para doña Concha. Situación que ha sido considerada por especialistas en el tema:

> Para muchas mujeres el entorno resulta adverso al margen de su nivel socioeconómico, estado civil y edad […] las que sumisamente aceptan la infidelidad, los maltratos físicos o psicológicos, las que enseñan a sus hijos que ellos están ahí para ser servidos, las que por miedo se aferran a quien no las ama, o aceptan violentar sus creencias y valores con tal de ser aceptadas y sentirse queridas porque nadie les ha dicho que merecen el amor y no lo tienen que ganar. El poco valor que en muchos ámbitos se da a la mujer y que ella misma se otorga, tiene raíces históricas ancestrales. (Vázquez Mota, 1999: 5)

Las escenas del velorio continúan en medio de música y llanto, los hombres se reúnen en el patio de la casa para recordar anécdotas, entre ellos se encuentra Alejandro, asechando la plática de dos lugareños, ellos mencionan que Hipólito en una borrachera les dijo que él si conocía la identidad del Coyote, pero no la reveló, a lo que Alejandro se apresura a contestar y ya ven lo que le sucedió. La escena se ve interrumpida por la llegada del capitán Víctor Andrade, quién pasa de largo mientras saluda y dice que solo va a consolar a la viuda, Alejandro sorprendido lo toma de un brazo y lo retiene mientras le dice “No, usted no es Lorenzo, ¿Quién es usted?”, Víctor sonríe y responde: “Nos parecemos mucho ¿verdad?” somos hermanos, Alejandro dice: “No sabía si era él o el señor cura disfrazao[68] ¿Usted es el tercero?”. Víctor asiente diciendo “Para servirle”, se detiene a platicar con los hombres mientras se fuma un cigarro, sus interlocutores están asombrados por el inmenso parecido entre los trillizos, Alejandro le pregunta a Víctor si viene de comisión, a lo que él responde que no, que es el nuevo capitán del destacamento, Alejandro burlonamente expresa “No me diga, así que ahora le toca perseguir al Coyote”. Víctor exhala tranquilamente el humo de su cigarro como si nada

[68] Disfrazado

le preocupara y dice “No más dese cuenta”, continúan la charla e interviene Mari Toña quién anda repartiendo café entre los asistentes al velorio. Víctor y Mari Toña se miran fijamente advirtiendo una poderosa atracción física entre ambos, Ismael Rodríguez reafirma este rasgo a través de la música que dura solo unos instantes y de los movimientos de cámara que son planos de acercamiento tanto en el personaje de Víctor, como en el personaje de Mari Toña. De acuerdo con Carmen Vidaurre (2018), este encuadre ayuda a introducirnos en la psicología del personaje. Alejandro se disgusta y con tono ríspido cuestiona a Mari Toña si lo conoce, ella dice que conoce al señor cura y a Lorenzo, Alejandro le ordena que siga sirviendo café, ella se retira obedeciendo sin dudar, Víctor pregunta por la relación y Alejandro le dice que es su “noviecita”, en un evidente reto de dos machos marcando territorio y retándose por la misma es figura femenina.

Mari Toña se va a servir café. Alejandro la sigue y le pregunta “¿Me das un beso?”, ella responde con mucha seguridad con otra pregunta “¿Cuándo te lo he dado?”, mientras Víctor observa. Alejandro se despide, un integrante del conjunto musical se acerca discretamente a Víctor y le recomienda dejarla porque “Con un muertito es bastante”. Víctor pregunta si Mari Toña tiene la viruela negra, a lo que el lugareño le dice que es peor que eso porque tiene al Güero, revelando el apodo de Alejandro. No debemos perder de vista que incluso cuando no fuera planeado por el director, los rasgos específicos del agresor cobran importancia semántica en una obra fílmica y aquí el personaje agresor posee un rasgo distintivo que es subrayado por el apodo con el cual se le reconoce, “Güero”, por los mexicanos es utilizado este apodo para referirse familiarmente a las personas cuyo color de piel y cabello son más claros que los de la

población dominante, por lo que el vocablo tiene un carga distintiva étnica o racial, que puede ser positiva o negativa, dependiendo del contexto.

Víctor, ignorando las recomendaciones del individuo que teme por su integridad, se acerca a Mari Toña y le ofrece ayuda, ella se rehúsa argumentando que no es propio de un capitán. Él insiste porque dice que es propio de un caballero, coquetea con ella y le pregunta "¿Quién se acuerda del Coyote después de haberla visto a usted?", ella le dice que la Huasteca no necesita caballeros sino hombres que atrapen al Coyote. En esta ocasión es un personaje femenino quien se encarga de validar un tipo de conducta no caballeresca y más próxima a la conducta del personaje que representa Lorenzo.

La siguiente toma nos lleva a la iglesia donde están interactuando Juan de Dios y Cuco, Cuco se queja de que son muy pobres porque la gente no coopera con la restauración de la iglesia, Juan de Dios dice que le parece raro porque la gente está convencida de que deben tener una iglesia bonita, por lo que ellos dos tienen que ahorrar, ser muy austeros en sus gastos y comida. El cura aún no se ha percatado que Cuco se roba parte de las limosnas para atender asuntos personales, su conversación gira en torno al tema cuando Juan de Dios se aprieta fuertemente la cabeza como si trata de contener un gran dolor, lo que da pie para que la cámara haga una disolvencia y se traslade a la cantina de Lorenzo, este está siendo increpado por un borrachito que argumenta no tenerle miedo mientras le apunta con una pistola y lo reta a pelear "como los hombres" al tiempo que le dice " 'Coyote' ¿Peleas?, ¿O qué … nada más matas por la espalda?". Lorenzo se mantiene ecuánime, está concentrado jugando baraja, hasta que el borrachito le dice: "Mira, te escupo la cara", ante la acción del hombre, Lorenzo se levanta desenfundando su pistola, tira un balazo para desarmar al borracho, al mismo

tiempo, Juan de Dios avienta una charola en la sacristía y observa a Cuco en actitud desafiante, ante el asombro de Cuco que se sorprende con la extraña actitud del sacerdote y pide que no le vaya a pegar, porque solo agarró unos centavitos, pero pensaba pagarlos con réditos, porque según él no es un ratero vulgar sino un ratero decente, confesando abiertamente su fechoría, Juan de Dios no toma importancia a la angustia y confesión de Cuco, a quién ni siquiera escuchó, se dirige al crucifijo, se hinca mientras le pregunta: "¿Qué me pasa Dios mío, qué me pasa?".

Por su parte Víctor, que aún estaba coqueteando con Mari Toña, se ha herido él solo al apretar enérgicamente una copa y sangrarse la palma de la mano derecha, Mari Toña le cuestiona sobre si trata de impresionarlos con lo macho qué es, Víctor dice "No", sin prestar más atención, y perturbado se aleja de la escena, mientras los lugareños se asombran de su conducta y se cuestionan sobre que le pasó si estaba muy contento "y de pronto se puso como fiera sin motivo", por lo que cuestionan su lucidez.

Mari Toña lo sigue y le pregunta si está bien, él le dice que se encuentra bien, pero no se explica porque de pronto sintió una rabia, un odio como si quisiera matar a alguien, él le revela que ya le ha pasado otras veces en distinta forma, le dice que a veces quiere rezar y reza. Mari Toña lo escucha, pero le revisa la mano y dice que se puede infectar, después de un intercambio de elogios y piropos entre ambos, Mari Toña le limpia la herida, hay una transición a la cantina, donde Lorenzo con un puro entre los dientes le dice al hombre que lo ofendió: "Me hiciste enojar, te salvó que estás borracho. Te iba a matar", el borrachito se disculpa excusando no saber qué le dijo porque apenas en la tarde mataron a Hipólito.

El encadenamiento de las acciones de los tres personajes tiene como principal propósito confirmar la caracterización que inicialmente hiciera el narrador que introduce el relato, cuando comenta que los trillizos compartían una sola alma, en tres cuerpos distintos, pues mediante las escenas sucesivas se sugiere que lo que experimenta Lorenzo es percibido y experimentado también por sus hermanos, sin que ninguno de ellos tenga consciencia de este hecho. De este modo no únicamente se mitifica a los personajes y sus relaciones, se les presenta como reinterpretación de una Trinidad. Podemos observar que, aunque aparentemente el relato no involucra elementos maravillosos, este tipo de elementos se introducen de una manera que busca hacerlos relativamente verosímiles al potencial receptor del filme.

Otro recurso recurrente en Ismael Rodríguez dentro de sus películas es el breve lapso en el acontecen las acciones, puesto que, en *Los tres García*, la llegada de Lupita y el enamoramiento ocurren en un mismo día, y en *Los tres huastecos,* la llegada de Víctor, la muerte de Hipólito y la atracción entre Víctor y Mari Toña se da en cuestión de horas. De manera que, aunque una visión superficial de sus filmes haría suponer que se ajustan a convenciones de representación verosímiles y propias de relatos "costumbristas", ciertos detalles y acciones, pero también el manejo de la temporalidad hace visible que no es así y que en sus narraciones figuran diversos elementos que violentan claramente la verosimilitud y las convenciones narrativas realistas.

En la cantina, el borracho le dice a Lorenzo que el Coyote le puso un letrero a Hipólito donde decía que lo había matado por borracho y soplón, el borrachito le pide perdón a Lorenzo porque él y toda la Huasteca piensan que él es el Coyote, porque el

mismo Hipólito se los dijo, pero tenían miedo de reclamar, Lorenzo le dice que no vuelva a agarrar el valor del vino y que se largue.

Esta escena busca introducir la duda sobre la identidad del agresor, pues, aunque no se ha ofrecido una caracterización del personaje de Lorenzo tan extensa como la que se ha hecho para presentar a Juan Dios y a Víctor, lo poco que de él sabe el receptor es que constituye una figura opuesta a la del cura por sus convicciones materialistas y ateas, lo que en un contexto social dominantemente católico podría orientar al receptor a identificar en el personaje a una figura agresora.

Alejandro llega a la cantina de Lorenzo, se sienta en su misma mesa y con mucha prepotencia truena los dedos para que el cantinero se acerque a atenderlo, Lorenzo le comenta que mataron a Hipólito, ante lo cual Alejandro tranquilamente responde: “Era de esperarse”. Lorenzo comenta que él no se lo esperaba, Alejandro objeta diciéndole eso es cosa de usted, perdón jefe, del Coyote. Lorenzo responde: “Esa es cosa mía, por eso te digo que el Coyote aún no mata, el día que agarre al asesino de Hipólito, va a matar”. Si la escena previa planteaba una duda sobre la identidad del agresor, esta tiene el objetivo contrario, aclarar que, si bien Lorenzo es el Coyote, no es el autor del asesinato de Hipólito, implicando tácitamente al verdadero autor del crimen y la sospecha que el personaje de Lorenzo tiene de esto, sospecha que se deja ver por medio de la advertencia que le hace a Alejandro.

Otro punto para destacar en la escena es que se hace visible que los atuendos vestimentarios del personaje de Lorenzo y de Alejandro son similares, ambos quedan identificados por tales prendas de vestir como personajes tamaulipecos. Al mismo

tiempo, las palabras de Alejandro señalan a Lorenzo como una figura de autoridad a la que Alejandro está subordinado.

Lo que nos lleva a destacar que si bien los tres personajes interpretados por Pedro Infante son representativos de tres ocupaciones distintas y de tres personalidades diferencias, así como de tres condiciones “civiles” diferentes (uno soltero, otro viudo y otro en vínculo con sus votos de castidad), también lo son de tres estados de la República Mexicana, por lo debemos subrayar que en el filme se ofrece también, mediante este recurso, una caracterización diferenciada de esos tres estados: Tamaulipas, San Luis Potosí y Veracruz. Caracterización que, aunque marcada por ciertos estereotipos, no deja de ser significativa y no excluye estructuras de poder, en la medida en que la caracterización individual de los personajes se torna extensiva a todo un estado, una cultura y una identidad colectiva local, de la que los personajes funcionan como representantes.

Víctor, en el “acto reflejo” del que fueron víctimas los tres, es el que llevó la peor parte al herirse la mano; aunque la herida propició que fuera curado por Mari Toña. Por su parte, Juan Dios descubrió los robos que su sacristán había estado realizando; en tanto Lorenzo pudo controlar su rabia impulsiva y no cometió un crimen. De modo que la acción “refleja” se presenta como positiva para los tres personajes.

En la cantina Alejandro comenta a Lorenzo que conoció al nuevo capitán del destacamento del Veracruzano, Víctor Andrade, que viene por el Coyote, y expresa con mucho dolo; “Aunque son de la misma sangre él no le llega al Coyote, ¿qué irá a hacer el Coyote?, ¿Cree usted que al capitán le va a suceder algo jefe?”. Lorenzo le dice que él no es su jefe, que suprima eso porque el Coyote caza solo, y le advierte: “No te metas

con los que el Coyote quiere, la vida de Víctor es sagrada, ¿Me entiendes Güero?". Alejandro para hacerlo enfurecer le dice: "Pero no se enoje… jefe".

Aunque nos estemos centrando dominantemente en el nivel de los parlamentos del filme, es necesario destacar que los mismos permiten identificar en el personaje de Lorenzo a una figura de autoridad que advierte y reprende, pero también a una figura de autoridad que se niega a tener subalternos y proclama su autonomía, al mismo tiempo que reconoce un vínculo que en sus palabras es más un vínculo de afecto "sagrado" que un mero vínculo familiar.

El dialogo lleno de sobreentendidos que sostienen Lorenzo y Alejandro permite también una caracterización contrastiva de los personajes, se destaca aquí que ambos, además de llevar atuendos tamaulipecos, implican en sus palabras veladas amenazas y que ambos tienen apodos o sobrenombres, indicios también de una doble actividad social, una pública y otra aparentemente "oculta" o transgresora de las convenciones sociales.

La historia regresa al velorio de Hipólito donde Víctor es curado por Mari Toña que le pone alcohol directamente en la herida, él está embelesado con ella y no hace gesto alguno cuando esta lo está curando, ella le pregunta que si es de piedra y él con cara de enamorado le responde que es de mantequilla, la toma por sorpresa y la besa apasionadamente, al separarse él levanta las cejas como reafirmando que se considera muy bueno para besar; ella en aparente tranquilidad le dice "Nadie había hecho eso conmigo", por lo que le pide a él que cierre los ojos, él los cierra y pone los labios en posición de beso, ella se quita un zapato y con el tacón lo martilla en la mano que momentos antes le había curado, mientras le grita que no es hombre y sale corriendo,

hecho que definitivamente es un insulto a la masculinidad de Víctor, él reacciona con un grito de dolor al golpe y la persigue, ella llega a su carreta y como la Nena solo camina si se le habla con cariño, no quiere caminar, Mari Toña llorando le dice “Arre ni vidita”, para que la burrita camine, y ella se va llorando desbordada de emociones, puesto que ella tenía una idea platónica y romántica de su primer beso y no esperaba un beso robado en tales circunstancias, Víctor se carcajea incontrolablemente, pues aparentemente para él es común besar y ser correspondido por las jóvenes, así lo demostró con el beso que traía marcado en la oreja por lápiz labial al momento de su presentación frente a la tropa, para Víctor ha sido algo común besar. La escena romántica no únicamente cumple con una función humorística, implica nuevamente una serie de concepciones ideológicas sobre los géneros y sobre conductas que son presentadas como diferenciadoras de los mismos en el filme. Además del divertido suceso; ver que la burra es sensible a los estímulos auditivos; la escena caracteriza relaciones entre géneros que no son equitativas, que implican una jerarquización, un juego de poderes no disimulado y visto como si fuera parte de la broma, pues mientras Mari Toña entre llantos le dice a Víctor: “Ya me las pagarás”. Víctor se quita la venda de la mano y la agita para decirle adiós mientras se ríe.

Hay una disolvencia a la siguiente escena, entre las carcajadas de Víctor y un paisaje donde el cielo lleno de nubes predomina, se escucha a Lorenzo a cantar un fragmento de “*Atardecer huasteco*”[69] escrita por los Cuates Castilla, gemelos

[69] Ya el cielo de la tarde se está nublando, se está nublando // Y todo el horizonte se está apagando, se está apagando // Toda la abrupta sierra se baña de tristeza //pues el sol ya cansado se va ocultando // ay laralalala la la la // ay laralalala la la la // laralalala la la lai // No me importa la vida // Nada me importa su sufrimiento //Que aquel que nada tiene // Ni amores llora vive contento // Todos los desengaños dentro de un alma rota // No mueren ni hacen daño la van forjando // ay laralalala la la la // laralalala la la la // laralalala la la lai // Así es la vida ingrata nos va poniendo, nos va poniendo // Caminos de rencores, de sinsabores,

veracruzanos especializados en huapangos. En lo que transcurre la canción va cayendo la tarde, los fotogramas muestran diversas zonas de la Huasteca al atardecer, destacando un paneo que se detiene en una casa enclavada en medio de la sierra, se escuchan los cantos de los grillos, mientras que Lorenzo desmonta de su caballo con tranquilidad observa entre los matorrales un ligero movimiento, se acerca para percatarse que alguien está apuntando sobre él, en un rápido movimiento saca de entre los arbustos a una pequeña niña rubia, vestida con pantalón y camisa, situación que llama la atención porque las mujeres de esa época no frecuentemente usaban pantalón, la niña con un tono de voz rudo, que contrasta totalmente con su frágil apariencia le dice emberrinchada “No, bájame, así no, yo quise asustarte”. Lorenzo le cuestiona de dónde sacó la pistola, ella responde “Se la robé al Bronco cuando se durmió”. Lorenzo quiere quitarle la pistola porque le advierte que está cargada, ella busca apoyo físico y se recarga en una pared, muy segura contesta que, si está cargada, lo reta a que se defienda mientras le dice “Quítamela si eres macho”. La niña usa argumentos que en otro contexto sacarían completamente de sus cabales a su padre, pero tácitamente se sabe amada por él, por lo tanto, se excede porque sabe que no habrá consecuencias; y suelta un fallido disparo pues el arma es grande y demasiado pesada para sus pequeñas manos, ahí Lorenzo exclama atónito “¡Hija!”, ella llora asegurando que no está asustada por el balazo, sino que está llorando porque no lo mató.

La escena ofrece una caracterización del personaje de Lorenzo que ha sido intencionalmente pospuesta en el filme y que muestra la otra cara de la moneda, pues

---

de sufrimiento // Pero al llegar la tarde de nuestra dura vida // La voz de nuestra madre es luz querida // ay laralalala la la la // laralalala la la la // laralalala la la lai

aquí el personaje es caracterizado no solo por su canto, su contacto con el paisaje y la naturaleza, también como padre, un padre que a diferencia de Juan de Dios y de Víctor no parece muy afín a mantener los roles diferenciados de géneros, pues su hija usa pantalones y poco respeto muestra a la autoridad de su padre.

Al mismo se ofrece una caracterización de la región y la cultura de la que Lorenzo es representante en el filme, a través de la música, del paisaje, del uso de apodos, pues quien debía cuidar a la niña es identificado por el sobrenombre de “El Bronco” y posteriormente nos daremos cuenta de que también la niña es llamada mediante un apodo “Tuza” en diminutivo.

Se integra a la escena el cuidador de la niña, quién asustado por el disparo cuestiona los sucesos, y le recrimina a Lorenzo diciendo: “De tal palo tal astilla, es un crimen que tengas a tu hija aquí Coyote, y yo ya estoy cansando de servirle de niñera”, con esta aseveración por parte del Bronco, nos damos cuenta de que, Lorenzo ciertamente es apodado “el Coyote” por su círculo cercano, tal como lo reveló el borrachito en la cantina, se nos muestra que es solitario, está viudo, lo que podría explicar su falta de fe en Dios y su hosquedad, y es padre de una niña pequeña de tres años.

Con el personaje de Tucita Ismael Rodríguez le quita rudeza al personaje de Lorenzo, puesto que la niña significa para él la persona más importante del mundo y él se muestra tierno y compasivo cuándo está con ella, cambia su tono de voz, actitud gestual y miradas, siendo una buena caracterización por parte de Pedro Infante que se sale del personaje del macho, se dulcifica cuando está con su pequeña hija, a quién

apoda cariñosamente “Tucita”[70]. La niña por su parte, emula el carácter fuerte y masculino de doña Luisa García en *Los tres García* (1946), mostrando que Ismael Rodríguez gustaba de tener en pantalla personajes de mujeres que sobresalieran por su enérgico carácter sin perder algunos de sus rasgos femeninos, siendo capaces de doblegar a los machos de su familia, ejemplos de ello los encontramos en nuestro estudio de caso con doña Luisa García *Los tres García* (1946) y *Vuelven los García* (1946), Juan Simón López de *Vuelven los García* (1946) y La Tucita de *Los tres huastecos* (1948).

Hallamos en Lorenzo y Tucita un ejercicio de paternidad no convencional respecto a los cánones de la época y esto es importante en la trama.

Para Gutmann (1999) el ejercicio de la paternidad en los machos se ha estudiado desde la antropología, misma que toma mayor relevancia en la década de 1950, fecha cercana al contexto de la película que estamos analizando.

> La evidencia respecto a las experiencias de ser padre es abundante en la antropología. Al escribir sobre la Irlanda rural en los años setenta, Scheper-Hughes (1979, p. 148) explicaba que lejos de ser ineptos por naturaleza para desempeñar el papel de padres, “los hombres son socializados para que se sientan inadecuados y torpes en extremo con los bebés”. En su trabajo posterior en un tugurio en el nordeste del Brasil, Scheper-Hughes (1992, p. 323-325) señalaba que los “padres” son los hombres que proveen leche en polvo a los bebés, llamada popularmente “leche del padre”, y que a través de este regalo se establece la legitimidad simbólica del hijo. El trabajo de Taggart (1992) en la región de la Sierra Nahua de México muestra que, hasta hace poco, la mayoría de los niños dormían con su padre y no con su madre desde el destete hasta la pubertad. Gutmann (1998) se apoya en Lewis (1968) y otros para examinar el patrón histórico en el México rural por medio del cual los hombres desempeñan un papel más significativo en la crianza de los hijos varones de lo que pueda ser el caso entre los proletarios urbanos, […] en México, el ser un padre activo, consistente y a largo plazo, es un elemento crucial en lo que significa ser un hombre y en lo que hacen los hombres. (Gutmann, 1999: 254-256)

[70] Tuza: Mamífero roedor de 16 a 18 centímetros de longitud, pelaje rojizo oscuro, que vive bajo la tierra en los túneles que excava; a ambos lados del interior de la boca, las mejillas tienen bolsas que le sirven para transportar alimentos. *Diccionario enciclopédico de mexicanismos*, página 602.
Tucita: diminutivo de tuza

Lorenzo es además un padre viudo, es decir que se ha tenido que hacer cargo de la crianza de su hija, y no ha buscada una mujer que se ocupe de ello, ya como compañera o como nana, hecho que también contribuye a su caracterización como personaje. Lorenzo cuestiona al Bronco pues considera que la niña es la que lo cuida a él y cuida de sí misma, ella asiente ante el enunciado de su padre, apunta con el dedo al Bronco y dice: “Cuando yo sea grande, lo voy a matar”. Lorenzo ríe orgulloso por las palabras de la niña, que se nota lo tiene encantando, él la carga por la pretina del pantalón como si estuviera levantando una bolsa de mandado y la lleva al interior de la vivienda, ya dentro le dice “Toma te traje esta muñeca”. La niña contrariada exclama: “¿Y yo pa’ qué quiero eso?”. Lorenzo le explica que es para que juegue, pero a ella no le parece y molesta continúa su diálogo: “Eso es pa’ las viejas y yo soy muy macho”, dice eso mientras escupe al piso.

Aunque es deducible que la niña está reproduciendo frases y actitudes que ha visto, al asumir un discurso machista, el hecho que su padre le lleve una muñeca y le explique que es para que juegue con ella, sugiere que tales conductas no necesariamente le han sido mostradas por su padre, sino que derivan del contexto en que ella ha crecido. Lo mismo se aplica a su gusto manifiesto por querer matar a alguien, pues antes el personaje ha expresado que el Coyote no ha matado.

Encontramos en esta escena un eco o reminiscencia acerca del personaje de Juan Simón López en *Vuelven los García* (1946) donde una niña que queda huérfana de madre a la hora de su nacimiento y es educada por su padre, sin ninguna figura materna ni femenina a la cual emular, la niña al sentir tanta afinidad con su padre, que se sentirá

parte del mundo masculino. Lorenzo al ver que no causo alegría en su hija con su regalo, avienta sin coraje la muñeca sobre un mueble como resignándose a la actitud de Tucita.

Aunque no es nuestra intención analizar al personaje de “La Tuza” como si se tratara de una persona es importante destacar que en el contexto de recepción del filme no eran pocos los escritores que desde el siglo XIX habían realizado interpretaciones de los personajes a partir de teorías y métodos propuestos por la psicología, o para interpretar fenómenos de identidad individual y colectiva (Stavans, 1995).

En el caso de Tucita, se representa a un personaje para quien es natural comportarse como su padre o las figuras masculinas con las que tiene contacto. Lorenzo es una figura dominante y el Bronco representa, irónicamente una figura masculina de aspecto más frágil y subordinada al padre. Lorenzo usa pistola y ha demostrado tener mal carácter, aunque hasta ahora no ha golpeado a nadie, incluso pese a haber sido insultado por un borracho. Se ha mostrado como un tipo hosco y mandón, conductas que el personaje de la niña reproduce, por lo que el comentario (“De tal palo, tal astilla”) resulta un tanto impreciso y no se ofrecen en el filme suficientes datos para suponer que del modelo paterno deriven también las palabras machistas que la niña pronuncia.

En la siguiente escena, Bronco que ahora funge como cocinero les avisa que la cena ya está lista, en esta escena apreciamos que pese a la ausencia de figuras femeninas para el cuidado del hogar (como era lo usual en esa época) la casa de Lorenzo está en orden, limpia y con abundante comida que sobresale en la cocina, gracias a la atención del Bronco que no solo es el cuidador de la niña, sino también el mozo. El hecho que el personaje de Lorenzo no tenga una empleada mujer y considere que un hombre puede hacerse cargo de la casa y de su hija no deja de ser significativo.

Lorenzo se encuentra revisando documentos -quizá haciendo cuentas- en su escritorio cuando la niña se le acerca por la espalda y él sin prestarle mucha atención escucha sus interrogantes, Tucita pregunta: “Papá tú que conoces muchos animales, ¿Qué es un animal negro, con muchas patas peludas y los ojos rojos, rojos, con dos colmillotes cafés y muy picudos, todo lleno de pelos?”, cabe resaltar que el tono de la voz de la niña ha cambiado, ahora es tierna, consentida, llena de ingenuidad y algunas palabras las pronuncia enfatizadas y otras semi completas, como si de manera inherente entendiera que tonalidad debe usar para agradar a su padre. Lorenzo le contesta a la niña que lo que acaba de descubrir es una tarántula, ella pregunta “¿Y son malas?”, él responde que mucho, que nunca se les acerque, ella vuelve a la conversación diciéndole que se cuide porque en el cuello trae una, Lorenzo reacciona y avienta la tarántula, le dice a la Tucita que no la agarre, pero la niña con mucha picardía la levanta del piso, la toma por una pata para enseñársela -en forma de reto- a su papá mientras le dice “Ajá, muy macho ¡eh!”, para salir corriendo con ella como si se tratara de una inofensiva mascota. Lorenzo no va tras ella solo se encoje de hombros en señal de escalofríos y dice “Muchacha esta”.

Pese a que el personaje de Lorenzo ha sido presentado como un personaje que no está subordinado a otros y que no acepta subordinaciones a él, en estas escenas se le representa como un personaje cuya autoridad paterna está constantemente puesta en cuestionamiento y como un patrón o jefe que es bastante complaciente con el hecho de quien debía cuidar a su hija se quede dormido mientras tenía que cumplir una tarea asignada, tanto su subordinado como su hija se atreven a hacerle bromas y a decirle la verdad, a cuestionar su conducta.

En contraparte, Tucita se presenta como la única figura femenina presente en la vida del personaje de Lorenzo y no corresponde a una representación de un personaje femenino débil o tradicional. Por ello, aunque se le podría asignar a la esfera de acción de la princesa, tampoco se ajusta del todo a dicha esfera, ella es la portadora del objeto "mágico", la Chabela, no necesitará ser salvada por su tío o por su padre, será salvada por su mascota, participando también de acciones análogas a las de una heroína, tiene también funciones de informante, aunque desde la perspectiva de Juan de Dios, la niña requiere ser "salvada" por él. Este personaje ofrece una de las transformaciones de los elementos tradicionales más importantes que ofrece el filme, pues coparticipa de la esfera en que también está incluido su padre Lorenzo con la realización de tareas difíciles. Tucita es un personaje inquieto, arriesgado, honesto, ambivalente entre ternura y brusquedad y definitivamente estimula el lado sensible de Lorenzo, es su punto débil y como él mismo lo expresa ante ella y otros personajes es lo que él más quiere.

En contraparte veremos otra escena en la que el personaje de Víctor asume una clara actitud machista frente a la mujer por la que se siente atraído, pues la trama continua bajo acordes militares, haciendo evidente la entrada de Víctor. El pelotón que él dirige va a caballo y necesitan pasar por un puente, en el puente está Mari Toña con su carreta y la Nena tomando un descanso, Mari Toña bebe agua de un jarrito de barro y la Nena está acostada en el piso, cuándo se escucha la ofensiva pregunta de Víctor: "¿Qué le pasa al esqueleto ese?". Mari Toña muy molesta le dice: "Está desvelada y el esqueleto lo será usted". Víctor en franca actitud provocadora le ordena que quite esa basura de ahí o manda al pelotón y no responde si queda hecha tortilla, ella también lo reta a que se atreva, él baja del caballo argumentando que sabe de animales, Mari Toña

con voz irónica argumenta que le parece natural que Víctor tiene que saber de sus semejantes; él comienza a jalonear de las orejas a la Nena mientras le ordena que se levante, Mari Toña desesperada le dice: “Bruto, suéltela, bruto, ¿qué cree que no le duele?, use la cabeza si es que tiene”. La Nena permanece inmóvil para mayor desesperación de Víctor que la tilda de ser un zancudo con pezuñas, una burra pitañosa; Mari Toña interviene diciéndole que la burra tiene más dignidad que muchos que conoce -en franca alusión a él-, por lo que le aclara que entre más le grite, ella menos se levanta, que la única forma es decirle “Mi vidita”, así que ya es decisión de él si quiere que la burra se levante o no, la cámara se enfoca en el pelotón que está expectativo al suceso haciendo tarea escénica en apoyo al capitán. Víctor se acerca a Mari Toña, para decirle que la Nena se va a levantar, se acerca a la joven le dice “Mi vidita” mientras la besa apasionadamente sin darle tiempo a reaccionar, el pelotón revienta en carcajadas y la burrita se levanta para comenzar a andar. Mari Toña se zafa mientras le grita que es un animal, salvaje, cínico, se quita un zapato para pegarle con el tacón y gritarle sinvergüenza, canalla, para mayor tragedia de la joven la burrita se va, pues ha recibido esa orden, la carreta comienza a alejarse de prisa, y Mari Toña se ve obligada a alcanzarla gritando “Nena, Nenita, Nena”, en esta escena se vislumbran varios de los comportamientos machistas imperantes en la época, pues Mari Toña fue blanco de las burlas de una tropa masculina de federales completa que eran testigos de la incomodidad de la joven y nadie intervino para ayudarla, al contrario se rieron y secundaron las acciones de Víctor; por su parte Víctor aunque siente atracción por Mari Toña, -a la que conoció un día antes- se impone descaradamente frente a ella, ya que la ha besado dos veces sin su consentimiento, no obstante, a pesar de que ella también se siente

cautivada le parece vergonzosa la manera en la que Víctor la trata, es un macho marcando territorio.

Toda obra puede involucrar elementos ideológicos contradictorios, pero aquí se vuelve muy significativo que esta escena se contraponga marcadamente a la anterior en que vemos a un personaje que ha sido presentado como figura de autoridad, subordinado por el amor que su hija le merece.

La cámara hace una transición a la iglesia donde Juan de Dios le pregunta a Mari Toña el porqué de su llanto, ella dice “Ya no soy digna de mirarlo de frente … anoche al salir del velorio de Hipólito, por la fuerza”, Juan de Dios se indigna al escucharla y le pide el nombre del “canalla”, indiscutiblemente ella está exagerando su relato, para que Juan de Dios se exaspere y amoneste enérgicamente al culpable, ella, sin que el cura la vea hace gestos de triunfo, puesto que sabe que cuenta con el sacerdote y que su victoria será inminente; Juan de Dios le dice “Dime, te lo ordeno, ¿quién fue?” -haciendo gala de la autoridad que revestían los clérigos en esa época en los pueblos, Juan de Dios es imperativo-, Mari Toña vacilante murmura entre sollozos “…el capitán…Víctor Andrade”, el presbítero no da crédito y sólo atina a decir “Mi hermano…chacal, es un chacal”. Aquí, mediante la equiparación de Víctor con un chacal se contrapone implícitamente a Lorenzo, quien es apodado el Coyote. Hemos visto que este recurso es frecuente en los filmes de Ismael Rodríguez, quien utiliza la comparación con animales para describir conductas deshonrosas por parte de los personajes, tal como lo hizo en *Los tres García* (1946) y *Vuelven los García* (1946).

El cura interroga entonces a Mari Toña, que ha subido de intensidad el llanto ¿Y tú no te defendiste?, ella argumenta que nada puede hacer una pobre y débil mujer contra

un hombre como él, que además estaba como fiera; La charla entre ambos personajes sigue su curso, cuando se integra Víctor, que va con los brazos abiertos pretendiendo ser recibo con un abrazo por parte del sacerdote, se dirige a Juan de Dios diciéndole “Hermano”, Mari Toña se sorprende pues sabe que pronto será descubierta de su inmoderado relato, Juan de Dios que está enojado con él se acerca para abofetearlo, Víctor sorprendido por el recibimiento se soba el rostro, mientras Juan de Dios le pregunta “¿A esto has venido?, hiena, bestia, canalla”. Toña que está a la expectativa se alegra de que el cura haya abofeteado al capitán, situación que también podemos analizar como una analogía de lucha de poderes de la época entre la milicia y la iglesia, la iglesia que se recién se recuperaba de la ley de Calles que dio origen a la Guerra Cristera, y los laicos (Mari Toña) orgullosos de que la iglesia castigue (aunque sea un poco) a los militares.

Sin embargo, la escena también tiene otras consecuencias en la caracterización de los personajes, pues sirve para relativizar un poco la conducta machista que Víctor ha asumido anteriormente, al presentar al personaje femenino como un personaje vengativo y capaz de falsear, mediante la exageración, la falta de respeto y humillación de que ha sido objeto, disfrazada de caricia y de broma pública.

Mari Toña se siente orgullosa de lo que considera su victoria, las cachetadas y posterior regaño al capitán. Víctor pregunta “Pero ¿qué te traes?, después de tanto tiempo viene uno y…”, Juan de Dios lo increpa “¿No te avergüenzas?, manchar para siempre a una pobre mujer, casi una niña, animal”. Mari Toña que está gozando el regaño pone cara de aflicción cuando se sabe observada. Víctor pregunta natural “¿Ah es por eso? ... hombre no es para tanto”, ambos continúan su charla, uno argumentando que la

vida del cuartel lo volvió canalla y el otro considerando que exagera, Juan de Dios dice que lo va a patear como hermano no como sacerdote, Víctor, que evidentemente no quiere pelear a golpes con su hermano levanta la voz diciendo “Un momento, pero ¿qué tanto relajo por una insignificancia? ... bonita manera de recibirme… y todo por un besito”. Juan de Dios comprende la exageración de Mari Toña y se sorprende “Besos, ¿cómo besos?”, voltea a verla y ella apenada, reconoce que sí fueron solo besos, a lo que Víctor se lamenta “¿Y quién me quita las dos patadas de burro que me diste?”, Juan de Dios observa con recelo a Mari Toña y le dice “Ya hablaremos Toñita, ya hablaremos”, mientras gestualmente hace la seña de “Me la pagas”, seña que imita Víctor quién le dice “Ande canija”, considerando que la situación se le revirtió por completo.

Después de arreglar el malentendido, Ismael Rodríguez marca el cambio de ritmo en la escena a través de la música de fondo, Víctor pregunta si ya le puede dar la bienvenida, por lo que se abrazan mientras Juan de Dios exclama “Tanto tiempo … estás igualito”, Víctor pregunta por su hermano Lorenzo, la respuesta de Juan de Dios es que está en el Tamaulipeco y que solo lo ha visto una vez, se nota visiblemente preocupado mientras exclama “No sé qué le pasa a nuestro hermano, ha cambiado mucho … ahora parece una fiera acorralada, siempre hosco, amargado, blasfemo”, hace especial énfasis en esta última característica, ya que en el contexto de esa época no aceptar a Dios era considerado un gran escándalo, además recordemos que en la primera escena de Lorenzo se refiere al dinero como su dios, a las pistolas como su ley y se autodenomina el cura de su iglesia (la cantina); esta situación hiere emocionalmente a Juan de Dios quién ha consagrado su vida al ministerio sacerdotal y que él mismo ha puntualizado que su alma y su sangre vibran y se consumen en un amor divino, por lo que la conducta de

Lorenzo le parece aberrante. Mari Toña interrumpe al cura diciendo que Lorenzo debe estar loco porque la noche anterior le arrebató una muñeca de trapo por la que le dio veinte pesos, dando entender que pago varias veces el valor del juguete; en esta escena queda claro que ninguno de ellos sabe de la existencia de Tucita.

Víctor se despide invitándolos al cuartel por la noche porque habrá huapango para celebrar su llegada, y añora a su hermano Lorenzo, por lo que desea que vaya a la celebración. Al salir Víctor, Mari Toña pone cara de enamorada y Lorenzo de alegría, misma que cambia de inmediato al decir “Toñita ahora vamos a hablar tu y yo”, pues las actitudes, tonos de voz y acciones ponen al descubierto la exageración cometida por la joven para confrontar a los hermanos.

Hay una disolvencia para llegar a una escena donde repican unas campanas en duelo, ahí están hincados frente a una tumba con una sencilla cruz de madera, el Bronco y la Tucita; Lorenzo entra de una manera muy violenta y avienta al Bronco que está de espaldas mientras exclama “Mi hija no le reza a nadie”, el Bronco se incorpora rápidamente y replica “Lorenzo, es a su madre”. Lorenzo levanta a la niña argumentando que su esposa era buena que no hay porque rezarle y que es asunto suyo lo que le enseñe a la niña. La Tucita no entiende qué es lo que pasó, solo le pregunta a su padre “¿Por qué le pegaste”?, a lo que Lorenzo responde “Porque soy más fuerte que él, apréndete eso”, la niña reconoce que ella también le pega al Bronco y pregunta si ella también es más fuerte, Lorenzo le dice que sí, que es más fuerte que él, que el Bronco y que todo el mundo, para que la niña no siga preguntando la interrumpe diciendo “Porque te quiero, y ya”, le avisa Bronco que va al huapango al Veracruzano y que llegará tarde, confirmando así su presencia en la fiesta de bienvenida de su hermano Víctor.

En esta escena se hace evidente que algunas cosas que hace el personaje de la niña no han sido enseñadas por su padre y que su postura frente al rezo es para él muy importante, que no desea que su hija rece, y que pese a haberle pegado al Bronco no es una conducta que anteriormente la niña haya visto. Las respuestas que le ofrece a su hija son también significativas.

La festividad del huapango da comienzo con Mari Toña cantando, ella se convierte en una especie de anfitrión y a través de las coplas invita a la gente a buscar pareja para bailar, el primero en responder en Víctor, que mediante el canto le dice que él no va a bailar porque va de uniforme y se tendrá que conformarse sólo con mirar; ella le responde "No necesita disculpas el que no sabe bailar", por lo que Víctor se siente retado y sin importarle ya su uniforme se pone a un lado de ella, asumiéndose como su pareja de baile.

En las prácticas culturales este detalle tiene una significación específica: "el baile del son huasteco en el huapango representa el encuentro de la pareja, el supuesto cortejo en donde la mujer hace alarde de gracia y belleza para conquistar al hombre" (Bustos Valenzuela, 1993: 191) y el personaje de Mari Toña cumple muy bien con este rasgo, ya que lleva el cabello recogido y adornado con flores, además de un vestido más vistoso de los que usa para diario y bisutería, que en conjunto destacan su atractivo físico.

> El son huasteco se originará y tomará elementos de las formas rítmicas de la percusión prehispánica y la influencia colonial de ritmos andaluces en los fandangos del viejo mundo, conformando una expresión que no se aleja del contexto campesino siendo base para el huapango que es el baile realizado en una tarima o tablado y en que los músicos tocan y cantan (expresando versos agrupados o grandes cadenas, con repetición y rima peculiar y el característico falsete o falseo de voz, que es la capacidad de ligereza en la voz de alguno de los cantadores) […] en el son huasteco y sus coplas en verso, de las cuales se esquematiza la versería por su cantidad de líneas, rimas y especificaciones generales […] se describen muchos aspectos que le significan a los habitantes de la

> región, […] y también caben todos los sentimientos y situaciones de la vida. (Bonilla Burgos & Gómez Rojas, 2013)

Nuevamente Ismael Rodríguez recupera elementos de la cultura popular con propósitos de genera elementos que permitan al receptor identificarse.

La alegría de Mari Toña es evidente, y le grita al conjunto veracruzano “Bamba” y comienzan los acordes de este son jarocho, en la copla el cantante dice “Mi querido capitán, no se ponga tan contento, pues con Toña no podrá, ni usted ni su regimiento, esto si es un son jarocho, esto sí es un son jarocho”. Los asistentes zapatean al ritmo de este son, el pelotón que definitivamente siempre apoya a su capitán, en colectividad ha mostrado disgusto por las coplas dedicadas a Víctor, y uno de ellos responde “Con mi bravo capitán, hay que quitarse el sombrero, las pollitas todas van a aumentar su gallinero”. Cuco, el sacristán de Juan de Dios está cerca del conjunto secreteándose, disfrutando de la fiesta. Toca el turno de Víctor para responder cantando, se acerca a Mari Toña y dice “Dentro de las circunstancias, aprovecho la ocasión, para acortar la distancia que hay hasta tu corazón”, ella coquetamente lo empuja y responde al canto “No hay que ser aprovechados si vino a bailar el son, ande póngase abusado y no me dé un pisotón”.

Debemos destacar que, en la época, tanto la radio como el cine se transformaron en dos de los medios más importantes para difundir la música vernácula dentro y fuera del país. Sin embargo, es importante también tomar en cuenta que con frecuencia diversos aspectos de la música popular tradicional eran objeto de variaciones y reinterpretaciones que no siempre se mantenían fieles a las características tradicionales de ese tipo de producciones culturales. Sobre el son jarocho se ha señalado:

> El son veracruzano o jarocho es un género formado probablemente en el siglo XVIII a partir de influencias hispánicas, principalmente andaluzas y canarias. Pero dentro de esta unidad fundamental surgieron variantes, en mucho propiciadas por el gran margen de creación improvisada que exige el género a sus intérpretes. Así, en algunas partes se evolucionó hacia el virtuosismo instrumental, mientras que en otras se dio énfasis al conjunto. La acumulación de coplas sucedió en todas partes, pero en diferentes direcciones; en unas, se acentúo su reciedumbre, en otras se dio el juego culterano. Surgió el profesionalismo en muchos sitios, pero en otros se conservó el carácter vocacional del intérprete no remunerado. Sobre estas variedades surgieron aún otras, debidas al intérprete excepcional o al conjunto integrado, o al compositor tradicional de talento. Con todo ello se formó una tradición compleja y multiforme. (mediateca.inah.gob.mx, 2002)

La Bamba tenía en la época de producción del filme una connotación política significativa, porque Miguel Alemán la había utilizado en su campaña política por la presidencia de la República dos años atrás de que se proyectara el filme (Kohl, 2004). Anteriormente, este tuvo una fuerte identidad entre la comunidad de la marina veracruzana, aquí en cambio se le va a relacionar con el ejército, resemantizacion que no es poco significativa. La letra del son de esta versión fílmica presenta a la pareja como los participantes en una lucha de poderes.

Enseguida Mari Toña se dirige al trío huasteco y grita “huapango”, dando por terminada la ronda del son jarocho para dar paso al son huasteco o huapango. Cambian las notas musicales y el zapateado, en esta escena Juan de Dios que va revestido con su sotana, está moviendo rítmicamente los pies al son del huapango, Cuco lo descubre y a través de un exagerado movimiento de su lenguaje no verbal le hace saber a los integrantes del conjunto jarocho que el sacerdote está zapateando, cierran la pieza musical nuevamente cantando Víctor y Mari Toña, él dice “Como me gusta su nombre, aunque comienza con T, con te quiero soy el hombre que al altar te llevaré”, Juan de Dios asiente satisfecho a esta copla, ella le responde a Víctor “Cómo estará equivocado mi nombre empieza con A, y la verdad con soldados yo no me quiero casar”. Juan de Dios hace un puchero en señal de desagrado al verso de Mari Toña y a las estridentes

risas de los asistentes, Víctor contesta “No se haga las ilusiones, yo no me quería casar, a lavar los escalones quería llevarla al altar”, ella se descoloca ante tal estrofa, la gente ríe sin parar, entre ellos Cuco, que recibe un jalón de orejas por parte de Juan de Dios. Mari Toña increpa “Como será usted pelado sin ninguna educación, no merece ser soldado, nació para el carretón”. Las risas de los presentes van en aumento, Juan de Dios ya está visiblemente molesto por lo que interviene él en la canción “Ya denle fin a la tanda, no se vayan a pisar, que aquél que en peligros anda muy mal debe terminar, como unos buenos cristianos nos venimos a reír y aquí los juegos de manos de nada van a servir”. La canción da fin mientras la cámara enfoca el baile de los asistentes que desbordan alegría, el huapango lo bailan desde una pareja de niños pequeños hasta una pareja de ancianos.

Para E. Thomas Stanford (2005) la diversidad de sones en la huasteca obedece principalmente a cuestiones políticas.

> La historia de la República Mexicana acusa grandes carencias respecto de las historias regionales. […] la enorme variedad de sones que tenemos en el país, su distribución ha de deberse a factores políticos, dado que marca identidades regionales. Probablemente se deban a cacicazgos del pasado, entre tantas variantes del son mexicano, […] el son mexicano moderno tiene raíces que se remontan hasta el siglo XIII, pero cuestiono si en verdad era género desde entonces. Durante la Colonia la palabra “son” se empleaba de manera parecida a la que se da al término moderno de folclor, puesto que era empleado para toda música que no fuera la que llamaban “española”; en otras palabras, se consideraba “son” todo lo que no era de la Corte Española o la Iglesia católica: no había un sentido de nacionalismo como en la actualidad que admitiera, por ejemplo, a lo andaluz como español. (Stanford, 2005: 215-219)

Podemos concluir entonces que la pertinencia del huapango y sus coplas radican en el filme del contexto en el que se encuentren, ya que no es la mismo el velorio de Hipólito que la bienvenida al capitán Víctor Andrade, aunque en ambos eventos participen las

mismas agrupaciones musicales y sus notas sean alegres, el contenido de sus letras es lo que hace la diferencia porque informa el motivo por el cual se reúnen.

Los huapangos son parte de las tradiciones y del valor cultural para los habitantes de la huasteca, forman parte de todas sus emociones, sean de alegría o de tristeza.

Al terminar el huapango, un hombre le informa a Juan de Dios que hay un individuo que lo busca, el personaje que lo busca es el Bronco que primero pregunta por Lorenzo y después de saber que no está ahí expresa “Dios me está ayudando, estoy arriesgando mi vida”. Juan de Dios pregunta quién es, el Bronco que en ese momento está en función de informante se presenta como el cuidador de la hija de Lorenzo, situación que toma por sorpresa al sacerdote que desconocía la existencia de la niña, el Bronco le pide a Juan de Dios que lo escuche porque Lorenzo no debe de educar a su hija ya que según él la va a hacer un monstruo, y sin duda para los parámetros de la época así hubiese sido, para el contexto actual la niña estaría siendo educada para ser una mujer fuerte que no necesita depender de nadie; el Bronco le dice al cura que Lorenzo en cualquier momento puede caer en manos de la justicia y hay una pausa dramática que indica que el Bronco le dice a Juan de Dios que Lorenzo es el coyote, pero no hay diálogo al respecto.

Inmediatamente después vemos a Mari Toña vendiendo novenas a las jóvenes asistentes al huapango, una de ellas le expresa que está desesperada porque por más que le reza a San Antonio no puede conseguir novio, Mari Toña le dice que San Antonio está muy ocupado porque todas le piden novio a él y le da una cómica retahíla dedicada a varios santos católicos para que intercedan por las intenciones de la joven, además Mari Toña le pide un sacrificio meritorio absurdamente ridículo que consiste en hincarse

en medio de un hormiguero con los brazos en forma crucifixión con una piedra en cada mano, para después enviar tres besos al aire en dirección de la casa de la persona que le interesa, Víctor que está a lo lejos viendo las acciones de Mari Toña sonríe y cuando esta termina de enseñarle la absurda letanía a la joven, se acerca para darle un apasionado beso a la clienta, quien atónita grita "¡Milagro!" Víctor hace esto a manera broma para Mari Toña para que deje de ilusionar a las jóvenes con rezos falsos que usan a los santos como amuletos.

Del mismo modo en que antes se incluyó una crítica a la conducta de una madre que ponía como excusa rezar y confesarse para no cumplir con sus tareas con sus hijos y esposo, ahora se incluye en la película a la superstición disfrazada de fe religiosa y al uso de las imágenes religiosas como amuletos.

Al mismo tiempo, en la película se hace presente una práctica cultural religiosa, de la que se ha señalado:

> Un rezo es una forma de rito, y este tiene como finalidad comunicarse con lo sagrado; está dotado de un significado simbólico y en ocasiones constituido por palabras; además mantiene una regularidad en su práctica y se transmite por tradición. Hay diferentes tipos de rito, por ejemplo, los impetratorios, cuya finalidad es obtener favores de un ser sagrado, […] Los ritos tienen una fuerte presencia en el catolicismo popular latinoamericano. […] Por ello, no es raro encontrar ritos con un arraigo de siglos, que conviven con prácticas que se están difundiendo recientemente. Por ejemplo, existen ritos cuya finalidad es la búsqueda de protección contra algo que nos preocupa o causa miedo, angustia […] (Carpio Pérez, 2013: 110)

Mari Toña se retira molesta porque Víctor besó a la joven, la pareja discute y ahora Víctor improvisa una cómica letanía similar a la que Mari Toña pronunció momentos antes, están tratando de solucionar la situación cuando alguien en medio de la fiesta grita ("¡el Coyote!", Víctor sale corriendo a donde está el escándalo de la multitud y pregunta "¿Dónde está?", la respuesta es que acababa de robar la factoría e incendiar los cafetales.

En el Estado de Veracruz las plantaciones cafetaleras son de suma importancia para la activación de la economía local, puesto que Veracruz goza de un suelo y un clima tropical propicio para que el café que ahí se produce tenga un acentuado sabor, diferente a las producciones cafetaleras de otras regiones, aún en la actualidad mantiene esa categoría, por lo que, en el contexto de la película, implica tácitamente una gran afectación económica para toda la comunidad.

Víctor organiza a la tropa y les ordena salir a caballo, mientras tanto en medio del barullo y la confusión de la noticia, Juan de Dios eleva los ojos al cielo suplicando que no sea Lorenzo el malhechor, pues tan solo unos minutos antes el Bronco le había revelado su identidad.

Lorenzo llega a su casa, esconde unas bolsas (puede ser dinero) y unos paquetes debajo del pórtico de la entrada, la Tucita está detrás de la puerta y lo recibe con un “Bu”, él la sostiene en brazos y la saluda diciendo “Qui´ hubo demonio”, tal calificativo permite comprender que aunque él está en contra de la religión católica, pues recordemos que en su primer escena el personaje desea que se caigan todas las iglesias con los curas dentro, además Juan de Dios lo ha descrito como blasfemo y Lorenzo no tiene interés en que se le rece a su difunta esposa; utiliza conceptos y nociones del cristianismo para estimar la conducta de su hija. La niña pregunta qué porque no cantó, hecho que revela que cada vez que Lorenzo está próximo a llegar a su casa canta para anunciarle a su hija que ya está cerca. Lorenzo contesta que no cantó porque creyó que estaba dormida, le pregunta a la niña por el Bronco, ella responde que se hizo la dormida y no le preguntó a dónde iba, porque se quería quedar sola para agarrar lombrices para jugar, Lorenzo comienza a hacer cuentas en su escritorio y la niña va por su “lombriz” para presentársela

a su papá, la lombriz es una serpiente coralillo a la que la niña llamó Chabela, Lorenzo atónito se la quita y la avienta al piso, Tucita llora porque dice que Chabela se va a morir, él la reprende diciéndole que como vuelva a agarrar un animal, así le va a ir[71], ella retándolo remarca su carácter travieso, diciendo "Pa' qué me dejan sola si ya me conocen". Lorenzo escupe tabaco al piso y la niña imita la masculina acción que acaba de ver en su padre. Tucita le dice a su papá que tiene sueño que la acueste, él la lleva a la recamara y mientras la cambia para dormir, la niña pregunta con ingenuidad "¿Qué tal nos fue en el negocio?", él dice muy bien, ella pide la pistola para dormir tranquila, Lorenzo le quita las balas, se la da y se retira, la niña mete el arma debajo de su almohada, se queda en su cama y le pide a su papá que regrese para que le cante, él la obedece y comienza a cantar, pero a los poco segundos le dice que se duerma porque él tiene mucho que hacer, Tucita aparentemente se queda dormida y eso obliga a Lorenzo a salir de sigilosamente para no despertarla, se reitera una vez el rasgo estable que de acuerdo con Tinianov (1928) Lorenzo mantiene, pues se dulcifica cuando está con su hija.

En *La noción de la construcción*, Tinianov reafirma que el personaje es "extremadamente inestable, depende enteramente del principio de construcción y puede oscilar en el curso de toda la obra de acuerdo con la manera que le es prescripta en cada caso en particular" (Todorov, 1970: 87) y en este caso queda cabalmente demostrado, pues Lorenzo que es hosco y agresivo al que nadie quiere enfrentar, se convierte en un enamorado cuando está con Tucita, pues es ternura el sentimiento que la niña le provoca, y este tipo de conductas son exclusivas para ella, como los animales salvajes lo hacen

[71] Amenaza

con sus pequeñas crías; la niña le vuelve a hablar, ahora para decirle que tiene comezón y quiere que él la rasque, Lorenzo lo hace, y ella pide que no se vaya hasta que se duerma, nuevamente lo engaña y cuando él ya se ha retirado de la habitación, le vuelve a hablar, Lorenzo no le presta atención, hasta que ella grita “Lorenzo”, él ya molesto le responde “¿Qué quieres?”, ella dice que tiene sed, pero como no hay agua en el jarrito que tiene en su habitación, él tiene que ir a la noria que está en la entrada de la casa a sacar agua, Tucita se levanta de la cama, lo único que buscaba era que su papá la dejara sola para buscar a la serpiente, cuando la encuentra la mete entre sus cobijas mientras le recomienda “Te vas a quedar muy quietecita y no me vayas a morder”. Lorenzo llega con el agua, ella le dice que ya no tiene sed, toma la taza y vacía el agua en la planta que tiene junto a su cama, Lorenzo ya molesto le dice que se duerma y sale, él se está preparando para dormir cuando ella vuelve a llamarlo, ahora para decirle que ya se durmió, la escena termina con la niña acostada en la cama jugando con el réptil.

Llama la atención que en la película Tucita no tema a las serpientes, en parte se debe a que se ha buscado representarla como un personaje que debido a la ingenuidad propia de sus tres años de vida, corre riesgos que otros no correrían; sin embargo, este hecho connota que el personaje de la niña no ha recibido doctrina cristiana alguna, puesto que en el catecismo de la iglesia católica se les enseña a los niños pequeños en sus primeras lecciones el libro del Génesis donde se relata la creación y en ella la expulsión del paraíso de Adán y Eva, donde esta es engañada por el demonio en forma de serpiente (Génesis 3, 1-13); así mismo en este libro se habla de la maldición de Dios a la serpiente y de la mujer que le aplastará la cabeza mientras ella intentará morderle el talón (Génesis 3, 14-15) por lo que la serpiente simboliza el mal, el peligro, el demonio y

en el imaginario colectivo de los católicos es un enemigo de la creación y del ser humano pues ha sido coparticipe del demonio, finalmente la serpiente es vencida por una mujer. La mujer que le aplastará la cabeza es asimilada y comprendida por la teología católica como la Virgen María, por ello hay infinidad de representaciones artísticas sacras que muestran a la Inmaculada Concepción aplastando la cabeza de la serpiente; por ejemplo, *La Inmaculada Concepción* (1628) de Rubens, *La Inmaculada Concepción* (1767-1769) de Tiepolo, *La Inmaculada Concepción* (1783) de Goya, *La Inmaculada Concepción* (s.f.) de José Campeche, pintor que tuvo estudios de filosofía en el Convento Real de los Padres Dominicos de 1776 a 1778. Existe también la interpretación de este texto en la obra de Caravaggio con *Virgen de los Palafrenieri -o de la serpiente*- (1606), que plasma a la Virgen María con el niño Jesús aplastando la cabeza de la serpiente mientras son observados por una mujer mayor, que de acuerdo con los evangelios apócrifos sería Santa Ana, Madre de la Virgen María. Estas son solo algunas obras que hacen referencia al Génesis 3, 14-15, porque la misma Virgen María es presentada en el libro con el finaliza la Biblia, el Apocalipsis (12, 1-17) como una mujer encinta con dolores de parto y vestida de sol con la luna bajo sus pies que derrota a un dragón de siete cabezas, nuevamente se hace la analogía del mal, y el demonio antes representado por la serpiente ahora es simbolizado por un dragón, esta noción ha sido plasmada en obras como *Virgen del Apocalipsis* (1600) de Juan Correa, *Virgen del Apocalipsis* (1755) de Miguel Vallejo, *Virgen del Apocalipsis (1760)* de Miguel Cabrera, por solo mencionar algunos.

Dado que el personaje de Tucita es presentado como el de una niña que ha crecido en un entorno natural en el que las serpientes pueden ser atrapadas por una niña, el detalle también connota esta caracterización del personaje.

Sin embargo, es importante señalar que en el filme, este detalle contribuye a presentar al personaje de Tucita como un personaje mitificado, capaz de domesticar una serpiente, de comunicarse con ella, al mismo tiempo que posteriormente desempeñará un papel importante en la trama y permitirá caracterizar la relación paternal con las preferencias de su hija, que pone a su subordinado a ayudarle a quitarle los colmillos y el veneno a la serpiente para que la niña pueda jugar con ella sin correr peligro alguno.

A la mañana siguiente en la iglesia, Juan de Dios pregunta a Cuco si se parece mucho a sus hermanos, Cuco en función de informador responde que sí, que a Víctor “Con que se vistiera usted de militar, se dejara un bigotito y anduviera siempre detrás de todas las viejas”. Juan de Dios lo amonesta y Cuco prosigue, “Pos ¿pa’ qué me pregunta?, y a don Lorenzo con que se dejará los bigototes de aguacero y la mirada de toro loco. Juan de Dios lo vuelve a reprender, pero dada la honestidad de su sacristán, decide caracterizarse como Lorenzo, resaltando nuevamente los dones histriónicos de Pedro Infante, pues aún en el personaje del sacerdote logra una perfecta diferenciación en la caracterización que Juan de Dios hace de Lorenzo.

El sacerdote va de salida de su parroquia cuando llega el señor visitador, superior clerical de Juan de Dios. Y es su primera oportunidad de mostrar que su caracterización quedó bien lograda, ya que pasa junto a él y el superior no se da cuenta que se encuentra de frente a Juan de Dios, Cuco se pone nervioso en exceso y se contradice a cada

instante porque sabe que el superior de Juan de Dios está allí para amonestarlo, pues seguramente doña Cándida cumplió su amenaza.

En la siguiente escena Lorenzo sale de su casa y recomienda a Tucita portarse bien, ella está dándole de comer a unos loros, a la salida de Lorenzo hace su arribo Juan de Dios caracterizado de Lorenzo, encuentra a su sobrina jugando con tierra, y le pregunta qué hace, ella responde "¡Qué te importa!", cómo le extraña verlo de regreso pregunta "¿Qué se te olvidó?", confirmando que la caracterización física que hizo Juan de Dios de Lorenzo quedó exacta, pues logra engañar hasta a la propia hija de Lorenzo, no obstante en los rasgos de personalidad como la amabilidad en el tono de voz, el caminado tranquilo -más no débil- es muy diferente al de Lorenzo, el movimiento de manos es más suave que como las mueve Lorenzo, además de faltarle el puro como rasgo distintivo de su hermano. Juan de Dios le contesta a la niña que se regresó porque se le olvidó la pistola, ella señala la pistola que porta su tío y le dice "Ahí la traes, -muy descortés le dice- lárgate pues", Juan de Dios se acerca y pregunta "¿Qué haces mi hijita?" ella ya empieza a notar algo extraño por lo que dice "¿Por qué hablas así?, ¿se te cayeron los dientes?" Evidentemente se extraña del tono de voz amable de Juan de Dios, él dice que no y que por favor deje a ese pobre grillo en paz, pues la niña está fastidiando al insecto que desgraciadamente cayó en sus manos, según ella le está arrancando las patas como él le enseñó para que no haga ruido, Juan de Dios extrañado responde "¿Yo?, pero hijita", ella ya está desconcertada por el trato sutil e interroga por qué le dice hijita, además de las muestras de afecto diferente a las que está acostumbrada, pues recordemos que Lorenzo sí la quiere mucho y se lo hace saber, así se lo dijo cuando estaban frente a la tumba de su esposa y el Bronco la llevo a rezar,

pero dada su personalidad ruda y su lenguaje arisco le llevan a expresar sus sentimientos de acuerdo con su limitada gama emocional.

Tucita pregunta entonces “¿Te enojas si te beso?”, Juan de Dios evidentemente le dice que no se enoja, pero ella de inmediato reacciona a que esa no es su manera habitual de ser por lo que dice “No, besos no, eso es pa’ las viejas, mejor así y le pega en un ojo, Juan de Dios se soba, pero insiste en ser cercano a ella, le quita el grillo y le pide que olvide todo lo que le enseñó, empezando por no maltratar a los animalitos, ella enojada contesta “¿Si verdad?, entonces ¿Por qué aventaste por la ventana a Chabela?”. Juan de Dios muy desconcertado lanza la exclamación “¡Ave María purísima!”, Tucita reclamando prosigue “¿A ver por qué?” Juan de Dios está confundido, pues cree que Chabela es una mujer y le pregunta a la niña si la serpiente se hizo daño, la niña dice “Imagínate, cayó de panza, sonó como tambora ¿No lo oíste?”. Entonces Juan de Dios que cada vez está más consternado, se conduele por la pobre mujer, Tucita replica “Chabela es una lombriz”, su tío la reprende diciéndole que no se exprese así de sus semejantes, la niña que está acostumbrada a ser contestataria dice “De los tuyos, ¡Bah!, y ya vete”, el sacerdote le dice que aún no se irá, y le repite que no debe maltratar a los pobres animalitos porque los grillitos quieren mucho a las niñas buenas, noción que se aprende en la catequesis cristiana; Juan de Dios le pregunta si ha oído cantar a los grillos, la niña dice que sí, que hacen crí crí crí, mientras comienzan los acordes de una melodía infantil, Juan de Dios dice que no les entiende porque ellos hablan como los humanos, la niña incrédula no cree, él se acerca el grillo al oído y le dice a Tucita “¿Quieres que te diga qué es lo que está cantando?... Ah, es la historia del conejo cazador, ¿quieres oírla?”, la niña dice que sí, entonces él comienza a interpretar la

canción infantil *La Cacería*, también conocida como el Conejo Blas[72] del veracruzano Francisco Gabilondo Soler, en esta escena podemos apreciar un reconocimiento al trabajo de compositor, que por las fechas de la realización de la película (1948) tenía un programa de radio en la XEW dedicado a los niños, en nuestro contexto actual esta mención bien puede ser interpretada como un homenaje a Gabilondo Soler, pues su apodo era Crí-crí el grillito cantor, tal como la niña describe en su onomatopeya, y al acercarse Juan de Dios el frágil insecto a la oreja aparentemente este le cuenta la historia, tal como lo hacía el propio compositor en su discografía dedicada a niños. La niña está feliz de escuchar la historia del conejo cazador en la canción, cabe mencionar que a Ismael Rodríguez le funcionó bien que Pedro Infante interpretara canciones infantiles en dos de sus producciones, en este caso y en la película *Pepe el toro* (1952) con el triste tema del *Oso carpintero* de Felipe Bermejo.

La canción que interpreta Juan de Dios despierta al Bronco, que asombrado lo primero que hace es tomar su pistola, se asoma por la ventana y al ver que aparentemente Lorenzo es el que canta y la niña está feliz, se rasca la cabeza en señal de desconcierto y observa su botella de aguardiente vacía, está verdaderamente sorprendido pues esa es una canción que Lorenzo seguramente no interpretaría y la actitud gestual de Juan de Dios le hacen suponer que está teniendo una visión, por lo que sale al patio para ver qué es lo que está pasando, mientras el sacerdote continua su interpretación, en la tarea escénica hace una jaulita de un trozo muy pequeño de madera

[72] Conejo Blas, a dónde vas con esa escopeta colgándote atrás // Conejo Blas, ven por aquí pues favorcito te voy a pedir //Anoche estaba yo sólo y vino el lobo, y vino el lobo // Me dijo dándome un grito a qué me como tú borreguito (mee) // Y ya que vas a cazar con tus perros de presa lo puedes buscar // Y en cuanto asome la geta con esa escopeta le vas a tirar // Ahí va, ¿lo ves?, apunta bien (pum)// Prepárate, Blas, por si vuelve otra vez.

para el grillo; el Bronco que ya está integrado a la escena descubre en los gestos a Juan de Dios, por lo que guarda su arma y sonríe satisfecho de que su visita para buscar al cura tuvo resultados, se acerca y le dice de inmediato “Señor cu…ra”, Juan de Dios le hace señas para que no le diga así porque la niña está presente, pero como la palabra “cura” es algo que no existe en el vocabulario de la niña pasa desapercibido; entonces Bronco disimula, alza en brazos a la niña y dice “Lorenzo gracias por haber venido, pero es muy peligroso”, el sacerdote argumenta que la niña está contenta, Tucita entonces le pide en su tono imperativo acostumbrado el grillo a su tío, y le ordena al Bronco que la baje mientras le da un golpe en el rostro. Juan de Dios de inmediato la reprende diciendo “Eso no se hace”, entonces ella replica argumentando que el Bronco se debe fregar[73] por desgraciado y que cuando ella sea grande lo va a matar, Juan de Dios decide cambiar la estrategia, opta por no regañarla sino que le dice que si sigue diciendo eso el grillito ya no le va a cantar, el argumento de la Tucita para defenderse es “Tú también se lo dices”, su tío le contesta que él es hombre, la niña responde que ella también, que cuando crezca va a ser hombre. Juan de Dios la corrige diciendo “No hijita, tú eres mujer” Tucita dice que no quiere, que va a ser hombre y va a matar gente, empezando por el Bronco a quien califica como “Viejo cochino. Ya ves anoche me dejó sola y ya sabe que siempre me porto mal”, le da una bofetada a Bronco y exclama “¡Toma!”.

La descalificación de la educación que Lorenzo le ha dado a la niña, que figura en esta escena, nos hace ver que en el filme domina una ideología conservadora, porque ahora, lejos de que la niña sea representada como una figura femenina fuerte y

[73] De acuerdo con el *Diccionario de mexicanismos de la Academia mexicana de la lengua* en su página 235. Se refiere a una expresión coloquial para desear que le vaya mal a alguien o que le caiga una desgracia // Causar daño o perjuicio a alguien o algo

autosuficiente, es representada como un personaje que amenaza, y golpea. Esta conducta le da argumentos a la visión sexista que el sacerdote de variadas formas expresa y defiende.

En el caso del personaje de Tucita al no haber conocido a su madre, la única forma de amor que asimila es la que le otorga su padre, a quién imita por admiración y forma natural, Tucita es un personaje que en este caso representa en la película los supuestos resultados de una educación en la que no se le ha enseñado a identificarse con una figura femenina, ni el respeto a figuras de autoridad.

Parte de la estrategia del director para exponer una serie de concepciones sobre una “no adecuada educación” es presentar al personaje de un hombre adulto, que usa pistola, se embriaga y se duerme en cada oportunidad que tiene, como víctima de la conducta del personaje infantil, cuyas acciones no corresponden a los modelos vigentes, en el contexto de producción del filme, sobre lo que debía considerarse propiamente femenino, propio de las niñas, y lo que se ajustaba a determinadas conductas morales. No poco significativo es tampoco que estos aspectos sean puestos en escena en el filme, en la presencia de un personaje que representa una figura de autoridad ética, el cura, y que el personaje agredido y amenazado por la pequeña haya sido presentado antes como alguien que ha demostrado preocupación por la niña, y cuyas concepciones lo llevan al punto de actuar a escondidas del padre y poniendo en peligro su vida -como sugiere el comentario que hiciera el Bronco al informar la primera vez al cura sobre la existencia y situación de la Tucita-, personaje que corre riesgos importantes antes que dejar que la niña sea criada como lo que él considera corresponde a “animal”. Esta estrategia narrativa tiene una función ideológica muy clara, se trata de invalidar una

forma de educación que no es la tradicional, una forma de crianza que además no es acorde a una educación religiosa católica y que también se caracteriza porque la niña vive alejada de otras personas, por residir en un lugar remoto, en contacto con animales y forajidos, sin madre y con un padre que además de procurar su sustento, realiza otras actividades de las que no puede participar la pequeña, personaje que invalida la fe católica y prohíbe las prácticas religiosas. Lo irónico de esta representación es que quien reprueba la educación que ha recibido la niña, es justamente el encargado de cuidarla, a quien el personaje de su padre se la ha confiado (habiendo expresado antes que ella es lo que Lorenzo más quiere). No se destaca en el filme que Tucita, aunque es irreverente con las figuras de autoridad, traviesa, caprichosa y mandona; no miente, se compadece de los animales, no tiene miedo, se sabe querida, manifiesta un razonamiento lógico, es inteligente, exige lo que considera que le corresponde, etc.

Continuando con la trama, Juan de Dios le entrega a Tucita el grillo en una improvisada jaula, ella lo recibe contenta y se va al interior de la casa, lo que permite que el Bronco y el sacerdote puedan platicar, Bronco dice “Y no es nada, viera lo que hace y dice, Lorenzo la ha enseñado”, refiriéndose a las palabras y conducta de la niña, situación que a Bronco preocupa en exceso pues en el trasfondo de sus acciones y palabras se encuentra el temor a que la niña se vuelva violenta y agresiva por no tener ningún referente femenino cerca que regule sus conductas, además de vivir aislada de la comunidad. Dentro de los parámetros que caracterizan al personaje de Bronco está ayudando a “rescatar” la feminidad de Tucita, pues pretende que el cura intervenga de algún modo y haga que conviva con otras niñas, quizá en el catecismo de la parroquia,

pues para él es un crimen que Lorenzo tenga a la niña ahí “Criada como un animal”, por lo que Juan de Dios se convence que hizo bien al ir a visitar a su pequeña sobrina.

Mientras tanto, en la cantina, Lorenzo está jugando baraja con tres hombres incluido entre ellos Alejandro, el Güero. Alejandro interroga a los presentes preguntando que sí sé dieron cuenta que el Coyote anduvo la noche anterior por el “Plan del Río”, Lorenzo dice que él no lo sabía, Alejandro prosigue diciendo que se llevó un buen botín y pregunta a Lorenzo si fue al huapango en honor a su hermano, Lorenzo dice “No, fui de cacería … fui a cazar coyotes ¿lo sabías?”, el tono de voz de Lorenzo es enfático al pronunciar la palabra “coyotes”, como si destacara que ya sabe que Alejandro es el malhechor que usurpa su apodo, para escudarse en la fama de arisco y huraño que tiene Lorenzo y así cometer crímenes con total impunidad. Alejandro en actitud cínica interroga “¿Cómo te fue?”, Lorenzo le explica que muy bien porque encontró uno, al cual le quitó la presa y este huyó rápido por lo que Lorenzo deduce que es un coyote de gallinero[74]. La cámara hace un close up a Alejandro que molesto al sentirse aludido increpa a Lorenzo y dice ¡Ten cuida’o[75], huyen mientras no tienen la rabia, pero ahora sé de uno que la trae ¡Cuídate!”, con este diálogo Alejandro está aceptando el reto de Lorenzo, por su parte Lorenzo burlonamente responde sin soltar el puro que siempre lleva entre los dientes “Andará en celo y con muy mala suerte, también de rabia se mueren ¡Cuídate!”. Lorenzo destaca que sabe de la envidia que Alejandro le tiene, pues el propio Alejandro se lo hizo saber la primer vez que habla con Lorenzo acerca de Víctor, al hacer referencia a que el capitán no le llega a los talones al Coyote aunque sean de la misma familia, el tono de

[74] Cobarde
[75] Cuidado

voz que utilizó en ese momento no era de admiración sino de profunda envidia, esta conducta en el personaje de Alejandro podemos explicarla con base en la noción de actante de la narración de la semiótica de Greimas que acota que “los actantes destinador/destinatario; […] se distinguirán en sujetos pragmáticos y sujetos cognoscitivos, estos últimos aparecen ya sea en sincretismo con los sujetos pragmáticos, como actores autónomos como en el caso del informador, o reconocibles, al menos, como posiciones implícitas en el actante observador […] el actante se denominará individual, dual o colectivo”. (Greimas & Courtés, 1990: 24).

En la escena cinematográfica se deja en claro que la admiración - envidia de Alejandro por Lorenzo lo convierte en un personaje cognoscitivo, que utiliza el sincretismo de los sujetos pragmáticos para fluctuar entre su admiración – envidia, pues lo mismo le da tácitamente por retar a través de un lenguaje figurado a quien considera su rival natural, que usar la reputación de este para cometer fechorías y afectar drásticamente a la población de la Huasteca, generando un odio generalizado hacia el “Coyote” mediante un actante colectivo.

Continua el juego de naipes y Alejandro pregunta: “¿Viste a tu hermano Víctor?”, Lorenzo responde “¿Ya viste a tu novia Mari Toña”?, ambos se miran fijamente en actitud retadora, nuevamente en el mismo juego de pingpong sin que ninguno de los dos baje la guardia ante su oponente, finalmente Alejandro rompe el silencio diciendo con ironía “Que oído tan fino tienen los coyotes”, Lorenzo le dice “Y mejores colmillos”[76], dialogo que reitera que Lorenzo acepta cualquier clase de reto preponderando su elevado nivel de experiencia. Alejandro ya está molesto hace un intento por sacar la pistola, situación

[76] Astucia que posee una persona debido a su experiencia. *Diccionario enciclopédico de Mexicanismos de la Academia Mexicana de la Lengua*. Página 140

que Lorenzo detiene exclamando “¡Cuidado!, ibas a tirar la sota, te sirve”. Alejandro rezonga “¿Y qué si pierdo?, traigo con qué”. Lorenzo es insistente “¿Lo suficiente para un entierro?”. Alejandro nuevamente lo reta “A lo mejor pa’ dos”. Lorenzo hábilmente replica “Nadie se muere dos veces Güero”, Alejandro y Lorenzo continúan su riña de manera gestual. Esta escena es importante porque entre ambos personajes transita para el espectador el falso héroe y el malhechor de acuerdo con los axiomas de Propp (1970), aunque insistimos que Ismael Rodríguez deja claros indicios para saber quién es el personaje que está cometiendo las fechorías, generando expectativas claras en el receptor, ambos personajes forman una dualidad antagónica y aprovechan los rasgos zoológicos del coyote para retarse con astucia, no abiertamente sino de manera velada.

La trama continúa y Víctor va a la iglesia a buscar a Juan de Dios, al llamarlo varias veces y este no responder, Víctor se aproxima al crucifijo de la sacristía, el mismo al que le reza el sacerdote, y en actitud orante agacha la cabeza, ingresa Cuco a escena y se acerca a Víctor, se presenta como el sacristán, se hace un juego de palabras entre ambos en actitud de comedia, donde Cuco fastidia a Víctor con sus argumentos impertinentes y este termina por darle un zape[77], implícitamente asumiéndose como superior en jerarquía a Cuco, quién no duda en ir en busca del sacerdote.

Ismael Rodríguez, al representar una estructura trinitaria, tal como lo hizo en *Los tres García* (1946) y *Vuelven los García* (1946) y de nueva cuenta en *Los tres huastecos,* pone a los integrantes de la trinidad como seres revestidos de cierto poder jerárquico que poseen la ayuda de asistentes y que son capaces de golpear a un mozo sin que esto

[77] De acuerdo con el *Diccionario de mexicanismos de la Academia mexicana de la lengua* en su página 643. Un zape es un golpe en la nuca dado con la palma abierta de la mano, que no produce sangre, propinado por alguien; coscorrón.

les signifique un problema de ninguna índole, porque además se sienten respaldados por el cariño y respeto de la comunidad donde viven, en este caso los que están revestidos por el cariño de la gente son: en primer lugar Juan de Dios y enseguida Víctor. Cuco le dice a Víctor que se queda solo pero que tenga cuidado porque así se les han perdido muchas cosas. Víctor en la tarea escénica anda husmeando todo, abre el vino de consagrar, lo huele y con mucho agrado le da un generoso sorbo mientras se coloca detrás de una mampara para disfrutar del vino sin que nadie lo vea, en lo que llega su hermano; pero en un hecho inesperado ingresa el personaje de Mari Toña, ella lógicamente va en busca de Juan de Dios, pero es Víctor quien le contesta detrás de la mampara sin revelar su verdadera personalidad, ella pregunta "¿Está muy ocupado padre?", Víctor al tener la posibilidad de escuchar las intimidades de Mari Toña en confesión continúa, pero le aclara que en ese momento no puede confesarla, pero no le dice el por qué; ella insiste porque no puede regresar más tarde argumentando que no le quita mucho tiempo, Mari Toña dice que, si no puede confesarla, que sea plática de guía espiritual y consejo, aquí Ismael Rodríguez muestra respeto por los sacramentos de la iglesia católica, pues la confesión es un sacramento reservado sólo a los ministros de culto quienes tienen voto de silencio después de escuchar la confesión de un feligrés, este voto se llama secreto de confesión.

Mari Toña comienza su charla pidiendo consejo al identificarlo como su padre mientras le dice "Yo soy sola en el mundo y no tengo quien me guie", para muchos católicos el sacerdote sustituye el papel del padre biológico, como imagen de autoridad y guía moral, sobre todo si hay ausencia de figuras masculinas en el entorno familiar, ya sea por fallecimiento, alejamiento o porque nunca estuvieron presentes. Se hace aquí

presente de nuevo una acción que señala la presencia de una tradición cultural católica en el filme.

Víctor aprovechando la situación, se hace pasar por Juan de Dios y le recrimina su actuar a Mari Toña pidiéndole que tenga cuidado de armar otro lío como el que hizo que golpeara a su pobre e inocente hermano Víctor, y comienza a decir “Víctor es un muchacho ejemplar, todo un caballero, ¿no te parece que es un gran muchacho?” Ella asiente, y él prosigue mientras se ve en el espejo y dice “Muy guapo, digno de que una muchacha como tú se enamore de él”, ella lo interrumpe y dice que justamente de eso quería hablarle porque ahora sí ya sabe a quién quiere que se parezca su hijo, Víctor se sorprende y pide explicaciones, ella dice “Usted me dijo que se desea un hijo cuándo se está enamorada y se quiere eternizar a la persona amada”, Víctor se relaja y Mari Toña prosigue explicando que su hijo ya no es algo desconocido, que ya tiene forma en su imaginación y es algo muy bello, ella habla del amor y le dice que es algo muy grande que abarca el corazón, que su corazón se mece suavecito diciendo “Víctor, Víctor y llora una sin saber porque, no, no, porque se siente una muy alegre, y muy triste y muy sola, le da a una rabia pensar que puede estar platicando con otra… y cuando una ve jugar a los niños piensa que el hijo de él, no, no, el hijo nuestro será más bello y más fuerte y más alegre porque se parecerá a él”. Mari Toña repleta de ilusión ha puesto énfasis en el amor maternal y su tono de voz al hablar de sus sentimientos es suave y cadencioso, ella ignora por completo que detrás de la mampara está Víctor, quien ha cambiado su postura no verbal inicial que revelaba una fastidiosa travesura, a una de correspondencia e identificación plena con cada una de las palabras de Mari Toña, así que sin temor alguno ingresa al discurso de ella y expresa “Y se siente uno más bueno, y se avergüenza

uno de muchas cosas, y no haya uno si llorar o reír o cantar y dan ganas de bajar las estrellas para hacer collares y los besos que le has dado cada vez que los recuerdas te palpitan en los labios como si estuvieran vivos…", ambos continúan su descripción idílica del amor, haciéndose confesiones mutuas, aunque no en igualdad de circunstancias, Víctor pregunta "¿Entonces tú estás enamorada de Víctor mi hermano?", ella dice, "Sí señor cura", para su conveniencia Víctor insiste "¿Habías sentido esto antes?", ella afirma que nunca y que jamás había besado a nadie que él ha sido el primero "Y será el último porque no me quiere, me odia, me hace sufrir, me tortura, es muy canalla, es muy lindo, lo quiero, lo quiero mucho". En este diálogo ha tenido un amplio espectro de tonalidades de voz, que van de la ilusión del enamoramiento al reproche y todos perfectamente diferenciados acorde con la palabra que están definiendo.

La escena vuelve a funcionar ideológicamente al vehicular una serie de contenidos que corresponden a un estereotipo femenino que es caracterizado mediante las preguntas y respuestas de los dos personajes (mujer casta, que nunca ha amado a otro y que pese a los malos tratos recibidos se ha enamorado del personaje presentado como un don Juan).

A la escena ingresa Juan de Dios visiblemente molesto preguntando "¿Qué pasa aquí?", al darse cuenta que Víctor se ha hecho pasar por él y ha escuchado a Mari Toña, aunque no sabe que Víctor si advirtió que no era una confesión sino solo una charla; Mari Toña corre detrás de la mampara para descubrir con recelo que es Víctor él que la ha escuchado, ella se quita un zapato y empieza a pegarle, mientras llora y le grita que es un sinvergüenza y un canalla, que no crea lo que le dijo, agacha su rostro y gime "Dios mío que vergüenza"; por su parte Juan de Dios también lo insulta diciéndole que es un

sacrílego “Esto ya se pasó de broma, te me largas inmediatamente ¿Qué te has creído?”, Mari Toña sale corriendo de la sacristía y Víctor sale tras ella, la alcanza en el patio de la parroquia y le explica que pensó que era todo era una broma inocente, pero se complicó todo y ya no podía decirle que él no era Juan de Dios, Víctor le confiesa que él también la quiere, así que ella cede ante tal confesión y terminan besándose ante la indignación de Juan de Dios pues considera que ese tipo de beso pasional es una falta de respeto para el lugar y para él, aunque ciertamente se muestra satisfecho porque ve que entre ambos hay amor.

Mientras tanto Lorenzo llega a su casa y lo primero con lo que se topa es la jaula del grillito, la jala y le pregunta a Tucita “¿Qué canarios es eso?”[78]. Usa la expresión canarios para no decirle “carajos” a su hija, demostrando reiteradamente el rasgo estable de cuidarla. Ella grita preocupada “¡Cuidado!”, pues le reprocha que él mismo fue él que colgó la jaula del grillito y ahora la jala sin precaución alguna, pregunta qué si ya no se acuerda, Lorenzo extrañado pregunta “¿No me acuerdo de qué?” La niña responde de que el grillo canta, y que él se lo dio cuando regresó, Lorenzo ya molesto le dice “Por diez mil demonios, ¿cuándo regrese?”, la niña lo remeda y dice “Pues por diez mil demonios, después que te fuiste, ni modo que antes”, se expresa recalcando lo obvio, muy segura y contestataria, cruza los brazos y escupe al piso retando a su padre a desmentirla, Lorenzo le pide explicaciones a Bronco, ella se molesta y grita “Ya estuvo suave[79], dame mi grillo y hazlo que cante el conejito…el de la escopeta que mata al lobo”.

[78] Carajos. Expresión coloquial despectiva en una exclamación o interrogación, refuerzo expresivo para indicar diversos estados de ánimo, especialmente extrañeza o enfado. *Diccionario de Mexicanismos de la Academia Mexicana de la Lengua*. Página 85

[79] Ya estuvo suave. Expresión coloquial para suspender de manera inmediata una actividad o un tema de conversación. *Diccionario de Mexicanismos de la Academia Mexicana de la Lengua*. Página 562

Lorenzo desesperado amenaza al Bronco diciendo que si por su culpa se volvió loca lo va a matar, Bronco argumenta “Ha de ver -no usa el verbo haber- estado soñando, el grillo yo se lo di”. Tucita lo interrumpe para decirle “Hablador,[80] fue él, fue él”, mientras señala a Lorenzo, quién ya desesperado le da la jaula y le dice toma tu animal ése y ya duérmete, ella se sienta en la mesa para estar un poco más a la altura de su papá pidiendo que le cante la canción del conejito, Lorenzo ya molesto amenaza con echarla al monte, ella no se asusta, él replica que en el monte hay lobos, a lo que Tucita dice que le va a hablar al conejo que al cabo trae escopeta. Bronco empieza a ponerse nervioso, pero se percata que Lorenzo está muy ajeno a sospechar que Juan de Dios se ha hecho pasar por él para visitar a la niña. Tucita continúa emberrinchada diciendo que no irá a dormir hasta que Lorenzo la obedezca y le diga que dice el grillo, él en un gesto risible casi mecánico se acerca la jaula a la oreja, pero de inmediato reacciona y furioso exclama “Me lleva el… yo oyendo grillos”, mientras tira la jaula.

Anteriormente habíamos señalado que en la película no hay engaño, sin embargo, podemos observar que tanto Tucita como Lorenzo son engañados por el Bronco y por Juan de Dios, del mismo modo el personaje de Alejando pretende engañar a la población, a las autoridades y a los tres hermanos, al asumir una identidad que no es la suya.

En el cuartel, Víctor recibe una nota anónima, cuando comienza a leerla, se escucha la voz de Alejandro diciendo “No ande como los ratones viejos capitán, el Coyote está muy cerca de usted, usted lo conoce muy bien, sino lo agarra será porque no quiere,

[80] De acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos de la Academia Mexicana de la Lengua* en su página 266 se refiere a alguien que dice cosas sin fundamento para asombrar o hacerse notar. // Fanfarrón, valentón o mentiroso

usted tiene que entender sus aullidos porque es de la misma sangre, nomás pregúntele a su hermano Lorenzo ¿O qué todo va a quedar en familia?, ¿Y los muertos?".

En esta escena nos encontramos ante una fechoría de Alejandro, pues está acusando a Lorenzo, funge como informante y mueve a la intriga para que el héroe salga en busca el supuesto malhechor, además de insultarlo, pues la primera frase referida a los ratones viejos es una clara afrenta pues insinúa que es tonto, el agresor propone al héroe una tarea difícil (Propp, 1970: 69), mientras el agresor ingresa a la esfera de acción del mandatario, que sólo incluye el envío del héroe (Propp, 1970: 92). Víctor toma el anónimo y se dirige a la parroquia para exponerle la situación a Juan de Dios, a quien busca en función auxiliar, el sacerdote cuestiona lo que el capitán hará, Víctor afirma "Cumplir con mi deber", ingresando a "la esfera de acción del héroe que incluye: la partida para efectuar la búsqueda" (Propp, 1970: 92) Juan de Dios acentúa "Es nuestro hermano". Víctor le pide consejo y Juan de Dios se ofrece para hablar con Lorenzo, porque Víctor da por hecho que Lorenzo es un asesino. La escena se ve interrumpida por el sacerdote superior de Juan de Dios que le dice que ha ido varias veces y en una le tocó conocer a su hermano Lorenzo, Víctor se sorprende de sobremanera pues no hay lógica en lo que dice el sacerdote. El visitador le informa a Juan de Dios que no va de vista corta porque doña Cándida se fue a quejar de él, Víctor se despide diciendo que tiene que ir a ver a su otro hermano. El sacerdote superior le dice a Juan de Dios que quiere felicitarlo por su actitud, esto podríamos interpretarlo de acuerdo con las esferas de acción como un "reconocimiento del héroe" (Propp, 1970: 84) por su ser acertado en su actuar.

En la cantina de Lorenzo suenan los acordes de un trío huasteco, él sale de su oficina y comienza a cantar *Atardecer huasteco*, que es la misma melodía que interpretó antes de llegar su casa en la escena donde es introducida a la trama Tucita, solo que ahí solo cantó un fragmento. Lorenzo está cantando espontáneamente para sus asistentes cuando llega a la cantina su hermano Víctor y se une a la interpretación de su hermano, en un ejercicio vocal muy interesante pues Pedro Infante logra hacer dos tonos de voz distintos para distinguir a ambos personajes y se nota más el esfuerzo que hace en los falsetes de la canción al interpretar a Víctor, pues usa tonos más agudos y con Lorenzo utiliza tonos graves, Ismael Rodríguez reconoce este esfuerzo y abre hace una toma para hacer planos de acercamiento de tres cuartos al rostro en perfil de Pedro Infante cuando está interpretando a Víctor para que se puedan apreciar el movimiento de las cuerdas bucales en la garganta; además se destaca nuevamente el trabajo de edición para sobreponer las voces y empatar a cuadro a los dos personajes.

En la taberna también está Alejandro que se nota incomodo ante la presencia de Víctor. Al término de la canción ambos hermanos se abrazan, Víctor aprovecha para reclamar a Lorenzo por no haber ido al huapango, quién dice que tenía muchas ganas de ir, pero de último momento no pudo, Alejandro está poniendo atención a la charla, por lo que Víctor pide hablar en privado, entran al despacho y Víctor lo primero que dice es que ha buscado por toda la huasteca al Coyote que se hace humo y lo pone en ridículo, “Por eso quiero hablarte Lorenzo”, su hermano responde “Dime, si supieras quién es el Coyote ¿Qué harías?”, de manera automática Víctor responde “Cumplir con mi deber, es un asesino que no merece siquiera que lo enjuicien, sus crímenes son bien conocidos y por el menor de ellos merece la horca”, Víctor se ha servido un tequila, mismo que bebe

solo de un trago, Lorenzo responde “Si hubieras venido antes a verme te hubieras evitado muchos líos, o tal vez tendrías más”, Víctor se acerca iracundo al rostro de su hermano y le dice “Lorenzo tú sabes quién es el Coyote, dímelo tú, eso es todo lo que quiero”, en una actitud sinsentido Lorenzo expresa que no es necesario hacer comedias que él sabe que para atrapar al Coyote solo basta con que estire la mano, Lorenzo tácitamente se incrimina, sin siquiera permitir que su hermano tenga dudas, aparentemente él es el criminal. Víctor entonces le muestra el anónimo que llegó al cuartel, Lorenzo lo lee y pronuncia “el Coyote, ese ladrón, ese asesino sin entrañas no se defenderá contra ti, está a tu merced”, al escuchar estas palabras Víctor se siente profundamente herido y le dice a Lorenzo que pedirá su baja en el ejército, a lo que su hermano reprocha “Eso no es de hombres”.

Ismael Rodríguez vuelve a dar valor prioritario a la noción de familia, ya que por encima de los logros profesionales que pudiera tener Víctor como capitán del ejército, este se siente inminentemente derrotado por no ser capaz de enjuiciar y encarcelar a su hermano; además Ismael vuelve a retomar el tema de la masculinidad tan socorrido en sus producciones, en esta ocasión el macho rudo, de monte, ateo y sin disimulos reta al macho ecuánime, sociable, nacionalista y hasta cierto punto prejuicioso de su familia, con quien no ha convivido en muchos años, pero al que quiere respeta, recordemos que en la primer conversación que tiene Lorenzo con Alejandro en la cantina es muy enfático al decir que “La sangre de Víctor es sagrada”.

Llegar a comprender antropológicamente la familia permite bosquejar el impacto a nivel personal y comunitario de un individuo, su acercamiento y asimilación con la realidad que deberá sustentar en valores morales para coexistir en armonía.

> Desde la antropología, la familia se diferencia de otros grupos porque en ella se dan tres relaciones y tales relaciones sólo se distinguen en la familia y, que, siendo diferentes, se encuentran vinculadas entre sí: la filiación, la consanguinidad y la alianza. […] Desde el punto de vista de la ontogénesis, es importante observar que todo ser humano es hijo, hecho que muestra su origen vinculado a dos personas, sus padres. En su origen entonces se encuentra su condición de ser un individuo relacional. […] Su libertad es situada desde su origen en una familia que no escogió, no obstante, lo ubicó en un contexto de desarrollo que en el curso de su vida hará suyo mediante el proceso educativo familiar. (Santelices Cuevas, 2001: 185)

Para la antropología tanto la familia como las nociones de masculinidad forma parte de la representación social y simbólica de la cultura, conforme a lo referido por Santelices Cuevas en la familia se dan filiaciones que tienen que ver con el aspecto emocional y protector que se gesta en la familia por la consanguinidad, estos lazos sanguíneos tenderán a formar alianzas entre sus miembros, y es el caso de los hermanos Andrade, pese a haber crecido separados y haber forjado personalidades muy diferentes, se protegen entre ellos, pues Juan de Dios pide a Víctor consideraciones para Lorenzo por ser su hermano, mientras que Víctor prefiere renunciar al ejército que ser él el responsable de que su hermano vaya a prisión o incluso a la horca, por su parte Lorenzo no ofrece resistencia ante Víctor si este requiere aprehenderlo. De acuerdo con lo planteado por Juan Miguel Sarricolea Torresla (2017) la construcción social de las masculinidades tiene que tomar en consideración dos criterios.

> Primero, concebir las masculinidades como parte de la producción cotidiana, relacional, práctica, situacional y contextual de las relaciones de género (West y Zimmerman, 1999; Connell, 1995; Butler, 1998). Segundo, las masculinidades son un conjunto de prácticas y representaciones sociales creativas, generativas y transformadoras (Connell, 1995) puestas en marcha por hombres y mujeres, pero enmarcadas en posibilidades y situaciones históricas específicas.[…] Carolina Rosas (2008) define la existencia de ciertas regularidades en el sistema de género, particularmente, constantes de la masculinidad: Ser proveedor, controlar la sexualidad y fidelidad femeninas, así como enfrentar riesgos son, entre otras, prácticas regulares que los hombres realizan y que pueden encontrarse en distintas sociedades, aun cuando las especificidades culturales les impongan determinados matices. (Sarricolea Torresla, 2017: 315-316)

En consonancia con las previas afirmaciones, pero más relacionada con la obra fílmica y algunos de los contenidos ideológicos manifiesto en ella, se debe destacar que desde el enfoque cultural católico, la familia constituye un núcleo de importancia central, prueba de ello es que diversos organismos conservadores católicos son pro-familia, por lo que la importancia que se le otorga a esta estructura social en los filmes del director constituye otro elemento textual que se relaciona con una tradición cultural y una ideología católica conservadora.

El desarrollo de la trama continúa con la conversación entre Víctor y Lorenzo, misma que se torna en discusión con un tono acalorado, después de que Lorenzo retó a Víctor diciéndole que eso no era de hombres, hecho que debió realmente provocarle puesto que para los militares la masculinidad es un rasgo característico estable o por lo menos un valor, y el que alguien la cuestione es un fuerte desafío, por lo que Víctor cuestiona a Lorenzo “¿Qué, quieres que te mande ahorcar?”. Lorenzo tranquilamente responde “Si crees que es tu deber”, Víctor muy alterado discute “Es mi deber ¿Cómo quieres la soga?”. Lorenzo le contesta “¿La soga?, la quiero trenzada con pruebas, con un juicio recto, en que demuestres que yo soy el que tú buscas”. Víctor cree que se trata de un chantaje y antes de salir de escena exclama “¡Eres astuto, Coyote! Tendrás pruebas, un juicio recto y todo lo que quieras”, Lorenzo provocador contesta “Te daré oportunidad en mis próximos crímenes para que me los pruebes, ¿sabes?, tengo sed de sangre, seguiré matando, hasta que mi hermano el justo me mande ahorcar, mientras mi hermano el cura reza por la salvación de mi alma”, se revela aquí el concepto que tiene Lorenzo de su triada y que de cierto modo comparten los tres, él es el malo, Víctor es el impartidor de justicia y Juan de Dios es el espiritual que servirá para la absolución de sus

pecados; con tales argumentos el personaje de Víctor se coloca en la posición del héroe, misma que comparte (en menor proporción) con Juan de Dios, y Lorenzo pasa a la posición descubierta del malhechor según el criterio de Víctor. Llama la atención nuevamente los referentes del catolicismo que tanto menciona Lorenzo, lo que descubre que en algún momento fue concurrente de la doctrina católica, pues no ha tenido contacto frecuente con su hermano el cura para considerarlo influencia. Víctor y Lorenzo se desean ambos buena suerte para cumplir sus encomiendas, Víctor le arrebata el anónimo a Lorenzo antes de salir de su despacho.

Afuera de la iglesia se encuentra el trío huasteco enseñando a Cuco a tocar huapango, pero este lo hace muy desatinado ya que desafina terriblemente las notas del violín, al interior del atrio de la parroquia está Mari Toña enseñando doctrina a un nutrido grupo de niños, mientras es observada por Juan de Dios que riega las plantas y Víctor que solo la escucha. La lección del catecismo es *El paso de los hebreos por el mar rojo*, Mari Toña se queja del escándalo de Cuco y el trío porque no le permiten dar la enseñanza, ya que prácticamente está gritando, Juan de Dios se ofrece para ir él a callarlos, al comenzar a regañar a Cuco le quita el violín asegurando que es un instrumento que debe tocarse con estilo, y le muestra cómo debe ejecutar las notas rápidamente, suscitándose una escena cómica porque de tan virtuoso que toca el violín termina convirtiéndose en chusco, esta acción atrae a la gente que va pasando afuera de la iglesia, y de pronto ya tienen un abundante número de espectadores. Mari Toña continúa gritando para poder dar la lección y ahora es ella misma la que sale a ver porque el escándalo persiste, le pide a Víctor que sea él el que prosiga con la doctrina, al salir a la explanada se da cuenta que el sacerdote es el que estaba tocando, él se excusa

diciendo que hay que enseñar al que no sabe; dice esto basado en las obras de misericordia del catolicismo, denotando que Ismael Rodríguez (que también fue guionista en esta producción) conocía bien los preceptos del catecismo de la iglesia católica, mientras al interior de la iglesia, Víctor ha militarizado la doctrina, está actuando la lección del cruce del mar rojo y le da una interpretación militar, los niños están felices de verlo actuar ese capítulo del Éxodo, en un jocoso monologo interpreta a los israelitas y a sus perseguidores los egipcios, Juan de Dios se sorprende porque dice que nunca había visto a los niños tan interesados, en esta escena podemos notar que ambos hermanos poseen en sus atributos carácter bullicioso y hasta cierto punto infantil, sin que eso necesariamente sea considerado como un rasgo negativo.

Víctor y Mari Toña salen de la iglesia rumbo al cuartel a bordo de la carreta que tira la Nena, en el cuartel Víctor es recibido por un soldado que le da una nota, él ordena que la tropa se quede encuartelada y espere su regreso expresándole a Mari Toña que por primera vez en la vida desearía no haber sido militar. En la casa parroquial de la iglesia Juan de Dios se prepara, para ir a visitar a su sobrina, caracterizado como su hermano Lorenzo, mientras le da instrucciones a Cuco para que prepare una habitación, pues pretende traer a Tucita con él.

Víctor regresa a la cantina a buscar a Lorenzo, lo encuentra fumando su característico puro, mientras este le dice que ya tiene mucho dinero, el suficiente para retirarse de sus negocios; Víctor le entrega la nota que recibió momentos antes, donde se expone que existe la denuncia de que Lorenzo es el famoso Coyote por lo que debe aprehenderlo inmediatamente, pues el parentesco agrava las circunstancias y se le ordena que proceda puesto que llegará una comisión investigadora llegará por la

mañana. Lorenzo no opone resistencia y sigue a Víctor, Víctor le pregunta si es culpable, Lorenzo se conmueve y le da las gracias por creer que puede ser inocente, por lo que dice que después de esto (la muestra de afecto y credibilidad) no le importaría ser fusilado. Reiterando que los lazos consanguíneos son imperativos entre ellos, Víctor le dice que si es inocente huya. Lorenzo le dice que no huirá y no lo hará por él (Víctor), por Juan de Dios, y por, hace una pausa y pide que por favor le deje arreglar unos asuntos, haciendo evidente que se trata de su pequeña hija, aunque no la menciona delante de Víctor, de esta manera promete al capitán que al día siguiente tendrá al Coyote antes de que llegue la comisión investigadora. Víctor y Lorenzo se dan la mano sellando el pacto honor y lealtad que acaban de hacer.

Juan de Dios ha llegado a la casa del monte y encuentra al Bronco sacudiendo sus cobijas y su ropa porque la Tucita le puso garrapatas mientras estaba dormido, Bronco reconoce al sacerdote y le besa mano en señal de respeto. Juan de Dios le dice a Bronco que se vaya a refugiar a la iglesia porque se va a llevar a la niña y eso no le va a gustar a Lorenzo y se puede desquitar con él. Bronco le dice que no se la puede llevar, pero no se atreve a contradecir al cura, así que accede. Víctor regresa al cuartel y se encuentra fuera a Mari Toña que le informa que llegó una comisión investigadora que algo se traen contra él y contra Lorenzo, el capitán se molesta porque la diligencia se ha adelantado un día, le pide a su novia que le ayude a caracterizarse como Lorenzo para hacerse pasar por él ante los mandos superiores del ejército.

Para el coronel que preside la comisión la conducta de Víctor es sospechosa, porque al recibir el telegrama salió solo sin la compañía de la tropa, lo que consideran fue para poner sobre aviso a su hermano. Víctor llega al cuartel caracterizado como

Lorenzo, hace que el coronel lo aprehenda; mientras tanto en la casa de Lorenzo, Juan de Dios trata de convencer a Tucita de ir con su tío el cura a la iglesia donde podrá jugar con muchas niñas; situación que no es ni remotamente atractiva para la niña, que al terminar su diálogo de negación “No me gustan las viejas”, escupe al piso como habitualmente lo hace después de retobarle a Lorenzo. Juan de Dios le dice que su tío el cura se sabe muchas canciones como la del conejito Blas, ella pide que le cante la canción, pero el argumento de Juan de Dios para no hacerlo y apresurarla es que no trae al grillito así que no puede cantar, nuevamente le está dando créditos a Francisco Gabilondo Soler. La niña accede y empieza a preparar sus cosas, Bronco va de salida cuando el verdadero Lorenzo llega, Lorenzo está tan abrumado por sus pensamientos que ni siquiera notó el envoltorio donde Bronco lleva sus escasas pertenencias, le dice “Bronco, óyelo bien, tengo prisa, solo vengo a vine a ver a la tuza, voy a buscar a Alejandro”, revelando abiertamente lo que era fácilmente deducible, que Alejandro usurpaba su apodo y su fama para cometer fechorías, de esta manera Lorenzo abandona el rasgo de sacrificio por el que había optado y se erige en héroe para buscar al malhechor y descubrir la verdad, el gesto de confianza por parte de Víctor le dio ánimos renovados para desenmascarar al impostor.

Lorenzo continúa dándole indicaciones a Bronco “Si no regreso llevas a la Tuza con mi hermano el cura”, revelando que confía en su hermano para dejarlo a cargo de lo que más quiere en el mundo, Bronco escapa por miedo. Al interior de la cabaña Tucita está buscando a sus animales para llevarlos con ella, en una caja de zapatos mete a Itzania (la tarántula) y a Chabela (la serpiente) a la cual trata con especial cariño y le dice “Chabela, Chabelita, Chabelita, ándale porque si no te quedas, ándale mujer”.

Irónicamente en el parlamento del personaje de la Tucita, la serpiente es, como en la tradición judeocristiana y católica, relacionada con una mujer.

Juan de Dios la está apresurando, cuando ve llegar a Lorenzo. Lorenzo entra buscando a la niña y le extraña que le conteste tan “mansita”, la niña trae puesto un vestido como si fuera a salir, y debajo del brazo se coloca la caja de zapatos donde lleva a sus animales y le dice a Lorenzo “Ya acabe, ya estoy lista, ya vámonos”. Lorenzo dice “No, tú te quedas aquí”, la niña contrariada replica “¿Quién te entiende?, ¿no me vayas a llevar con mi tío el cura?”. Lorenzo se extraña puesto que deduce que la niña no pudo haber escuchado su conversación con el Bronco porque estaba aún lejos de la entrada de la casa, Tucita le pregunta si ya se le volvió a olvidar la canción del conejo, y Lorenzo exclama en voz alta “Algo anda mal aquí, ¿o será un aviso del cielo que ya no regresaré?”. Lorenzo confía una vez más en los preceptos del catolicismo para dar a entender que puede confiar en sus presentimientos, Juan de Dios que está escondido detrás de la pared de la siguiente habitación hace exagerados gestos reaccionando a los diálogos de Lorenzo. La escena se torna dramática cuando ingresa Alejandro que ha ido a buscar a Lorenzo. Lorenzo abraza cariñosamente a la niña mientras con mucha ternura le dice “Hija, hijita”, Juan de Dios observa complacido la escena, cuando por la espalda es amenazado con una pistola por Alejandro que exigente exclama “Manos arriba Lorenzo”, Juan de Dios expresa “¡Virgen Santísima!”, Alejandro lo mantiene amagado y burlonamente le expresa que hace bien en acordarse de todos los santos porque llegó la hora de su muerte. Lorenzo se percata de la situación y le pide a Tucita silencio. Alejandro le dice que se fije bien en que le dice Lorenzo y no Coyote, “Porque de los dos, el único Coyote soy yo”, Juan de Dios ha perdido los rasgos gestuales con los que estaba

interpretando a Lorenzo, puesto que el enfrentarse a un arma no es una situación común para él, ha perdido esta caracterización, matizando una vez más el buen trabajo actoral de Pedro Infante para separar un personaje de otro. Tucita descubre que hay dos Lorenzos y está a punto de gritar, pero su papá le tapa la boca, mientras Juan de Dios le pide a Alejandro (que cree que él es Lorenzo) que le permita llevar a su hija con su hermano el cura, hace oraciones y le pide que sea un buen cristiano. Alejandro le manifiesta que con su muerte ya serán trece muertos a su favor, Juan de Dios pregunta "¿Por qué me quieres matar?", Alejandro confiesa lo obvio, que lo ha odiado toda la vida, y porque va a ser el único crimen por el cual lo premien, "Imagínate, matar yo al Coyote", a lo que interviene el verdadero Lorenzo diciendo "No me lo imagino", Lorenzo ha estado observando la escena desde la habitación contigua, así que utilizando el mismo recurso de Alejandro, entra apuntando por la espalda, Alejandro atónito ver dos Lorenzos suelta el arma y Juan de Dios eleva los ojos al cielo en señal de agradecimiento porque dejó de apuntarle, Tucita está confundida y a gritos pregunta "Con un demonio, ¿Cuál de los dos es mi papá?", Lorenzo contesta que es él y que el otro es una lombriz, una lombriz como Chabela, ella con su peculiar gracia contesta "Pues se parece mucho a ti", Lorenzo dice "Nada más que yo no me arrastro para atacar, ni me escondo" es evidente su molestia con Juan de Dios, seguramente si la situación hubiese sido otra, el sacerdote hubiera pasado un muy mal rato, tal como todos se lo advirtieron, Lorenzo ha comparado a Juan de Dios con una serpiente, sabiendo que ese es una gran ofensa para un ministro de culto católico por el simbolismo de la serpiente dentro del catolicismo, lo compara con este animal porque es rastrero y equipara su intención (llevarse a Tucita sin permiso) con la astucia de la serpiente. Juan de Dios le dice a su hermano que no es el momento, pero

Lorenzo molesto lo calla, y dice “No sé cómo no dejé a este terminar su obra, ahora me explico los conejos con escopeta, los grillos colgados y tantas cosas raras”, Alejandro aprovecha que Lorenzo está entretenido reclamando a su hermano para recuperar su arma y tomar como rehén a la niña, con esta acción desarma a Lorenzo y se vuelve más agresivo y amenazante.

Al momento que Alejandro levantó a la niña para hacerla rehén, esta tiró su caja, por lo que Chabela salió del recipiente donde estaba contenida y comienza a deslizarse por la pierna derecha de Alejandro sin que este notara el suceso, Alejandro sigue amenazando a los hermanos y a la niña, Juan de Dios pide ayuda a Dios, mientras Lorenzo exclama “Sí pídele tú, a mí no me escuchará, he blasfemado mucho”, haciendo notar cierta tristeza y arrepentimiento en sus palabras, pues al haber nacido en el seno de una familia católica, conocía bien los preceptos de esta religión y eso le sojuzgaba en ese momento. Juan de Dios le dice que se acuerde de la parábola del *Buen pastor*, que Dios se preocupa más por la oveja descarriada, no pierde oportunidad de evangelizar aún en esas circunstancias, pues sabe qué si morirán, es importante para un católico morir arrepentido por haber faltado a las leyes de Dios. Alejandro irritado los manda callar porque considera que los reclamos entre ellos es una estratagema para hacer tiempo esperando que alguien los salve. Tucita le dice a su papá que Chabela se está enojando, entre Lorenzo y Alejandro se hacen de palabras mientras la serpiente coralillo muerde a Alejandro, este suelta a la niña y arroja a la serpiente, aprovechando Lorenzo el momento somete a Alejandro, ambos hermanos lo atan a una silla, Alejandro entre gritos pide ser llevado con el médico del pueblo, súplica que sirve para caracterizar al agresor como un cobarde que teme morir.

Podemos observar que las referencias y diversos signos del discurso religioso católico se van haciendo más frecuentes y notables en el filme; pese a que contradictoriamente en el filme, la serpiente desempeña una función positiva.

Mientras tanto afuera del cuartel se ha formado una revuelta con los pobladores de la comunidad que exigen la muerte del Coyote, piden hacer justicia por sus propias manos. Víctor que está en una celda haciéndose pasar por su hermano. En la casa de Lorenzo, Alejandro se encuentra desesperado por la mordedura de la serpiente, al estar atado a la silla su angustia crece, pues sabe que no será llevado al médico, Lorenzo usa la tarántula que Tucita tiene como mascota para intimidar aún más a Alejandro, le pone el arácnido en el pecho descubierto y Alejandro suplicante grita "No, por lo que más quieras no, no por Dios, por lo que más quieras", Lorenzo contesta que lo que más quiere es a su hija y Alejandro tenía la intención de matarla, así que le advierte que le espera una muerte lenta y dolorosa, digna de él. Juan de Dios indignado le dice a Lorenzo que él no puede permitir eso por más criminal que sea, Lorenzo lo calla diciendo que están en su casa y manda él. Alejandro continúa pidiendo a gritos a un doctor argumentando que se está muriendo. Juan de Dios exige parar la tortura a Alejandro, Lorenzo le pide que lo siga a la habitación contigua, Tucita se queda a solas con Alejandro y le dice "¡Voy![81] ¡Tan grandote y tan llorón!". Lorenzo le explica que la serpiente coralillo que mordió a Alejandro no tiene colmillos ni veneno porque el Bronco se los quitó para que jugara la niña, y que por esa ocasión va a complacer a su hermano, dejará de torturar a Alejandro, pero antes lo hará firmar su confesión.

[81] De acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos de la Academia Mexicana de la Lengua* en su página 627. Es una interjección popular que se usa para mostrar incredulidad respecto a algo.

En el cuartel crece la zozobra porque la turba enardecida exige les sea entregado Lorenzo quieren lincharlo argumentando que tiene que pagar por los muertos, dos lugareños con caballo atan la reja de la ventana de la celda donde está Víctor para sacarlo y hacer justicia por mano propia, Lorenzo y Juan de Dios llevan amordazado a Alejandro para entregarlo a la justicia cuando ven que los pobladores quieren linchar a Víctor. Juan de Dios que aún va caracterizado como Lorenzo, dice que quizá él pueda hacer algo, pero no con esa ropa. Juan de Dios se retira para cambiarse y se lleva a Tucita con él, un individuo ve a Juan de Dios y le grita a la multitud "¡Acá está el coyote!, se escapó el coyote", la gente sigue a Juan de Dios, lo que da tiempo para que Lorenzo avance con Alejandro y lleguen a la entrada del cuartel, Juan de Dios llega a la iglesia, le entrega la niña a Cuco e ingresa al recinto, uno de los pobladores que se quedó afuera del cuartel grita "¡Oigan acá está el coyote!", refiriéndose al verdadero Lorenzo que lleva a Alejandro sometido, ahora la muchedumbre corre nuevamente al cuartel, Víctor golpea la puerta de la celda exigiendo la presencia de un guardia. Lorenzo desmonta del caballo a Alejandro y se identifica con los soldados de la entrada como el auténtico Lorenzo, como estos no le creen, dice que es Víctor para que lo dejen pasar; la ventana de la celda donde está Víctor ha sido parcialmente derribada y ahora en medio de la confusión la un individuo grita "¡Muchachos, el Coyote se escapó , síganme para acá", esto da oportunidad a que Víctor se escape por la reja de la ventana, pues está da para la calle, Mari Toña que lleva la ropa militar de Víctor se topa con él y cree que es Lorenzo, Víctor se identifica con ella y corre al interior del cuartel, les dice a los guardias de la entrada "Soy el capitán Víctor Andrade en comisión", los guardias le dicen que él ya está adentro siendo está situación completamente absurda, una escena tipo comedia de enredo,

recurso muy utilizado por Ismael Rodríguez en sus producciones, pero en este caso caracteriza a los guardias como personajes realmente bobos. Víctor da la orden de que lo dejen pasar y así lo hacen, al interior los mandos militares superiores tratan de encerrar a Lorenzo, pero él se resiste, le preguntan por Víctor llamándolo “desertor”, calificativo que se considera un insulto para cualquier militar que se sienta orgulloso de pertenecer al ejército, pues esto es sinónimo de cobarde. Lorenzo les explica que Alejandro ha usurpado su apodo y es el asesino auténtico, mientras les muestra su confesión, Víctor que observaba la escena se acerca a Lorenzo y le dice “Hermano”, mientras lo abraza, aprovecha el abrazo para decirle que Alejandro es el Coyote y armar una estrategia que los beneficie a todos, Alejandro observa indignado el abrazo de los hermanos, pues sabe que algo están planeando. Víctor se dirige al coronel y le dice que él no se escapó porque acaba de llegar, que él que estaba preso era Lorenzo, que quiere aclarar que no huyó, sino que anduvo de comisión apresando al Coyote y así termina su comisión, defiende su honor diciendo “Y con perdón de Usted, yo no soy un desertor”, mientras se pone la gorra de su uniforme, el coronel le dice a Víctor “Efectivamente capitán, todo está claro”. Lorenzo es ahora el que ocupa el papel del observador y se muestra satisfecho por la explicación que su hermano ha dado a su superior. Víctor le quita la mordaza de la boca a Alejandro y este contradice la versión de la historia que Víctor acaba de exponer y argumenta que la confesión fue escrita porque lo obligaron por la fuerza, que el que lo aprendió fue Lorenzo, el coronel cuestiona a Víctor por lo que acaba de decir Alejandro, entonces Víctor saca del bolsillo de su chaqueta uno de los anónimos que le llegaron al cuartel para que el coronel compare la letra con la de los papeles que el Coyote dejaba en sus víctimas. Alejandro se ve entonces descubierto, por lo que el coronel ofrece una

disculpa a Víctor pidiendo que se sirva olvidar la sospecha que había recaído en él, el coronel se siente apenado por haber dudado de tan cumplido militar y caballero. El coronel también quiere disculparse con Lorenzo, pero este ya no está en el recinto, salió sigilosamente sin que nadie lo notara, tal como un Coyote.

En la siguiente escena Lorenzo está en iglesia junto a su hija, hace una oración en voz alta mientras observa el altar “Aquí tienes a mi hija y te juro que será una fiel cristiana, has sido muy bueno conmigo, gracias por haber tenido piedad del más humilde de tus hijos”, cuando hace esta oración suceden varias tareas escénicas, entre ellas Juan de Dios se acerca un pañuelo a los ojos como si estuviera secando llanto, está profundamente conmovido con el proceder de su hermano. Tucita observa atónita a su padre, pues nunca lo había visto así, hincado y con actitud humilde. Víctor y Mari Toña entran a la iglesia, al ver a Lorenzo rezando se secretean, sonríen y salen de la iglesia, Juan de Dios que los ha visto, va tras ellos, pues sabe que seguramente están planeando una travesura; Lorenzo termina su oración y le dice a Tucita que se persigne mientras le enseña cómo, la niña exclama “¡Voy!”, salen de iglesia y Cuco se acerca a la niña para darle la cajita que olvidó en la sacristía. La travesura que planeaban Mari Toña y Víctor era un huapango, por lo que al salir Lorenzo de la iglesia comienzan las notas, Mari Toña canta una copla “Hay por ahí gente tan terca que blasfema sin razón, cuando ven la muerte cerca, pronto se encomienda a Dios”, evidentemente se está refiriendo a Lorenzo, la gente ríe y él de inmediato se acerca para contestarle “El que nace buen huasteco reconoce bien su error, sé que picaba muy chueco su seguro servidor”, la gente continúa riendo y ahora interviene Víctor con una copla diciendo “Que se olviden los rencores y la venganza que es vil, con buenas resoluciones un borrego entró al redil”, mientras señala

a Lorenzo, las risas de los espectadores van en aumento, a la alegría del huapango se une Juan de Dios “Que se honre a vuestro hermano y mi hermano lo es también, el pecado es muy humano *requiem in pax*[82] amen[83]”. El sacerdote utiliza esta locución latina, pues el latín es el lenguaje oficial de la iglesia católica y la mayoría de los clérigos tiene nociones del idioma y algunos laicos hacen uso de ciertas expresiones utilizando frases hechas; en ese momento se hace una toma abierta que permite ver a los tres hermanos juntos y sonrientes, Cuco interviene en el huapango cantando desafinado “Yo con su permiso amigos opino que aquí una vez se cortaron tres ombligos y un corazón para tres”, Juan de Dios le hace señas de que un rato más ajustan cuentas pues la gente ha reído mucho con su intervención; los tres hermanos Andrade terminan el huapango “Aquí todo se remedia, la Huasteca es corazón, lo que pudo ser tragedia resultó ser vacilón[84]”. La cámara hace varios movimientos con tomas que destacan que los hermanos están abrazados por la espalda a la altura de la cintura formando un semicírculo mientras entonan en coro la canción, resaltando que las voces de cada uno de los personajes de los hermanos Andrade tiene diferente tonalidad. Al terminar el huapango la gente aplaude efusiva y Mari Toña hace señas para que Víctor se suba con ella a la carreta, Cuco aún está eufórico observando la alegría de la gente, de repente su sonrisa de borra abruptamente cuando Tucita saca de su caja a la serpiente y se la pone cerca del rostro diciendo “Mira, mira a Chabela”, Cuco huye despavorido de donde está la niña con la serpiente mientras ella dice su muletilla “¡Voy!”, Lorenzo y Juan de Dios se abrazan, pero notan que no está Víctor, voltean para buscarlo y lo ubican en la

[82] Descanse en paz.
[83] De acuerdo
[84] Divertirse con alguien. *Diccionario de Mexicanismos. Academia Mexicana de la Lengua*. Página 608

carreta de Mari Toña con quien se está besando muy afectuoso, al terminar el beso la pareja se mira fijamente a los ojos y dicen “Mi vidita” lo que propicia que la Nena comience a caminar, se hace un efecto de cámara rápida para darle mayor comicidad a la escena, mientras se escucha a lo lejos a Víctor decir “Adiós Tucita”. La película termina en la explanada de la iglesia, donde debajo de la cruz del atrio Tucita les dice adiós a Mari Toña y Víctor, agita a la serpiente como si de una muñeca de trapo se tratara. La cámara se enfoca en la cruz de piedra del atrio hace un tilt down para enfocarse en la base que tiene inscrita la locución latina “*CONSUMATUM EST*”[85], la cual está escrita con una falta de ortografía y entre paréntesis dice (pa qu’ entiendan) “FIN”, dirigió Ismael Rodríguez y hay disolvencia a negros, mientras la música también hace un redoble para anunciar la salida.

5.7. Conclusiones del análisis fílmico

El análisis de esta película nos permite constatar lo que ha sido observado anteriormente por Raymond Williams (1980), cuando el investigador señala que las prácticas culturales pueden responder a estilos de vida dominantes, emergentes o residuales, pero cuyos contenidos están enteramente determinados por los contextos históricos de su aparición, porque en el filme de Ismael Rodríguez se hace presentes elementos culturales propios del contexto de México que corresponden tanto a estilos de vida dominantes en ciertos sectores sociales, como los relacionados con prácticas religiosas específicas, por ejemplo, o ciertas conductas machistas; otros residuales, relacionados configuras que representan cierta modalidad de cacicazgo y manifiestan conflictos con el clero, o la

[85] *Consummatum est*. “Todo está cumplido” (Evangelio de San Juan 19, 30)

presencia militar como autoridad en una población (proveniente de periodos de conflicto social previos), la fiesta o celebración popular que involucra a todos los miembros de la población, o vinculados con prácticas ilegales, como la residencia en lugares apartados de personajes que se ocupan de actividades fuera de ley y que hacen justicia por su propia mano; y otros emergentes, como la figura de un padre soltero cuya conducta dominante se subordina al cariño que siente por su pequeña hija, que asume como modelo la conducta paterna, una conducta no típicamente “femenina”. Sin embargo, no es la representación de las prácticas sociales la que desempeña un papel semántico fundamental en la película, este papel descansa en forma más clara en los juegos de representación simbólica que algunos elementos del filme tienen en el filme. Así, por ejemplo, como argumentamos con antelación, los trillizos Andrade representan tres poderes sociales distintos: el civil, el eclesiástico y el militar, enumerados en el orden en que fueron apareciendo en pantalla. Para establecer este simbolismo de los personajes se recurre a sus rasgos, sus atuendos, sus caracterizaciones, su forma de expresarse, pero también tales elementos distintivos son reforzados por sus acciones específicas. Estos elementos sirven de indicadores claros que permiten establecer la relación simbólica de los personajes para cualquier receptor. Al que más tiempo, se hace uso de otros recursos para expresar contenidos que no se manifiestan de modo tan transparente o clara al receptor, por ejemplo, cuando se le da más tiempo en escena y en el cuadro, al introducirlo, a Juan de Dios, personaje al que se toma como guía moral por su condición sacerdotal, no solo entre la feligresía, también guía a sus hermanos Lorenzo y Víctor, para señalar la importancia que en la narración audiovisual se le está otorgando.

Lo anterior, así como la importancia que las referencias y elementos religiosos desempeñan en el filme, nos permite observar en ellos huellas claras de una ideológica propia de una tradición dominantemente religiosa, que no solo corresponde a la realidad social, al contexto sociocultural de producción del filme, también corresponde a la ideología del director, pues para Ismael Rodríguez dada su edad, su formación católica y su herencia cristera, era de suma importancia acentuar el poder que revestía la iglesia.

Los elementos religiosos se introducen desde el inicio de la historia, mediante la referencia al espacio, como un territorio que constituye el área en que parte de tres estados distintos conforman el territorio de una sola población y luego, como lo afirmamos casi al principio del análisis fílmico, por la identificación de los trillizos con una sola alma, introduciendo la estructura trinitaria. La caracterización posterior a la sucesión de acciones de los tres personajes Andrade, cumple con el propósito corroborar la caracterización que el narrador hizo de cada uno de ellos cuando los introdujo en el relato, comenzando por el enunciado de que los trillizos compartían una sola alma, en tres cuerpos distintos, esto queda evidenciado cuando Lorenzo es increpado en la cantina por el borrachito y sus hermanos experimentan la ira reprimida de Lorenzo, que se mostró ecuánime ante las ofensas verbales, y solamente reaccionó cuando el individuo le escupió el rostro. El receptor puede suponer que Lorenzo fue prudente porque sus hermanos de algún modo también influyen en él, y el carácter y formación de ellos los obliga a actuar con mesura. Esta acción, como otras presentes en el filme, mitifica a los personajes y sus relaciones.

Podemos, así, afirmar que el filme de Ismael Rodríguez ofrece una reinterpretación o resemantización de la Trinidad religiosa para expresar, al mismo

tiempo que se recupera un dogma religioso, un contenido laico, donde los tres personajes, que representan tres poderes distintos (clero, milicia y cacicazgo), y que actúan y reaccionan en individualidad, y por momentos en clara confrontación, deben rencontrarse, reconocerse y actuar de manera colectiva, como “una sola alma”, o un solo poder, para derrotar al agresor, al asesino, que se oculta bajo una identidad que no le corresponde.

Lo antes señalado nos permite observar que la cadena de significaciones se establece en el filme a modo de una fábula moral, que mediante figuras o personajes que presentan determinado simbolismo, del que la propia narración ofrece claves o que por formar parte de una tradición cultural sumamente socializada y conocida por los receptores es fácilmente reconocible, se ilustran los errores o aciertos de ciertas conductas, con propósitos educativos o moralizantes.

De un modo medianamente encubierto el filme ofrece una representación fílmica en la que dos poderes sociales que durante las Guerras Cristeras estuvieron enfrentados, actúan en conciliación y colaboración. El uso de los materiales míticos y religiosos funciona como medio para vehicular contenidos ideológicos, mediante una resemantizacion cuya lectura no exige una alta competencia cultural.

El filme no solo participa de estrategias narrativas provenientes de la fábula, se entremezcla con la comedia de enredos, en la que los personajes son confundidos con otros con solo cambiar de atuendo, lo que es posibilitado y presentado como verosímil en el filme por el hecho de que un mismo actor interpreta a los tres personajes simbólicos del filme.

En una primera recepción la trama no parecería involucrar elementos maravillosos, porque las acciones se presentan de una manera relativamente realista. Sin embargo, una observación más atenta nos hace ver que desde el inicio se hace uso de elementos míticos y simbolismos de diversa índole, pues el nacimiento de los trillizos es señalado por la presencia de un relámpago.

Los tres personajes de los hermanos Andrade también representan las formas de amor filosófico, de acuerdo con los conceptos de la filosofía griega antigua, Juan de Dios es el ágape, Lorenzo es el amor storge-filial y Víctor representa el eros:

> […] ágape, concepto griego, cuyo significado es el de amor, ha sido visto tradicionalmente como el antecedente del que deriva la *caritas* cristiana. […] Un primer dato es el que se refiere a la ubicación del término ágape en los escritos bíblicos. […] los términos griegos usados para hablar del amor y cómo sucedió que finalmente ágape fue elegido por los escritores cristianos para hacer girar en él las relaciones entre Dios y la comunidad de creyentes en una nueva fe. Pues bien, fueron varios los términos del griego clásico que pueden traducirse como amor, ellos fueron (storge), (philía), (eros) y (ágape). Storge se vinculaba más al afecto familiar; philía era un concepto que se refería a una relación de mayor calidez, intimidad y afecto, pero limitado a los seres queridos más cercanos como los amigos, en tanto que eros se asociaba más al amor sexual o la pasión erótica. En cuanto a su frecuencia, el término de ágape fue muy poco usado en el periodo de la Grecia clásica, se le entendió como un saludo afectuoso o una forma de preferir algún objeto, animal o situación; en estos casos se hablaba por ejemplo del amor al dinero o a las piedras preciosas. El significado central de ágape dentro del cristianismo fue el de amor divino, en oposición a términos como los de eros, que tenía una fuerte carga sexual o de philía, que se refería más al amor fraterno entre personas cercanas. Ágape resultó ser el concepto más adecuado, que, siendo poco usado, serviría para expresar las múltiples variantes del amor entre Dios y los hombres. El término de ágape no fue muy usado en los escritos griegos profanos; sin embargo, fue de uso frecuente por parte de los escritores cristianos helenizados, al grado de llegar a pertenecer en exclusiva a la literatura cristiana. (Silva Martínez, 2012:138)

Los momentos más destacados en que Juan de Dios representa el ágape, se identifican cuando ejerce su ministerio sacerdotal, el momento más evidente ocurre cuando le explica a Mari Toña que él se ha desposado con la iglesia, donde afirma: “Toda mi alma y sangre vibran y se consumen en un divino amor al que he consagrado mi existencia”, tal aseveración tiene lugar en la sacristía de la parroquia frente a un enorme crucifijo, y

constituye una definición coloquial y hasta poética de las funciones de un ministro de la iglesia católica, pues de acuerdo con la *Biblia* un sacerdote es un hombre especialmente designado para el culto a Dios, facultado para oficiar ante el altar y es el guía de las leyes divinas entre la comunidad (Gn.47:22, Éx.2:16, Hch. 14:13). Después de la fundación de la iglesia católica, conforme a los concilios[86], se han añadido más restricciones al ejercicio del sacerdocio, como por ejemplo el celibato[87]. A partir del *Concilio de Letrán* en 1123 se hizo obligatoria la práctica de la castidad para ser sacerdote, además de ser soltero, pues antes de dicho concilio los sacerdotes podían ser casados, puesto que el celibato no es dogma de fe.

Otro momento del ágape en el personaje de Juan de Dios es cuando corrige enérgicamente la conducta de doña Cándida, quien por estar rezando todo el día dentro de la capilla descuida a su familia, por lo que Juan de Dios le pide que deje de usar a Dios como excusa para no cumplir con sus deberes; y otro momento ágape es cuando Juan de Dios se caracteriza como su hermano Lorenzo para acercarse a su sobrina Tucita, si bien esta conducta puede ser muy cuestionable, puesto que para Lorenzo se trata de una artimaña vil para quitarle a la niña, Juan de Dios actúa motivado por el ágape, para él lo importante es que su pequeña sobrina salga del ambiente delictuoso en el que se mueve Lorenzo, Juan de Dios no quiere que Tucita aprenda nada de ese medio, además de preocuparle que la niña esté rodeada solo de hombres.

Por su parte Lorenzo representa el amor storge-filial, el amor de familia y específicamente el amor de padres a hijos, él a pesar de ser un hombre rudo mueve sus

[86] Reunión de la jerarquía católica para hacer reformas o nuevas declaraciones acerca de temas doctrinales y de organización apostólica.
[87] Practica de la castidad

emociones a la ternura cuando está con su hija, misma que sabe que es la debilidad de su padre, pues en más de una ocasión él asevera que es lo que más quiere, afirmación que hace de manera verbal y de manera no verbal, de manera verbal se lo dice al Güero, después de que toma a Tucita como rehén para doblegar a Lorenzo, pero es mordido por la serpiente Chabela, que hace las funciones de objeto mágico en esta parte de la historia. Un momento donde Lorenzo expresa su amor a Tucita de manera no verbal tiene lugar cuando Juan de Dios, caracterizado como Lorenzo, le deja un grillito en una jaula de madera a su sobrina, al regresar Lorenzo a casa Tucita le pide que se ponga el grillo en el oído para que le diga que es lo que el grillo le cuenta, Lorenzo automáticamente lo hace, expresando así de manera no verbal su amor por su hija, segundos después reacciona ante lo que le parece una broma por parte de Tucita. Lorenzo es también el héroe que puede sacrificarse por su familia, pues ofrece a Víctor entregarse como si fuera el verdadero malhechor de la historia, cuando Víctor va a buscarlo a la cantina para pedirle que le hable del Coyote, demostrando una vez más su amor storge-filial, esta vez depositado en su hermano.

Víctor simboliza el eros, es quien presenta rasgos donjuanescos en la historia, su introducción a la trama ocurre cuando es presentado como el nuevo capitán ante la tropa y él lleva una marca de labial en el oído, que se presta para que bromeen con el capitán que se retira, pues este le indica que Víctor está manchado de sangre.

A partir que Víctor conoce a Mari Toña sus afectos del eros van dirigidos solo a ella, la primera vez cuando se ven en el velorio de Hipólito y ahí expresan su atracción mutua a través de miradas, momentos después, en esa misma secuencia, Víctor besa a Mari Toña, siendo atrevido, pues la joven no dio su consentimiento, situación que hace

presuponer que él es así cotidianamente, arrebata, es osado y no toma en cuenta la opinión de las mujeres, si una mujer le gusta y tiene la oportunidad la besa. Otro momento definido por el eros en Víctor es cuando se hace pasar por Juan de Dios en la sacristía de la iglesia y escucha que Mari Toña está enamorada de él, correspondiendo a los sentimientos de la joven, primero de manera no verbal, a cada uno de los enunciados que dice Mari Toña creyendo que quién la escucha es Juan de Dios, y después de manera verbal, y nuevamente en impetuosa forma física, cuando se descubre que no es el sacerdote quién está escuchando, pues él, para consolar a Mari Toña que se siente avergonzada, la besa, pero esta vez es correspondido, siendo el primer beso de consentimiento mutuo, mientras Juan de Dios da por hecho que entre la pareja habrá boda.

La estructura trinitaria que figura en esta película no puede ser considerada solamente como un recurso que sirve a la fábula narrativa, porque Ismael Rodríguez nuevamente presenta una estructura trinitaria, tal como lo hizo en *Los tres García* (1946) y *Vuelven los García* (1946) y de nueva cuenta en *Los tres huastecos,* en este último caso el fenómeno es más evidente porque los tres roles son interpretados por el mismo actor. Esta recurrencia en obras distintas de la misma estructura hace presente una dominante ideológica en las producciones del director.

En el filme se ponen a los integrantes de dicha trinidad como seres revestidos de cierto poder jerárquico, y que además cuentan con el cariño y respeto de la comunidad donde viven, en este caso los que están revestidos por el cariño de la gente.

Los tres personajes interpretados por Pedro Infante tienen tres ocupaciones distintas y poseen personalidades perfectamente diferenciadas, así como estados civiles

diferentes, Víctor es soltero, aunque se establezca que contraerá nupcias con Mari Toña, Lorenzo es viudo y Juan de Dios practica el celibato por sus votos de castidad al sacerdocio de la iglesia católica, también representan tres estados de la República Mexicana, más específicamente la Huasteca Tamaulipeca, la Huasteca Potosina y la Veracruzana, por ello, el filme ofrece también una caracterización muy específica de los tres estados: Tamaulipas, San Luis Potosí y Veracruz. Dicha caracterización está marcada por estereotipos de significativo valor ya que a través de la caracterización individual de los personajes tiene representación un estado, su cultura e identidad colectiva.

Dentro de los contextos socio-históricos, Tamaulipas es el primer estado en ser representado por el personaje rudo que en las primeras secuencias exhibe fajos de billetes, detalle que podría considerarse como una referencia al entorno económico del Estado, pues al inicio del Siglo XX, Tamaulipas se encontraba en desarrollo petrolero.

De acuerdo con Miguel Ángel Bartorila y Reina I. Loredo Cansino (2016) la observación histórica de la evolución de un lugar permite conocer su progreso urbano, los intereses políticos, sociales y económicos que propiciaron las innovaciones:

> La Primera Guerra Mundial confirmó al petróleo como la materia prima esencial de la industria y el transporte del siglo XX y, al período de entreguerras como el de mayor impulso en el desarrollo tecnológico para la exploración y extracción de sus reservas, pero, sobre todo, para su transporte y procesamiento. Dentro de ese escenario, de innovación con visos de modernidad […] está la transformación de las ciudades mexicanas del sur del estado de Tamaulipas, […] San Luis Potosí y el norte del Estado de Veracruz. (Bartorila & Loredo Cansino, 2016)

Estos datos ponen de manifiesto que Tamaulipas, al ser un estado con yacimientos petroleros, asumió diversas transformaciones sociales y urbanas, directamente vinculadas a los procesos de extracción y el movimiento de efectivo que eso representaba.

Acorde a lo investigado por los académicos, Tamaulipas aventajó a San Luis Potosí en la explotación petrolera:

> Para el año de 1901 la Mexican Petroleum comenzó la producción petrolera a gran escala en Ébano, San Luis Potosí, a sesenta kilómetros de Tampico, Tamaulipas. Pocos años después el área de Tampico-Madero fue el centro de la explotación petrolera y actividades conexas, gracias a la importancia del puerto, las refinerías instaladas (El Águila, La Corona, La Huasteca, La Texas, Mexican Gulf Oil, entre otras) y una gran población dedicada a actividades derivadas de la industria petrolera. Así, entre las décadas de 1910 y 1930 la población creció de 16,528 a 70,183 habitantes debido a la inmigración que llegaba para trabajar en la industria petrolera […] la actividad económico-comercial del puerto y las infraestructuras petroleras convirtieron a Tampico en el segundo puerto exportador del mundo a principios de la década de los veinte. (Bartorila & Loredo Cansino, 2016)

El presidente Lázaro Cárdenas estableció el 18 de marzo de 1938, la expropiación de bienes y construcciones de las compañías petroleras por parte del Estado, creando Petróleos Mexicanos (PEMEX). “Así, las principales zonas petroleras de México, […] fueron traspasadas a PEMEX, lo que originó un nuevo progreso económico y social para toda la región vecina de Tampico-Madero”, (Bartorila & Loredo Cansino, 2016) este nuevo impulso impactó en el ámbito demográfico.

> Entre 1921 y 1930, Tampico es la segunda ciudad con el crecimiento más dinámico (con una tasa de urbanización del 8.6%), precedido sólo por Ciudad Juárez (8.8%) y seguido por Monterrey (5.1%) y la ciudad de México (5.6%). Así mismo, el crecimiento poblacional se mantiene hasta 1970, destacando que Tampico era la séptima ciudad más grande del país en 1950 (Garza, 2002). Entre 1930 y 1970, la población de Tampico crecía a un ritmo del 263% pasando de 70,183 habitantes a 185,059 habitantes, con una Tasa de Crecimiento Media Anual del 2.45 %. Mientras que Ciudad Madero, de 1930 a 1970, triplicaba su población, pasando de 25,704 habitantes en 1930 a 91,239 habitantes que registra en 1970, manifestando una Tasa Crecimiento Media Anual de 3.22 %. (Bartorila & Loredo Cansino, 2016)

Como es de suponerse, el acelerado crecimiento demográfico en Tamaulipas se debió a la migración vinculada a industria petrolera, además del comercio portuario.

En *Los tres huastecos*, Lorenzo simboliza Tamaulipas y como corresponde se caracteriza por: holgura económica, trabajo rudo que requería habilidad y un gran esfuerzo físico, como en las refinerías.

El siguiente estado de la República en ser representado en la trama es San Luis Potosí, que durante el siglo XX se mantuvo muy activo en el panorama nacional a través del periodismo impreso y del papel de la Iglesia Católica durante la Guerra Cristera, este estado le corresponde al sacerdote Juan de Dios, mediador, consejero, amigo.

La carta encíclica Rerum Novarum[88] del Papa León XIII fue publicada en 1891, y fue la primera encíclica de carácter social sobre la situación de los obreros, ya que en Europa se suscitaron radicales cambios económicos y políticos después de la Revolución Industrial y la Revolución Francesa; dicho documento refutó las teorías del socialismo marxista, proponiendo buscar la justicia social en la economía y la industria.

La Iglesia Católica en América Latina acató las observaciones del documento y a principios del siglo XX, la participación de los católicos en el ámbito político era notoria. De acuerdo con Iveth Carolina Vancini Zapata (2008) El conflicto Iglesia - Estado en México que se suscitó partir de 1856 a 1930, tuvo como origen la desamortización de bienes eclesiásticos, referenciando a Michael P. Costeloe (2000), cita:

> La Iglesia Católica tenía la organización estructural, los ingresos y, sobre todo, la obediencia de la mayoría de la población en México, necesarios para resistir a todo desafío grave causado por el lugar que le había asignado el nuevo Estado. Esta influencia clerical, con su poder consiguiente, habría de verse en casi todas las esferas de la vida y en todos los niveles sociales. La Iglesia era la propietaria de inmuebles urbanos y rurales, y probablemente la arrendadora de la mayor parte de la población de pueblos y ciudades. (Vancini Zapata, 2008: 30)

Conforme a lo planteado por Michael P. Costeloe (2000: 27), en México el poder de la Iglesia era más fuerte que el del Estado, por lo que las relaciones entre los dos poderes condujeron a la guerra. La Reforma Constitucional de 1857 autorizó la intervención del gobierno en el culto. Al asumir la presidencia Porfirio Díaz, este se

[88] Latín “De las cosas nuevas” www.vatican.va/content/leo-xiii/es/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum.html

declaró fiel a la Constitución, pero también brindó tolerancia religiosa, "[…] dio la impresión de que Díaz era el único obstáculo que se alzaba entre católicos y sus enemigos. […] La Reforma juarista terminó con el antiguo sistema donde la Iglesia había mantenido una situación como la primera corporación del país". (Vancini Zapata, 2008: 31-32)

Por su parte, la Constitución de 1917 en su artículo 123, despojó a la Iglesia de personalidad jurídica, el Estado se concedió la autoridad de determinar el número de Iglesias y sacerdotes que debía tener México, a los religiosos se les prohibió hacer comentarios concernientes a la vida social. El presidente Venustiano Carranza moderó la aplicación del artículo.

Los primeros enfrentamientos anticlericales en San Luis Potosí se dieron durante la gubernatura de Joaquín López Hermosa cuando se dio la desamortización de bienes eclesiásticos, "Los bienes religiosos fueron utilizados para diferentes fines del Gobierno del Estado, el Convento del Carmen se convirtió en Palacio de Justicia y su huerta en paseo, el Convento de la Merced en hospicio para pobres y el de San Francisco en escuela". (Vancini Zapata, 2008: 51-52) Durante la época revolucionaria las relaciones entre el Gobierno del Estado y la Iglesia Católica Potosina eran difíciles. En otras temáticas de carácter social la Revolución Mexicana fue un evento que también tuvo una fuerte injerencia en los pobladores potosinos.

Para Alexander Betancourt Mendieta (2013), las luchas civiles, en específico la Revolución Mexicana resultó ser un acontecimiento de importante trascendencia en la memoria colectiva nacional cuando consiguió ser asimilada, como lo que él denomina, la

"religión de la patria mexicana"; porque, de acuerdo con sus observaciones, tal acontecimiento se convirtió en la actualización del gran relato nacional del siglo XX.

> Con todo ímpetu se pronunciaron las diferencias de los diversos rostros ocultos que respiraban en el fondo de la integración nacional y cuya máxima expresión fueron los caudillismos regionales, que se convirtieron en los actores principales de los diferentes frentes revolucionarios. El caudillismo como forma política predominante estuvo activamente vigente hasta los años treinta del siglo XX, y como tal, determinó de manera notoria el desenvolvimiento de los relatos sobre la revolución en los espacios locales como ocurrió en el caso de San Luis Potosí. (Betancourt Mendieta, 2013)

Alexander Betancourt Mendieta sostiene que Henry C. Schmidt registró que en la década de 1910 a 1920 hubo un significativo aumento en la producción de libros en todo el país, esto acorde a que los sucesos bélicos requerían una explicación. En este periodo en San Luis Potosí, también hubo un aumento en las publicaciones:

> Especialmente en el centro minero de Matehuala y en la ciudad capital. Ambos lugares padecieron incursiones armadas durante los primeros años de los enfrentamientos, especialmente por ser lugares de abastecimiento y centros estratégicos en las rutas de los ferrocarriles que interconectaban a Texas con la capital mexicana, y al centro-norte del país con el Golfo de México a través del puerto de Tampico. El tipo de publicaciones que se dieron en la entidad potosina durante 1910 y 1930 […] fueron folletos breves que daban noticias de algunos sucesos específicos con una clara tendencia a dar cuenta de "la chamusca"; es decir, eran textos informativos que tenían como propósito exponer las noticias de la coyuntura, cargados de información sobre personas a partir de las cuales querían advertir del valor ético de sus acciones en una verdadera guerra de propaganda que utilizó a las imprentas como medio propagandístico; de ahí el predominio de folletos, pasquines o cualquier forma de producción escrita que volvían sobre el viejo uso del papel impreso como arma en clave ideológica y de configuración de los discursos dentro del desarrollo de los distintos conflictos a escala local y regional. (Betancourt Mendieta, 2013)

Esto ocurría en el aspecto ideológico y periodístico; mientras que el aspecto económico potosino centró su atención en algunas haciendas a partir de las cuales se estructuraron sociedades específicas que destacan la caracterización de los hacendados como propietarios y actores políticos regionales de la revolución en San Luis Potosí. No es casualidad que Ismael Rodríguez haya designado el personaje de Juan de Dios a San Luis Potosí, puesto que es un personaje estratégico, al igual que el estado que interconectaba rutas entre Tamaulipas y Veracruz, así Juan de Dios es un enlace, un

puente entre las leyes divinas (de acuerdo con la concepción católica) y su comunidad parroquial, es también un puente entre sus hermanos, ya que acorde con la descripción de Lorenzo, Juan de Dios por ser sacerdote es espiritual y Víctor por ser militar es justo, quedándose Lorenzo con la idea de que él es el "malo", así se demuestra que Juan de Dios es enlace entre la criminalidad y la justicia; porque también intercede por Lorenzo ante Víctor para que no lo aprenda hasta investigar si es el malhechor que busca. Juan de Dios escucha al Bronco y acude a su llamado, se convierte en un caudillo como el estado al que representa, su causa es rescatar a su sobrina del ambiente.

El último de los estados en ser presentado en el filme es Veracruz, por Víctor. Veracruz al poseer un importante puerto fue un estado con mucha actividad comercial y económica a principios del siglo XX: "Históricamente Veracruz ha sido un espacio básico del capitalismo en México. No sólo fue el primer municipio del continente americano, sino también el primer y principal puerto a través del cual llegaron los colonizadores, la fe católica, las mercancías y la dinámica capitalista". (Ortega Ridaura, 2020: 238)

A finales del siglo XIX y principios del XX "Veracruz era una entidad central en la economía mexicana por la presencia del puerto; su producción agropecuaria (principalmente azúcar y café); su industria textil y la incipiente industria petrolera. Esta relevancia continuó las primeras décadas del siglo XX aportando en 1940 cerca del 10% del PIB" (Ortega Ridaura, 2020: 238)

> Además, la entidad fue pionera del movimiento (revolucionario) con dos rebeliones importantes: La primera se generó en 1906 en Acayucan, cuya demanda era el acceso a la tierra, y la segunda fue en 1907 y se trató de la huelga de Río Blanco. (Reyes Díaz, 2017)

Para Elissa Rashkin, la Revolución en Veracruz tuvo sus matices. "Por ejemplo, el tema del agrarismo, uno de los más importantes para la entidad, que tuvo su cumbre en la

segunda década del siglo XX, con la fundación de la Liga de Comunidades Agrarias". (Reyes Díaz, 2017) aunque los agraristas veracruzanos fueron aliados de Venustiano Carranza y no de Emiliano Zapata. "No fue una equivocación. Cada localidad tuvo sus matices y si el líder local tenía afiliación con los carrancistas, el pueblo era carrancista. Aquí no hubo muchos zapatistas, pero sí agraristas. Tenemos a Úrsulo Galván, líder agrarista en los años veinte." (Reyes Díaz, 2017)

Dentro de los caudillos veracruzanos se encuentra Adalberto Tejeda, oriundo de la Huasteca veracruzana, fue uno de los revolucionarios más importantes de Veracruz por su relación con el agrarismo, su radicalismo religioso y porque fue Gobernador de Veracruz en dos ocasiones; incluso se postuló para ser presidente de la República. Hubonor Ayala Flores comenta que "se puede asegurar que durante el segundo periodo de su gobierno se vivieron los años dorados del agrarismo y el tejedismo en Veracruz". Ya que en el primer periodo entregó 123 mil 239 hectáreas a campesinos, en el segundo casi triplicó la cifra. (Reyes Díaz, 2017) Cuando fue gobernador creó la Orquesta Sinfónica de Xalapa en 1929, fomentó la educación rural, las misiones culturales, entre otras acciones.

Veracruz es un estado pionero en actividades comerciales y muy importante para México, pues como afirma Isabel Ortega Ridaura (2020) fue el primer municipio establecido como tal en todo el continente americano, y fue la puerta de entrada de los colonizadores y los frailes de la fe católica; y del comercio en general, a este estado lo representa con estelaridad Víctor, el héroe natural, el militar que viene a impartir justicia y a mantener la paz en las Huastecas, Veracruz fue el primer estado en tener reglamentaciones y Víctor es un personaje que se muestra seguro y cabal a la hora de

cumplir su deber, emulando a los caudillos veracruzanos que en la revolución dieron todo por sus paisanos y su tierra, Víctor tiene la estelaridad de Veracruz, es alegre, atractivo y está dispuesto a cumplir con su deber.

Sabemos que para Propp toda narración es una cadena de acciones que acontecen de acuerdo con un orden, que es lo que da el significado dentro de la historia, este significado o función de las acciones está determinado por la relación que la acción tiene con otras de la misma historia. Por lo que es sumamente importante reflexionar que la primera acción referida en el relato fílmico es el nacimiento de los trillizos, donde, además, se resalta que son idénticos, la situación inicial de la narración es la de esa unidad propiciada por el triple nacimiento en un espacio de interconexión de tres estados de la República Mexicana.

El análisis nos permite comprobar que, de acuerdo con la metodología de Propp, la voluntad de los personajes, sus intenciones, no pueden considerarse signos estables cuando se trata de definirlos.

En el análisis de Propp, los cuentos empiezan con una situación inicial, en *Los tres huastecos* da inicio de manera muy similar con la frase “una de las bellas y pintorescas regiones del país: la Huasteca”. Presentación hecha por un narrador en voz en *off* introduce el relato audiovisual, que adopta una retórica tradicional propia del relato de tradición oral.

Conforme a los axiomas de Propp, podemos prestar atención que, en *Los tres huastecos,* al inicio de la trama los trillizos Andrade son separados por la muerte sus padres, en lo que Propp ha denominado “alejamiento reforzado”, este suceso supone una triple tragedia para los niños, además de haber perdido a sus padres tienen que

dejar su hogar y crecer separados de sus hermanos. Aquí podemos ubicar una contradicción expuesta con la situación inicial de unión, la posterior separación y pérdida, esto es realmente lo que marca la diferencia de personalidades de los trillizos en principio idénticos. A Lorenzo le sigue la pérdida de su esposa causada por la muerte; dichas pérdidas no derivan de acciones de un agresor, solo son acciones circunstanciales, aunque no por ello poco significativas.

Concluimos que el axioma de la prohibición queda cubierto desde que Lorenzo le pide a su hija que no haga travesuras y que no atrape animales para “jugar”, porque a la niña de tres años le encantan los reptiles, por eso, ella cuida y defiende a su serpiente Chabela, a quien ella denomina “lombriz” y a su tarántula Itzania. Una de las prohibiciones más fuertes ocurre cuando Alejandro habla por primera vez de Víctor con Lorenzo en la cantina, ahí Lorenzo le advierte a Alejandro, que con Víctor no se meta porque su sangre es sagrada. La prohibición que Lorenzo hace a Alejandro posee notable importancia porque al hacer siquiera una insinuación, el personaje de Alejandro no solo queda identificado como agresor, también esa transgresión resulta definitiva para él, así como lo establece Propp: Las formas de la transgresión están ligadas a las formas de la prohibición.

En la trama, Alejandro va desarrollando odio hacia Lorenzo. Alejandro puede ser identificado casi de inmediato como el agresor, aunque gracias a las argucias de Alejandro, para los habitantes de las Huastecas el malhechor fluctúa él y Lorenzo, que finalmente es revelado como falso agresor.

Recordemos que uno de los elementos más destacables es la fechoría en la que el agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios, esta función

es para Propp extremadamente importante. En *Los tres huastecos,* Alejandro amenaza cuatro veces a los miembros de la familia Andrade, primero a Víctor en el velorio de Hipólito, por el amor de Mari Toña; la segunda amenaza sucede en la cantina cuando está jugando baraja con Lorenzo y este sin decirlo abiertamente insinúa que sabe que Alejandro está usurpando su apodo de "Coyote", para cometer fechorías; la tercera es cuando apunta con una pistola por la espalda a Juan de Dios que en ese momento está caracterizado como Lorenzo, hasta ahí ya ha amenazado a los tres personajes protagónicos, y la cuarta y más ofensiva se da cuando Alejandro toma como rehén a Tucita, siendo este el momento de mayor tensión respecto a la amenaza de un miembro de la familia, porque sabe que ella es lo que más quiere Lorenzo y es el miembro más vulnerable de la familia.

Víctor es el personaje que resulta mayormente beneficiado en su encomienda por la ayuda que recibe de sus hermanos, que se convierten en personajes con funciones auxiliares y por momentos en héroes buscadores del agresor, Lorenzo también es héroe víctima, con tendencia al sacrificio, esto ocurre cuando Víctor lo va a buscar a la cantina para que le revele la identidad del asesino de Hipólito, al observar Lorenzo que Víctor cree que él es agresor, dice que solo tendrá que estirar la mano para atrapar al Coyote, que de él no se defenderá, actitud de sacrificio innecesario porque después se descubre al auténtico malhechor. Lorenzo es héroe víctima para proteger a sus hermanos, y también es héroe buscador porque busca atrapar al verdadero agresor y reparar el daño.

En los relatos que analizó Propp para establecer su morfología, el héroe sufre una prueba que le prepara para recibir el objeto mágico. En *Los tres huastecos* la prueba es para Víctor que se debate entre su ética laboral y el amor por su hermano, pues sabe

que Lorenzo es un forajido que tiene fama en toda la región. Cuando se revela la inocencia de Lorenzo en los asesinatos, Víctor asume la posición de héroe, un héroe que ha cumplido con la misión que le fue encomendada en la historia.

Para concluir podemos aseverar que la serie de elementos identificados por Propp en los cuentos se ajusta en su mayoría al filme de *Los tres huastecos.* Como ya habíamos identificado, en la función del héroe, que reacciona ante las acciones del futuro donante, Víctor supera la prueba con ayuda de sus hermanos, dicha acción da pie a que exista una reconciliación entre los hermanos, que, si bien no estaban enemistados los tres, Lorenzo estaba alejado de Juan de Dios al sentirse exhibido moralmente ante sus actividades ilícitas y con Víctor por ser militar. Lorenzo al ser un forajido vive maldiciendo de la forma de vida de su hermano el sacerdote y Juan de Dios suplicando a Dios la conversión de su hermano, demostrando así que los rasgos estables de ambos personajes conforman una dualidad que se contrapone, siendo Víctor el personaje intermedio entre sus dos hermanos.

La contraposición entre Juan de Dios y Lorenzo se produce en torno a su actitud ante la Iglesia católica, la religión en general y la moral. Víctor, no es adverso a la religión católica, en el filme incluso se le presenta dando una clase de catecismo a los niños con un discurso bélico propio de militares.

Propp plantea que, dentro de los cuentos, el objeto de la búsqueda del héroe se encuentra en "otro" reino, dicho reino puede encontrarse muy lejos de donde se desarrolla la acción. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate (Propp, 1970: 61) En *Los tres huastecos*, la búsqueda se da entre los pueblos del Veracruzano, el Potosino y el Tamaulipeco, siendo el sitio base de Víctor el cuartel del Veracruzano y el lugar del

combate es en el Tamaulipeco, específicamente en la casa de Lorenzo, donde los dobles con variantes del héroe, pues los tres hermanos se encuentran caracterizados con las mismas ropas y bigotes que sirven para identificar a Lorenzo, logran la captura del agresor.

Consideramos importante reiterar en estas conclusiones que la caracterización que Víctor hace en la cárcel disfrazado como Lorenzo y Juan de Dios, también caracterizado como Lorenzo, tienen como consecuencia que en el filme no solo se presente una Trinidad de personajes distintos y a la vez iguales, también presenta al personaje de Lorenzo como individuo que participa de la ubicuidad y puede estar al mismo tiempo en distintos lugares, tal como mencionó el capitán retirado del ejército al entregarle a Víctor el cargo, “dicen que el Coyote puede estar en varios lugares a la vez”.

Finalmente, el agresor es vencido, este momento se da cuando en el cuartel del “Veracruzano”, cuando ante las autoridades Víctor entrega a Alejandro como el auténtico malhechor.

Respecto a la carencia colmada, que de acuerdo con Propp es una función que forma pareja con la fechoría. En *Los tres huastecos* ya ha quedado expuesto Alejandro como el malhechor y la carencia que padecieron los personajes cuando eran niños por no haber crecido junto a sus hermanos, queda compensada cuando como adultos llevan una relación solidaria.

Cuando la tarea es realizada, el Coyote (agresor) es descubierto y será castigado por la justicia, de esta manera también “el falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado” (Propp, 1970: 71), tal como lo explica el teórico, “en la mayoría de los casos esta función se halla unida a la precedente” (Propp, 1970: 71), en *Los tres*

huastecos ocurre justamente así. Como en los cuentos de tradición oral, el héroe recibe una nueva apariencia, en este caso, Lorenzo se reivindica social y moralmente, incluso religiosamente.

En *Los tres huastecos*, como los relatos de tradición oral, tienen como última función que el héroe se case, como recompensa al cumplimento de la labor difícil, aunque no vemos la boda de Mari Toña y Víctor con tal, se revela que la pareja terminará casada, pues así lo dice Juan de Dios.

El análisis de las acciones del cuento que propone Propp aplicado a nuestro estudio de caso nos permite observar que la historia referida en el texto cinematográfico se ajusta de manera muy importante a la estructura de acciones característica de los relatos de tradición oral estudiados por Propp, es decir que el argumento adopta un número significativo de acciones y funciones del llamado relato popular maravilloso, aunque en él no se verifique lo maravilloso se presente como naturalizado o buscando ser verosímil, el relámpago que coincide con el nacimiento de los trillizos, la extrema similitud que existe físicamente entre estos, que los tres luego de quedar huérfanos sean educados cada uno por un padrino distinto, la intervención “milagrosa” de la mascota de la Tucita, así como una serie de coincidencias y situaciones casualmente oportunas, sin las cuales la narración derivaría en tragedia.

De lo anterior deriva que, si bien se ha señalado que el cine recuperó elementos populares del folclore nacional, recuperó también elementos el folclore popular europeo, de modo análogo a como, por ejemplo, la dotación instrumental de la música llamada vernácula mexicana había adoptado el violín, la guitarra, el arpa. Es decir, se trata de elementos culturales, una estructura narrativa o una serie de instrumentos musicales,

que en sí mismos no implican fenómenos de sincretismo, pero que fueron utilizados para producir obras, estas sí caracterizadas por variadas modalidades de sincretismo.

Lo anterior nos lleva a reflexionar sobre un aspecto importante que se suele pasar por alto al considerar las características de los elementos culturales con los que se busca establecer lo que es ser mexicano en estos filmes de Ismael Rodríguez, pues podremos observa que aunque se trata de elementos culturales populares de ciertas regiones del país, al ser analizados en sus modalidades específicas de configuración, tales elementos nos remiten a tradiciones culturales dominantemente criollas y mestizas ampliamente difundidas, al punto de haber pasado ya a la popularización en una época en que tales categorías étnicas no estaban vigentes, y en los que los componentes que pudieran reconocerse como indígenas se encuentran "diluidos" a tal punto que es difícil identificarlos, fenómeno que también afecta a los elementos culturales africanos. Lo que resultaría distinto si, por ejemplo, la tradición cultural popular que se hubiera representado fuera la de determinadas regiones rurales de Oaxaca, Yucatán, Tabasco o Chiapas.

Esto nos lleva a reflexionar sobre lo afirmado por autores como Juan Pablo Silva Escobar, quien señala sobre los filmes de la Época de Oro en México:

> Así se construyen estereotipos nacionales que pretenden sintetizar aquello que se identificaba como lo "típicamente mexicano". A pesar de la variadísima gama de manifestaciones culturales regionales, tanto indígenas como mestizas, la tendencia cinematográfica del periodo consistía en la aplicación de estereotipos […] Estos estereotipos vienen a reducir a una dimensión más o menos gobernable, o si se prefiere entendible, la diversidad mexicana. (Silva, 2011:24)

Pero lo que resulta significativo es que en estas películas se manifieste una suerte de multiculturalidad popular restringida, pero en este caso, restringida y restrictiva implícitamente de lo indígena y lo africano.

Para finalizar este análisis, podemos aseverar que las siete esferas de acción dentro de la narración quedan cubiertas de la siguiente manera: La esfera de acción del agresor está ocupada por Alejandro, alias el Güero, es quien comete la fechoría, en este caso comete asesinatos y robos y se hace pasar por Lorenzo, quien a su vez es identificado como un falso agresor. El combate tiene lugar entre el agresor y el falso agresor, que se convierte en uno de los personajes auxiliares para apoyar al héroe (Víctor), durante la persecución y captura del agresor auténtico. La esfera de acción del donante que incluye la preparación de la transmisión del objeto mágico, y el paso del objeto a disposición del héroe. (Propp, 1970: 91) queda cubierta en nuestro análisis a través las caracterizaciones que se hacen entre los hermanos para poder ayudar al héroe, los trillizos en algún momento están vestidos los tres como Lorenzo, que resulta ser el falso agresor con tendencia a ser el héroe que se sacrifica, los trillizos se apoyan, se auxilian y consiguen atrapar al malhechor a través del objeto mágico, la serpiente Chabela, mascota de Tucita. La esfera número tres, la del auxiliar que incluye: el desplazamiento del héroe en el espacio, la reparación de la fechoría o de la carencia, el socorro durante la persecución, la transfiguración del héroe. En nuestro estudio es muy evidente que al desplazarse el héroe (Víctor), de la Ciudad de México a la Huasteca Veracruzana para atrapar al malhechor y después perseguirlo a través de toda la región huasteca; la reparación de la carencia se da cuando los tres hermanos se reconcilian y vuelven a estar juntos, puesto que de niños fueron separados y sufrieron la ausencia de sus padres y de sus hermanos, y la reparación de la fechoría puede tener dos momentos interesantes, cuando Víctor acepta que también ama a Mari Toña y hace oficial su compromiso, puesto que momentos antes ella se había sentido humillada al decirle que

estaba enamorada de él creyendo que estaba hablando con Juan Dios; y el otro momento de reparación de fechoría es cuando Lorenzo se arrepiente de llevar una vida fuera de las leyes de Dios.

La esfera de acción de la princesa está cubierta parcialmente por los personajes Mari Toña y Tucita, Mari Toña, aunque es huérfana pide la realización de tareas difíciles, esto lo hace a través de la formalización de su relación con Víctor que era un don Juan, Víctor es el héroe que contraerá matrimonio con Mari Toña, cubriendo así la esfera de la princesa parcialmente. Por su parte Tucita, ayuda a su padre al descubrimiento del falso héroe, lo hace de manera involuntaria, puesto que es una niña de cinco años ajena a los peligros, sin embargo, a través de su mascota serpiente, es rescatada y el agresor se hace merecedor del castigo, el padre de la princesa suele ser el que castiga o manda castigar al héroe falso. (Propp, 1970: 91) y aquí se cumple cabalmente puesto que Lorenzo, con ayuda de Juan de Dios somete a Alejandro para llevarlo ante la justicia. La esfera de acción del mandatario, que sólo incluye el envío del héroe es dada a través de los superiores de Víctor en el ejército. Mientras que la esfera de acción del héroe que incluye: la partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante, el matrimonio. La primera función caracteriza al héroe-buscador, y el héroe-víctima rellena las otras. (Propp, 1970: 92) el héroe como ya lo hemos comentado extensamente es Víctor, es héroe buscador desde un inicio puesto que llega para apresar al coyote, aunque durante el trayecto tendrá que hacer varias indagatorias. Es héroe victima cuándo sus superiores creen que está encubriendo a su hermano porque es de todos sabido las actividades ilícitas que realiza Lorenzo. Finalmente, la esfera de acción del

falso héroe está repartida entre Juan de Dios y Lorenzo que son auxiliares y por momento héroes buscadores.

Los hermanos Andrade, protagonistas de la historia son mostrados como los representantes de una identidad regional específica y a la vez constituyen una unidad trinitaria, los tres estados forman una región por sí misma dentro de la República Mexicana.

VI. *Tizoc: Amor indio*

6.1. Contexto general de la producción

Tizoc: Amor indio, (1956) es un filme de Ismael Rodríguez estelarizado por Pedro Infante y María Félix, el guión estuvo a cargo del propio Ismael Rodríguez, Manuel R. Ojeda y Carlos Orellana, actor y guionista recurrente en los trabajos fílmicos de Rodríguez, con quién, de acuerdo con el portal de directores de cine mexicano de la UNAM, además trabajó los guiones de las películas *Amores de ayer* (1944), ¡*Que verde era mi padre!* (1945), *Los tres García* (1946), *Vuelven los García* (1946), díptico fílmico en el que además interpreta al cura del pueblo, *Pepe el Toro* (1952), *Los paquetes de Paquita* (1954) y *Cupido pierde a Paquita* (1954), por solo mencionar algunos de sus trabajos en conjunto.

Tizoc fue la penúltima cinta que grabó Pedro Infante y la segunda a color, además fue la última vez que lo dirigió Ismael Rodríguez, pues al año siguiente ocurriría el accidente aéreo donde perdió la vida Pedro Infante, hecho que marcó profundamente a Rodríguez, según sus propios relatos (García, 2014).

Conforme a lo reportado por la Medalla Salvador Toscano (2002), la actuación en

Tizoc le otorgó a Pedro Infante el premio póstumo a mejor actor en el Festival de Cine de Berlín en 1957, y en 1958 *Tizoc* gana el “Globo de Oro” a la mejor película extranjera, además el filme se distingue con más premios como el del festival del mar de la plata, Argentina donde ganó la “Medalla de la Prensa Argentina” por mejor película, y en México, durante la entrega de “Los Ariel”, *Tizoc* ganó “Ariel de Oro” por mejor película y “Ariel de Plata” por música de fondo.

Tizoc es un filme que se considera que aún pertenece a la última parte de la Época de Oro del cine nacional.

Como hemos analizado en los capítulos anteriores de esta investigación, el periodo de la Segunda Guerra Mundial creó una oportunidad única para el cine mexicano, puesto que la industria fílmica de Estados Unidos estaba detenida por la participación de su país en el conflicto bélico.

La industria de Hollywood se encontraba parcialmente suspendida, por lo que en México se comenzaron a realizar películas que mostraban al mundo las maravillas de los paisajes, aspectos culturales y costumbres, así como personajes nacionales que no correspondían a los estereotipos del mexicano que los filmes norteamericanos habían difundido en sus películas.

México competía a nivel internacional en la industria cinematográfica, gracias a una serie de factores que se habían conjuntado, en el periodo más productivo, y hasta nuestros días, en la realización de filmes.

La década de 1950 a 1960, que es el marco socio-histórico de la realización de *Tizoc*, fue para la sociedad mexicana un tiempo de movilidad social con diversidad de componentes, como el factor demográfico, el económico y el educativo. Para Pedro Hugo

Romero Flores y Tarsicio Torres Chávez: “[…] el efecto del volumen de habitantes en el nivel y las condiciones de vida depende del equilibrio de las fuerzas que el crecimiento, composición y distribución de la población aplica a la demanda, oferta y distribución de bienes y servicios en la sociedad (Romero Flores & Torres Chávez, 1998: 28). Es decir, existe una estrecha relación entre crecimiento poblacional y el desarrollo económico de una comunidad, puesto que la población creciente significa mano de obra y fuerza laboral en las grandes ciudades, pero, para el México la década de los cincuenta significó migración de las comunidades rurales a las ciudades: “[…] el crecimiento de la población puede ser favorable o no para el desarrollo económico de una región, dependiendo de dónde, cuándo y cómo ocurra”. (Romero Flores & Torres Chávez, 1998: 29). Además, la movilidad está determinada porque las ciudades ofrecen más oportunidades labores y las condiciones económicas significan mejor calidad de vida en la ciudad, que en el campo y en el área rural, en las ciudades hay presencia de universidades, diversos comercios de todo tipo, los servicios públicos y la seguridad son mayores, hay clínicas y medicina, las vacunas, y las medicinas reducen significativamente la mortalidad infantil que en las comunidades rurales tienden a ser elevadas.

En 1950, el poder ejecutivo recaía en Miguel Alemán Valdés del Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Mientras, en el cine nacional se presentaba a Ninón Sevilla como Elena Tejero en *Aventurera* (1950) de Alberto Gout; y el exiliado español Luis Buñuel desmitificaba la pobreza en México con su filme *Los olvidados* (1950). En esa década se filmaron E*l rey del barrio* (1950), *Las mujeres de mi general* (1950), *Victimas del pecado* (1950), *Una familia de tantas* (1950), Primero *soy mexicano* (1950), *Doña Diabla* (1951), *A.T.M. ¡A*

toda máquina! (1951), ¿Qué te ha dado esa mujer? (1951), *Doña Perfecta* (1952), *Dos tipos de cuidado* (1952), *Pepe el Toro* (1952), *El rebozo de Soledad* (1952), *Él* (1952), Raíces (1953), *Los Fernández de Peralvillo* (1955), *Escuela de vagabundos* (1955), *Espaldas mojadas* (1955), *La escondida* (1955), *Canasta de cuentos mexicanos* (1955), *Ensayo de un crimen* (1956), *Ladrón de cadáveres* (1956), *Así era Pancho Villa* (1957), *Pancho Villa y la Valentina* (1958), *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte* (1958), *Macario* (1960), etc.

El periodo de la posguerra mundial fue llamado el milagro mexicano y se trató de una etapa de boyante crecimiento económico y social, de acuerdo con el artículo de Tania P. Peralta: “Puesto que la modernidad y las industrias propiciaron la producción de recursos que facilitaban la vida cotidiana. El periodo que abarca de 1940 a 1956, se caracterizó por el constante crecimiento de las industrias”. (Peralta, 2013). Pero sin duda, algo de lo más relevante dentro del ámbito político y social ocurrió en el año de 1953, cuando la mujer mexicana adquirió derecho al voto, siendo el presidente de México Adolfo Ruiz Cortines del PRI. Eso suponía un cambio social que estaría relacionado con una nueva conceptualización de la mujer, con derechos a elegir a sus mandatarios, el reconocimiento de sus opiniones y puntos de vista. Para finalizar la década con la administración del presidente de la República Adolfo López Mateos.

6.2. El fin de la Época de Oro del cine mexicano y la debacle

Como hemos podido analizar, la industria cinematográfica mexicana de la Época de Oro obtuvo prestigio internacional por su capacidad para realizar trabajos de gran impacto y alcance comercial, de acuerdo con Isis Saavedra Luna (2006) referirse al proceso productivo cinematográfico incluye los aspectos de: producción, exhibición y distribución. La cinematografía fue una actividad de prestigio en México a partir de la década de 1930 que Saavedra Luna describe así:

> […] el mejor momento fue en la década de 1940 cuando el país, apoyado por Estados Unidos, su aliado por única vez durante una guerra facilitaba materiales fílmicos a condición de que se transmitiera una imagen positiva de este. Es importante recordar que el papel de la cinematografía ha sido fundamental a lo largo de su desarrollo histórico; no en vano, la época de oro del cine mexicano fue llamada así por la cantidad de divisas que generó al país en todos sus rubros: producción, distribución y exhibición, a nivel nacional e internacional. […] En 1960, el Estado adquirió varios contratos de exhibición con el fin de evitar el monopolio, no obstante, se convirtió en el administrador del grupo empresarial en el poder, con quien firmó contratos absolutamente incosteables. Tal situación, aunada a la pérdida de interés en el cine comercial, provocada por el deterioro de la calidad y por la falta de originalidad en los temas de las películas, que ya habían caído en la repetición, hizo que poco a poco se fuera perdiendo al público de clase media. La crisis se prolongó hasta la década de 1970. (Saavedra Luna, 2006: 108)

Conforme a lo investigado por Silvana Flores (2020) desde la década de los treinta y principios de los cuarenta y gracias a la presencia de Cuba, país con el que México se asociará continuamente en temas de cinematografía, se fortaleció el intercambio transnacional, es así como:

> Emerge la figura de la rumbera, que ingresa al cabaret desde una urbe moderna plagada de delincuencia y actos de explotación sexual, para transformar a jóvenes inocentes en sensuales bailarinas (un eufemismo respecto al ejercicio de la prostitución, aludido más o menos ligeramente en los films) o en eventuales ficheras, refiriéndonos con estas últimas a las mujeres que bailan con los clientes del cabaret a cambio de la entrega de fichas que le asegurarán su sustento. En los años setenta, por su parte, esta tradición continuaría de modos más explícitos, con lo que se conoció como el cine de ficheras, donde esta profesión deja de ser una alusión para convertirse en una evidencia de las prácticas sexuales que el cine clásico mantenía libradas a la imaginación. (Flores, 2020)

Según Silvina Flores, los personajes femeninos de cabaret son denominados ficheras

haciendo alusión a las fichas que recibían por bailar e ingerir alcohol con los clientes, las ficheras no poseían un trasfondo transnacional como el de las rumberas, no obstante, "muchas de las vedettes que desfilaron por aquellas producciones portaban consigo el factor de la extranjería […] podemos preguntarnos […] si la recurrencia de lo foráneo en las rumberas y ficheras del cine no es una especie de resguardo a la reputación de la mujer mexicana" (Flores, 2020), pues recordemos que la figura de la mujer mexicana en el cine es mayormente identificada como madre, por ejemplo *Cuando los hijos se van* (1941) de Juan Bustillo Oro; *Soledad* (1947) Miguel Zacarías*, Víctimas del pecado* (1951) de Emilio Fernández, estos filmes son tres ejemplos del personaje de la madre sacrificada en el cine mexicano de la Época de Oro, también están la madres de carácter fuerte como doña Luisa García en *Los tres García* (1946) y *Vuelven los García* (1946) y las madres jóvenes y amorosas como Esperanza en *Flor Silvestre* (1942) de Emilio Fernández, Celia "la Chorreada" en *Nosotros los pobres* (1948) y *Ustedes los ricos* (1948). Estos personajes maternos están asociados con el pudor; aunque existen también personajes de figuras femeninas fuertes que no son madres de familia, pero guardan en sus actitudes rasgos de valentía y sacrificio materno, tal es el caso de Rosaura Salazar en *Río escondido* (1948) de Emilio Fernández, por lo que concordamos con lo planteado por Silvina Flores (2020) el erotismo estaba reservando a los papeles exóticos que representaban las extranjeras en un afán transgresor y contestatario frente a los pudorosos y aguerridos personajes femeninos mexicanos.

El cine de ficheras "no ha sido respetado por los analistas por su baja calidad narrativa y estética de las que se las ha tildado siempre, las relecturas positivas se basan en los números de taquilla que estas películas supieron conseguir para extender la

producción nacional.” (Flores, 2020) Lo que habla de una vinculación exitosa con los sectores populares, además la realización de este cine admitió el uso de malas palabras, del doble sentido y del albur[89], que, si bien en la Época de Oro personajes como “Cantinflas” lo utilizaban moderadamente, en el cine de ficheras fue una constante de manera explícita y grotesca; además este tipo de cine permitió la aparición de personajes de poca o nula existencia en las épocas previas de la cinematografía mexicana, como los homosexuales, a los que generalmente ridiculizaban.

La breve enumeración que hemos ofrecido de películas producidas en la década permite observar que se destacan nuevamente personajes de fuerte identidad con las clases trabajadoras, como los personajes de *El rey del barrio*, *Una familia de tantas, Pepe el Toro, Los Fernández de Peralvillo,* algunos de ellos corresponden a actividades laborales específicamente urbanas, como los de los agentes de tránsito representados en *A.T.M. ¡A toda máquina!,* cuyo éxito permitió que el filme tuviera secuelas en otras producciones de la época. Se siguió fomentando el desarrollo de un cine sobre temáticas de la Revolución Mexicana, pero también películas basadas en textos literarios.

Por lo que respecta a filmes en los que figuran personajes indígenas, con algunos antecedentes como el de *Janitzio* (1934) dirigida por Carlos Navarro, *Tribu* (1934), de Miguel Contreras Torres, donde Emilio “Indio” Fernández caracteriza a un indígena*, Redes (1935)* de Fred Zinnemann y Paul Strand, *El indio (1938)* de Armando Vargas de la Maza*, La india bonita (1938)* de Antonio Helú, *La rosa de Xochimilco (1938)* de Carlos Véjar, *La noche de los mayas (1939) de Chano Urueta, María Candelaria* (1944) dirigida

[89] De acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos* de la Academia Mexicana de la Lengua, en su página 17, el albur es un juego de palabras, ágil, por lo general de alusión sexual, en el cual alguien es ridiculizado. Mientras que un alburero es alguien que es recurrente al uso de albures.

por Emilio Fernández, *La Perla* (1949) y *Río escondido* (1947) del mismo director. Se destacan, por diferentes razones, en la década de 1950-1960: *Raíces* (1954) dirigida por Benito Alazraki, *El joven Juárez* (1955) de Emilio Gómez Muriel, *Macario* (1960), de Roberto Gavaldón y, por supuesto, *Tizoc. Amor indio* (1956) de Ismael Rodríguez. Cada uno de estos filmes de la década ofrece una representación diferenciada de las comunidades y del personaje del indígena. Desde una película a base de cuadros, realizada con actores no profesionales que toma como referente la colección de cuentos de Francisco Rojas González, *El diosero,* como ocurre en *Raíces;* el relato mítico-fantástico del indígena Macario; la exaltación de una figura histórica de origen indígena; hasta una historia de amor interétnico. Se trata de un cine no producido por indígenas y en este sentido indigenista por buscar representar desde una perspectiva externa a las comunidades originarias, los conflictos que viven personajes indígenas, intentando romper con algunos estereotipos, aunque con enfoques que no resultaban ajenos a cargas ideológicas muy específicas y que en mayor o menor medida creaban otros estereotipos y recreaban otros antiguos con algunas variantes.

La debacle en calidad que significó el fin de la Época de Oro llevó a directores como Ismael Rodríguez a realizar cine muy por debajo de la calidad narrativa de sus películas en la Época de Oro, en aras de mantenerse vigentes y en el gusto de los sectores populares, Ismael Rodríguez realizó películas como *Cuernos debajo de la cama* (1968), *Faltas a la moral* (1969), *Mi niño Tizoc* (1971) en franca añoranza a su éxito en conjunto con el fallecido ídolo del pueblo Pedro Infante *Tizoc* (1956); *Nosotros los feos* (1972), otra cinta que evocaba otro de sus filmes junto a Pedro Infante, en esta ocasión el guión lo escribió en compañía de su hijo Ismael Rodríguez Vega. En 1975

realizó *Somos del otro laredo* / *Chicanos go home*. Además de cintas como *Ratero* (1978), *El secuestro de los cien millones* (1979), *Blanca nieves y… sus siete amantes* (1980). *Burdel* / *Ratero II* (1981), *Corrupción* / *La corrupción somos todos* (1983), *Masacre en el río Tula* (1985), *¡Yerba sangrienta!* (1986), *Olor a muerte* / *Pandilleros* (1986), *Solicito marido para engañar* (1987), *Dos tipas de cuidado* (1988) utilizando nuevamente el recurso de la añoranza de sus éxitos anteriores; después entró a la vorágine del tema de actualidad al inicio de la década de los noventa con el guión de *Trébol negro* / *SIDA: Maldición desconocida* (1990) dirigida por su hijo Ismael Rodríguez Vega, le seguirían *Reclusorio I* / *Crimen y castigo I: Quiero quedarme en la cárcel, Sangre entre mujeres, La prostituta violada, El comandante encajuelado y Eutanasia o asesinato* (1995); *Reclusorio II* / *Crimen y castigo II: El honor se lava con sangre, Una sopa de su propio chocolate, No robé a la niña, la virgen me la mandó y Los satánicos vampirescos* (1995) y *Reclusorio III* / *Crimen y castigo III: El polígamo lenón, Asesino involuntario y El maestro degenerado* (1995-1996); corroborando que para directores como Ismael Rodríguez lo importante era la vigencia, renovarse de acuerdo a lo requería la taquilla en ese momento, no dudando en sacrificar la reputación ganada con sus primeros trabajos durante la Época de Oro.

Por su parte, deseamos aquí destacar que María Félix había representado en el cine a una mujer indígena en *Maclovia* (1948) de Emilio Fernández*,* filme cuyo título alude al personaje que ella encarna como la hija del jefe de una comunidad de indios tarascos de la región, representó personajes rurales, de origen en los grupos sociales trabajadores y humildes, en *Río escondido, Enamorada*, *La escondida,* en los que se le podía identificar como una mestiza. Así como papeles de personajes relacionados con

grupos en el poder o en los que se le podía relacionar como un personaje heredero de grupos étnicos exclusiva o dominantemente europeos, como Camelia o Catalina de Erauso. Es decir que, en la cinematografía no se le había identificado con un grupo étnico específico, a diferencia de lo que ocurría con los papeles interpretados por Pedro Infante, que si bien lo mismo había interpretado personajes pobres que ricos, norteños, charros, huastecos, jamás había interpretado a un personaje claramente relacionado con una comunidad indígena, lo que sí habían hecho otros actores que también interpretaron otro tipo de personajes, como Pedro Armendáriz o Ignacio López Tarso y Emilio Fernández, e incluso el actor japonés Toshiro Mifune.

6.3. El modelo actancial

El modelo actancial de la semiótica de Greimas contribuye a una visión más amplia del personaje como un elemento construido; el actante conlleva la motivación, la pauta de comportamiento y la ruta a seguir en las acciones que emprenderá el personaje de acuerdo con el contexto en que estas se desarrollan. Queremos resaltar que para efectos de esta investigación solo usaremos el concepto actancial de la semiótica de Greimas, puesto que sus aportaciones al campo semiótico son muy extensas.

El personaje, en perspectiva de Greimas, debe considerársele como una unidad que al ser contextualizada debe analizarse de acuerdo con las acciones. El actante para Greimas y Courtes (1979) es, “aquel que cumple o quien sufre el acto, independientemente de toda determinación” (1979:23). Desde la perspectiva de Sainz Balderrama, esta noción fue un prestamo que tomó Greimas (1966) del gramático L. Tesnière (1965) en *Elementos de sintaxis estructural:*

> El término, propuesto por Lucien Tesnière para designar a los seres o cosas que, “al título

> que fuera, o de la manera que fuere, aún a título de simples figurantes y de la manera más pasiva, participan en el proceso" (p. 102), a su vez fue un prestamo de la lingüística general donde designaba al agente de la acción, representado por un sustantivo, ya sea este sujeto gramatical o no. Los actantes son pues "personajes" en un rol dado. Estos personajes pueden ser: ya sea humanos, ya sea animales, ya sea objetos. Los actantes designan los roles fundamentales y abstractos en tanto que son susceptibles de funciones específicas, determinadas en una estructura actancial de opuestos: sujeto (héroe)/objeto; destinador/destinatario; ayudante/opositor. El actante no designa pues únicamente al héroe. El personaje representado por el actante puede ir del fenómeno más simple como la máscara o el disfraz del actor, a lo más complejo, como un estado psicológico o una exaltación lírica. (Sainz Balderrama, 2008: 92-93)

De acuerdo con lo planteado por Greimas y Courtes (1979) la función y la acción siempre serán más importantes que el personaje en sí mismo, puesto que un mismo personaje puede ejecutar una o más funciones dentro de la trama y de igual forma, una sola función puede ser asumida por varios personajes, tal como lo plantearon con anterioridad Tinianov y Propp. El actante no es pues un personaje en sí, sino que son los principios que lo motivan a ejecutar una determinada acción, y estos principios o motivaciones van desde una necesidad, un deseo, hasta una obligación, como ya lo hemos analizado en capítulos anteriores, Vladimir Propp fue un antecedente directo para que Greimas hiciera posible la transmisión del conocimiento del análisis de las funciones del personaje como elemento construido; pero, sería Greimas quien planteó transferir las categorizaciones actanciales a semióticas.

Fue en su *Semántica estructural* (1966) en que A. J. Greimas dedicó un capítulo teórico a la conceptualización de los actantes en la lingüística, en el cuento popular ruso, en las artes escénicas, así como a explicar las categorías actanciales, el modelo actancial mítico, el investimento temático de los actantes, la relación entre actantes y actores, y otros puntos relacionados con este concepto teórico-metodológico, consideraciones que ampliaría *En torno al sentido* (obra iniciada en 1970 y continuada hasta 1973) y en *Semiótica de las pasiones* (1991). En otros de sus trabajos, como *La*

semiótica del texto. Ejercicios prácticos (1976), *De dios y de los hombres* (1985) y *De la imperfección* (1987), así con en otras publicaciones breves reunidas en obras colectivas, más que definir o teorizar sobre el concepto del actante, lo aplicó en el desarrollo de análisis específicos de obras narrativas breves. Ofrecería también algunas sucintas consideraciones sobre el actante en su *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* que previamente hemos citado.

En la *Semántica estructural* inicia, a partir de un ejemplo tomado de Georges Dumézil, a separar lo que sería el inventario de mensaje funcionales (entendidos estos al modo de las funciones de Propp) para configurar lo que es "la esfera de actividad" (Greimas, 1973: 263) del personaje, para luego constituir un corpus paralelo que contiene la totalidad de las cualificaciones (sobrenombres, epítetos, estereotipos, atributos y otras consideraciones) del mismo, que permite establecer su "fisonomía". Desde su perspectiva, el primer inventario faculta hacer una lectura ideológica del actante; en tanto el segundo, ayuda a conceptualizar una axiología, los valores atribuidos al actante o que el actante representa.

En seguida considera que ambos análisis son complementarios. De estos dos primeros niveles de análisis se pasa a "la descripción del microuniverso en el interior del cual" los actantes actúan, "investidos de contenidos" (Greimas, 1973:264), y añade:

> Esta nueva descripción, situada en un nivel superior, no será posible más que si disponemos, para emprenderla, por lo menos de un cierto número de hipótesis concernientes a su objetivo. Pero para elaborarlas hay que tratar de responder primeramente a dos tipos de cuestiones: a) ¿cuáles son las relaciones recíprocas y el modo de existencia en común de los actantes de un microuniverso? B) ¿cuál es el sentido, general, de la actividad que se atribuye a los actantes?, ¿en qué consiste esta "actividad", y, si es transformadora, cuál es el cuadro estructural de esas transformaciones? (Greimas, 1973: 264)

Al referirse a un tipo de textos, en los que los actantes definidos como quienes realizan

acciones o son objeto de ellas en una narración, consisten en roles actanciales representados o interpretados por actores, como ocurre en las artes escénicas, observa el riesgo que se corre en confundir, a cada momento, la descripción del análisis cualificativo de los actantes, con un análisis sobre las características de los actores, riesgo que busca resolver parcialmente con una serie de propuestas, que expone así:

> No nos resta, pues, más que volver a los mismos actantes, por una parte, y a los tipos de relaciones estilísticas entre actantes y actores, por otra, que podrían servir como criterios para una particularización "tipologizante" de los modelos actanciales. El primer criterio tipológico de este género sería el sincretismo, a menudo registrado, de los actantes […] así, la reina, en el juego de ajedrez, es el archiactante sincrético del alfil y de la torre.
> […Se debe también] dar cuenta, al nivel de los actores, de las distribuciones complementarias de las funciones. (Greimas, 1973: 281-282)

Las distribuciones complementarias de las funciones pueden, por ejemplo, estar guiadas por relaciones de parentesco en una narración, de manera que: "Los actantes se agrupan en este caso a menudo en parejas tales como: marido y mujer, padre e hijo, abuela y nieto, gemelos, etc." (Greimas, 1973: 282) Pero, igualmente las distribuciones complementarias de las funciones pueden estar guiadas por relaciones de otro tipo, como serían étnicas, de género, etc., Greimas añade: "Secundariamente hay que distinguir también entre las oposiciones categóricas que reflejan las distribuciones complementarias de funciones, y los desdoblamientos retóricos, procedimientos que pueden resultar estereotipados" (Greimas, 1973: 282).

Greimas propone como un tercer criterio tipológico el de la ausencia de uno o varios actantes, y marca la diferencia de este caso con el que sería el de los efectos dramáticos producidos por la espera de la manifestación de un actante: "lo cual no es lo mismo que la ausencia, sino más bien su contrario: así, la ausencia de Tartufo durante los dos primeros actos de la comedia o la espera de los salvadores en la historia de

Barba Azul hacen más aguda la presencia del actante todavía no manifestado en la economía de la estructura actancial" (Greimas, 1973: 282-283).

Los actores aparecen en la obra bajo la forma de sememas[90] construidos, con lugares de fijación en el interior de la red de acciones, red axiológica, y la denominación de los actantes es en ocasiones contingente y puede no ser justificada sino tras el análisis cualificativo exhaustivo de sus acciones y atributos caracterizadores.

Greimas considera necesario describir la red axiológica cultural que subtiende estos esquemas de los actantes y sus funciones, así como sus elementos cualificativos. Es decir, considera necesario, además, el análisis de sus rasgos y acciones en relación con el contexto cultural en que se produce la narración escenificada.

Afirma también: "Este carácter particular de los actantes, que los hace aparecer, al nivel de los efectos de sentido […] pudiera servir de punto de partida a una cierta estilística actancial que diera cuenta de los procedimientos de personificación, de cosificación, de alegoría, incluso de figuración" (Greimas, 1973: 285). Observa también que mientras el actante sujeto está dispuesto a personificar los sememas que toma a su cargo; el actante objeto es al mismo tiempo llamado al efecto "simbólico". Señala también que mientras el actante sujeto actúa para satisfacer un deseo, el actante objeto es objeto de deseo, ese semema del deseo implica una transitividad, una relación teleológica.

Luego señala la diferencia entre las categorías actanciales destinador y destinatario, observando que en ocasiones un solo actor desempeña dos roles actanciales por acumulación, lo que corresponde a una manifestación sincrética del actante y hace referencia al caso de "un relato que no fuera más que una trivial historia

[90] Como combinatoria de semas, de elementos que producen un sentido, también concebido por Greimas como la combinatoria del núcleo sémico y los semas contextuales que generan una significación.

de amor que acabara, sin la intervención de los padres, con el matrimonio" (Greimas 1973: 271), en este caso la acción "matrimonio" en la que el sujeto masculino es el destinatario y el actante objeto, femenino, es el destinador del amor. .

Para precisar las categorías actanciales del adyuvante y del oponente señala:

> Reconocemos, sin embargo, sin dificultad, dos esferas de actividad y, en el interior de estas, dos tipos de funciones bastante distintas:
> 1. Las unas que consisten en aportar la ayuda operando en el sentido del deseo o facilitando la comunicación.
> 2. Las otras que, por el contrario, consisten en crear obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación…
>
> Estos dos haces de funciones pueden ser atribuidos a dos actantes distintos, a los que designaremos con los nombres de Adyuvante vs Oponente. (Greimas, 1973: 273)

En todos los casos que estudia los roles actanciales divide la narración en secuencias.

El investimento temático de los actantes puede ofrecer una gran variedad y hasta cierto punto está condicionados socioculturalmente, no lo concibe como fuerzas temáticas, sino un investimento sémico que en la narración se les da a los actantes que se mueven impulsados por determinados deseos o valores (amor, fanatismo religioso o político, codicia, envidia, celos, odio, venganza, curiosidad, patriotismo, necesidad de reposo o de alguna otra cosa, temor, esperanza, prejuicios, etc.). Greimas observa que tanto el actante sujeto como el actante objeto pueden establecer relaciones con un contenido semántico que puede serles atribuido por otros procedimientos además de las motivaciones, como serían sus cualificativos en la obra (sus rasgos) y esto debe ser analizado.

6.4. Análisis de *TIzoc* según el modelo actancial

De manera análoga a como ocurre en las propuestas de Propp, la narración es concebida como una cadena de acciones que son realizadas por determinados actantes. Esta cadena de acciones se organiza en secuencias narrativas definidas por funciones semánticas específicas (la venganza, la prueba, el retorno del héroe, etc.) que varían de una narración a otras y que pueden establecer juegos de contrastes, paralelismos, oposiciones, etc.

El actante realiza determinadas acciones y esto determina su función como sujeto-héroe, oponente, auxiliar, destinatario, remitente, objeto-valor, etc. Esto dependerá de las distribuciones de las acciones en la narración.

Hemos señalado en nuestro marco teórico-metodológico que los actantes de Greimas son: Sujeto, Objeto, Emisor, Destinatario, Adversario, Auxiliar. Las relaciones se establecen entre ellos forman un modelo actancial. El sujeto desea un objeto y esto lo mueve a actuar, pero sus acciones pueden caracterizar su rol actancial como el de un sujeto heroico, o como un sujeto que es un traidor, ofrecer matices de su función actancial. Lo mismo ocurre con el Objeto, puede tratarse efectivamente de un objeto (dinero, un caballo, etc.), pero también de un concepto (honor, dignidad) e incluso de un personaje pasivo ante del deseo del actante sujeto (una mujer, un hijo, un esposo).

Cuando se analizan enunciados, sintagmas verbales, el actante suele identificarse con el sujeto al que se atribuye el verbo de acción, del hacer, pero en su obra *En torno al sentido* (1973), Algirdas Julien Greimas ofrece una explicación sobre la forma como entiende el actante en relación con los actores de un relato o narración representada escénicamente, allí señala: “la transcripción de los actantes, que provisionalmente

hemos dejado bajo la forma de actores del relato se subdivide en etapas sucesivas" (1973: 246). Si bien en relación con las acciones redundantes o con las pruebas que representan los actantes estos tienen una relativa importancia, porque lo principal son sus acciones, "los actantes vuelven a cobrar su importancia cuando se trata de las unidades contractuales, a las cuales corresponde el papel de la organización del conjunto del relato". (1973: 246). Las funciones que definen esas unidades contractuales están constituidas por un juego de aceptaciones y rechazos de las obligaciones y provocan una serie de nuevas distribuciones y redistribuciones de los papeles actanciales. Agrega que solamente mediante el estudio de esas redistribuciones se puede resolver el problema que plantean las transformaciones, por ejemplo, del hijo-traidor en héroe, o a la inversa, así como las transformaciones de un rol actancial en otro distinto.

Puede ocurrir que, en las primeras secuencias narrativas, el actor desempeñe determinado rol actancial, estableciendo determinadas obligaciones contractuales y los roles se distribuyan de cierto modo, pero posteriormente se haga una redistribución de los roles actanciales. Para analizar esto puntos, Greimas propone considerar: la secuencia, las acciones y su función, identificando quiénes desempeñan el papel actancial y como se establece su rol actancial en esa secuencia, e ir comparando estos elementos en el proceso de las secuencias posteriores.

En el libro *En torno al sentido* (1973), también ofrece algunos elementos para el análisis de la gesticulación natural y la gesticulación cultural y de los elementos visuales representados, que aplicaremos parcialmente en este estudio.

Vamos ahora a proceder con el análisis de la primera secuencia del filme *Tizoc.*

6.4.1 Presentación del actante héroe y de sus primeros opositores

En la secuencia de inicio se escucha el característico jingle de las producciones de los Hermanos Rodríguez y la cámara se enfoca en una montaña nevada donde aparece la leyenda Matouk Films S.A. presenta, el fotograma está saturado de colores cálidos resaltando el color como un sello distintivo de la película en este formato, se hace un paneo a las pirámides de Monte Albán, sitio arqueológico situado en las cercanías de la ciudad de Oaxaca, con los créditos repartidos entre los protagonistas María Félix y Pedro Infante. En la siguiente toma de la secuencia se presenta los créditos a Ismael Rodríguez como director, sobre la vista panorámica de Monte Albán con movimiento de cámara en traveling horizontal hacia la izquierda del espectador. En seguida se muestra, en un plano medio y entre sombras, a un actante masculino que desata, de la rama de un frágil árbol, a un burro, para montarse en él. Además de la acción de montar y cabalgar en un burro, la toma funciona como enunciado calificativo que ofrece rasgos del personaje protagonista de la acción, el actante, que viste pantalón de manta, cotón de manta y porta sombrero de palma, este vestuario lo identifica, de modo general, como quien hace uso de ropas relacionadas con los atuendos vestimentarios de comunidades indígenas, sin embargo, cuando posteriormente se identifique la comunidad indígena a la que supuestamente pertenece, el atuendo que lleva hará evidentes diferencias importantes con respecto al atuendo que usa esa comunidad indígena particular [91]. El personaje es un hombre joven de complexión media, en el que el receptor puede reconocer a Pedro Infante, pese al peinado distinto. Mientras que la banda sonora del

[91] "Cotón es el término para denominar al vestuario varonil tacuate. Consta de un calzón que llega a media pierna y una camisa en forma de túnica con mangas largas, cuyos faldones llegan hasta los pies y se recogen para formar una bolsa ceñida a la cintura" (Peña Flores, 2020: 28)

filme tiene un acento dramático que en este momento satura la escena. Enseguida aparece el título *Tizoc* en letras rojas y entre paréntesis “amor indio”.

El actante masculino avanza entre las ruinas prehispánicas y pasa frente a otros personajes, que visten similar a él, pero que cuando el pasa le arrojan piedras, mientras la cámara hace un paneo nuevamente a las pirámides y hacia el cielo de media mañana, rebosante de cumulonimbos. En los créditos aparece que el filme es fotografiado en Cinemascope[92].

Esta primera secuencia permite identificar dos tipos de actantes definidos por sus acciones: el actante que se desplaza de las ruinas prehispánicas montado en su burro y los actantes opositores, que buscan obstaculizar ese avance arrojándole piedras. Estos segundos constituyen un actante colectivo

El personaje no se detiene y continúa su camino, lo vemos en una toma de frente, mientras los otros lo siguen y continúan arrojándole piedras. Él se vuelve a verlos, sin detener su avance. El receptor de las imágenes narrativas desconoce aún las motivaciones de los distintos actantes, sus nombres, o su tematización. Lo único que se manifiesta es que la acción de los opositores no es eficiente, pues no detiene el avance del actante que monta en un burro y prosigue sin detenerse. Los atuendos no señalan

[92]“El Cinemascope es un sistema de filmación caracterizado por el uso de imágenes amplias en las tomas de filmación, logradas al comprimir una imagen normal dentro del cuadro estándar de 35mm, para luego descomprimirlas durante la proyección logrando una proporción que puede variar entre 2,66 y 2,39 veces más ancha que alta. Esto se lograba con el uso de lentes anamórficos especiales que son instalados en las cámaras y las máquinas de proyección. Las pantallas sobre las que inicialmente se proyectaban las películas en este sistema eran más amplias que las usadas tradicionalmente hasta 1953 y poseían una concavidad que permitía además eliminar ciertas distorsiones propias del sistema en sus comienzos. Con los años y los perfeccionamientos técnicos, dichas distorsiones fueron finalmente eliminadas y el uso de pantallas cóncavas se hizo innecesario. Se usó desde 1953 hasta 1967 para el rodaje de películas en pantalla ancha, marcando el comienzo del moderno formato anamórfico, tanto en la fotografía principal como en la proyección de la película. […] el formato anamórfico ha continuado hasta nuestros días. (Cinemascope (upm.es), 2011)

una diferencia entre este y sus opositores, pues resultan muy parecidos.

En su transcurrir, el actante que monta pasará a su lado una mujer con atuendo indígena, que al tenerlo cerca lo escupe y hace gestos no verbales de desagrado mientras él pasa junto a ella, él voltea de nuevo, pero sigue su camino en su burro; la música dramática es imperiosa, se escucha el sonido de las campanas de la iglesia.

En esta otra secuencia se repite el esquema actancial previo, con la diferencia que ahora la mujer es identificada por su acción como parte del actante colectivo opositor al actante que avanza aproximándose a la población, señalada mediante el sonido de las campanas de la iglesia.

El actante montado en burro se aproxima al pueblo a un ritmo continuo, esto nos permite identifica al burro como actante en el papel de adyuvante de actante que es agredido.

Los créditos continúan, hay un exceso de tomas en locación mostrando el contraste de los colores del cielo y de la tierra, hay paneos que acentúan los panoramas mientras la cámara resalta el color. Todos estos elementos contribuyen a la caracterización del espacio por el que transita el personaje y dicha caracterización se precisa por la presencia de cetáceas, caminos de terracería y un sol pleno, fincas de adobe.

Los últimos créditos son para Antonio Matouk como productor y para Ismael Rodríguez como director.

El personaje ha seguido aproximándose a una población, montado en su burro, mientras dos mujeres indígenas le arrojan piedras. Triplicando así la secuencia en que se indica claramente la oposición del sujeto colectivo formado por actantes masculinos y

femeninos, al avance del actante-protagonista montado en su burro.

Un narrador omnisciente[93] dice mediante una voz en off: “Tizoc, último descendiente de príncipes tacuates[94], frecuentaba un pueblo mixteca donde la gente le hacía sentir un odio de siglos contra su tribu”.

En el nivel de la banda sonora de la película ahora se escucha el trinar de los pájaros, pájaros de variadas especies, pues así lo denota el canto. Detalle que también contribuye a caracterizar el contexto espacial en que actúa el personaje.

Las palabras del narrador omnisciente ofrecen rasgos específicos que determinan la tematización de los roles actanciales en la película al plantear expresamente un conflicto entre el actante caracterizado como último descendiente de los príncipes tacuates, que parte desde las ruinas prehispánicas (de Monte Albán) hacia el pueblo mixteca que frecuentaba, y define a la población mixteca como actante colectivo opositor a él. Se exponen también las motivaciones de los opositores, como un odio ancestral entre tribus.

Sabemos que Monte Albán fue la capital de los zapotecos y una de las primeras ciudades de Mesoamérica, ubicada en el estado de Oaxaca. Mediante el recurso del montaje y las acciones representadas, en la película se relaciona al príncipe tacuate como proveniente de dicha ciudad.

---

[93] El narrador omnisciente es el que posee toda la información sobre lo que sienten, perciben o piensan los personajes, encontramos casos en los que la voz del enunciador modaliza un personaje que es presentado desde un punto de vista interno y casos en los que la enunciación se caracteriza por una marcada contención en la modalización del personaje (Aguado, 2004: 137)

[94] “Los aztecas denominaban a los mixtecos de la región tata-coatl ‘señor serpiente’, tacuate, término con el que actualmente es autodenominado tanto el grupo étnico como la lengua originaria […] dentro de la tradición oral de los habitantes tacuates, existe un mito acerca de la fundación del poblado. Se trata del mito del águila. Según el relato, los tacuates habitaban Santa María Zacatepec comunidad de Ixtayutla, en donde, entre unos peñascos, habitaba un águila con sus crías. Para alimentarlas, el animal acarreaba gente de la comunidad, especialmente a los niños.” (Peña Flores, 2020: 29-30)

Tizoc no es un nombre tacuate, fue el nombre del séptimo rey y tlatoani de la Triple Alianza (Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan), y en náhuatl significa “el que sangra”, según diversos autores.

En contraste con el conflicto representado en el filme, numerosos estudiosos de la comunidad mixteca señalan a los tacuates como parte de ella.

Sin embargo, los tacuates son, según Germán Ortiz Coronel: Un grupo etnolingüístico de la Costa Chica de Oaxaca y asentado básicamente en los municipios oaxaqueños de Santa María Zacatepec y Santiago Ixtayutla, que poseen una indumentaria distintiva y diversos aspectos culturales, que manifiestan sentirse distintos de los mixtecos (Ortiz, 2009:52).

A diferencia de lo que se afirma en el filme, hasta donde se sabe, la comunidad de los tacuates no fue nunca un principado sino un señorío de cacicazgo.

Aunque muchos antropólogos reconocen a los tacuates como mixtecos, son los tacuates los que insisten en su diferenciación respecto a otros grupos mixtecos, se molestan cuando se les llama mixtecos y esto deriva de algunas diferenciaciones despectivas también por parte de los mestizos mixtecos hacia los tacuates, lo que se hace muy visible en el desarrollo de una terminología que distingue a los tacuates. De este tema, la investigadora María del Carmen Castillo Cisneros da cuenta, al ofrecer la terminología usada por la comunidad tacuate de Oaxaca, y la que los mestizos y mixtecos del Estado usan para referirse a los tacuates. Nos parece importante recuperar lo que señala la autora porque no se registran investigaciones sobre el tipo específico de relaciones que se producen entre estas comunidades indígenas y mestizas que conviven. Señala la autora:

Ñivi ñuu: gente del pueblo; aplica a todos los tacuates que viven en la cabecera municipal,

> más no a los mestizos.
> *Ñivi to'o:* es el mestizo, el de razón […] Así se definen ellos mismos y también así los definen los tacuates cuando hablan en castellano.
> *Naturales:* es como los mestizos nombran a los tacuates que habitan el pueblo y también la manera en la que algunos tacuates se autodefinen cuando hablan en castellano.
> *Ra xito:* es la forma en que los tacuates llaman a los tacuates de Ixtayutla y viceversa Significa "nuestra familia, nuestros hermanos".
> *Xa o cha*: amigo, compañero, es una forma de tutearse entre los hombres tacuates […] Los mestizos ocupan este término para referirse a los tacuates e *inyus* de manera despectiva o en tono de burla.
> *Ñivi savi*: es como los tacuates de Zacatepec se refieren a los mixtecos de la Mixteca Alta
> Ñivi tukuati - Ra tukuati: es como los tacuates le dicen a los mixtecos de la de manera despectiva; no tiene nada que ver con tacuate. Se refiere a la gente que vende ajo, cebolla, copal. El mestizo a veces le dice "mixteco" al tacuate para molestarlo, o le dice vendedor de ajo y cebollas en castellano, esto molesta al tacuate quien reivindica una identidad diferente a la de los mixtecos.
> *Ra xico axu:* hombre que vende ajo. Despectivo hacia el mixteco por parte del tacuate.
> *Ra xico ticum:* hombre que vende cebolla. Despectivo hacia el mixteco por parte del tacuate.
> *Ñivi chikuati:* es como los mixtecos de la Alta le dicen a los tacuates despectivamente en idioma mixteco. Se dice que tikuati es el que echa pleito, o sea los tacuates son los que echan pleitos.
> *Ra iti xu*: es como los tacuates llaman a los hombres de la Costa, los de camino abajo. Independientemente si son mestizos o mixtecos, son de abajo, de la Costa (Castillo, 2018: 30)

Podemos observar así que existen términos despectivos por parte de tacuates y mixtecos, pero también entre mestizos y tacuates, para referirse al "otro", sin embargo, dominan los despectivos que los tacuates usan contra los mixtecos y los despectivos que los mestizos usan contra los tacuates, caracterizados como buscapleitos.

Algunos estudiosos interpretan que la insistencia de las comunidades tacuates en diferenciarse de los mixtecos, deriva de una situación que, por diversas circunstancias históricas, ha puesto en peligro la propia identidad cultural y étnica de los tacuates. Sin embargo, este fenómeno puede identificarse en numerosas comunidades que insisten en su identificación específica como rechazo a la generalización que implican términos como "indio" o "indígena".

En el filme de Ismael Rodríguez, la comunidad indígena de los tacuates es representada por un actante individual que en la película no ofrece rasgos identitarios

vestimentarios veraces sobre las características de esta comunidad, pero que adopta el papel de actante que corresponde a un héroe agredido, en principio, por una comunidad indígena mixteca que lo odia desde hace siglos, sin que se señale la razón.

En la escena se aprecian a unas mujeres lavando en el río y a unos niños jugando, entre las mujeres se encuentra una joven en la que la cámara se detiene. La joven viste un amplio faldón color rojo con grecas amarillas en la bastilla, camisa blanca de manga amplia y cuello redondo alto con vistosos adornos florales rojos a la altura del pecho, misma que lleva fajada por dentro del faldón, complementa su atuendo con un rebozo gris como turbante en la cabeza que le sirve para apoyar la palangana con la ropa recién lavada y unos aretes de filigrana en color plata, un atuendo propio de la región indígena de Tlacolula Oaxaca, aunque se supone que se trata de una joven mixteca.

Ella deja de lavar, se incorpora y escucha a los pájaros, se mantiene inmóvil pues uno de los trinos le parece que es diferente a los demás y que tiene un mensaje para ella, reconoce el silbido, observa para todos lados esperando que nadie la vea y se dirige a tender la ropa.

Que la joven se encuentre lavando en el río contribuye a su caracterización y a precisar su rol actancial, pues está realizando una labor presentada como femenina, en compañía de otras mujeres, lo que también es signo de su aceptación de un rol contractual relacionado con la división del trabajo tradicional a partir del género dentro del núcleo familiar.

6.4.2. El cortejo y la oposición del padre

Esta secuencia inicia una vez que Tizoc ha llamado la atención de la joven que lava en el río mediante el uso de un trino de ave. En la escena vemos: dentro de los matorrales cercanos, el pájaro de sonidos raros que se revela como Tizoc, ella lo observa y se pone feliz mientras dice "¿Me queres Tizoc?". Él responde dentro de los matorrales "¿Quén dice que no te quero … harto … nomás que ya me cansé de estar aquí con la barriga pegada al suelo como las iguanas".

Este es el primer diálogo del personaje de Tizoc, quien ha sido primero presentado como un actante en tránsito, auxiliado por un burro, su montura, y posteriormente identificado, mediante la imitación del trino, con las aves, para luego ser, mediante sus propias palabras, caracterizado como un personaje que se asemeja a las iguanas. En este primer diálogo se precisa la motivación de su acción, el afecto por Machinza, lo que también permite precisar que el rol actancial del personaje es el relativo a un actante que busca realizar el amor de pareja, así como también permite identificar el rol actancial de Machinza, como actante-objeto de esa motivación. Esta motivación del actante se verá dificultada por las actuaciones de quienes son presentados como actantes-opositores colectivos que en su actuar transforman a Tizoc en actante-objeto de un "odio ancestral".

Las siguientes acciones precisan el tipo de oposiciones que debe enfrentar Tizoc, el último descendiente de los príncipes tacuates, por parte de los indígenas mixtecos.

Tizoc hace un reclamo porque tiene que esconderse, ella le responde con tranquilidad y picardía: "Ten paciencia", Tizoc le pide que se vaya al monte para poder hablar. Ella tiene miedo de que la busque su tata[95], el diálogo entre ambos personajes

[95] Padre, abuelo, o cualquier figura paternal de respeto.

transcurre y de pronto Cocijopij, el padre de la joven le grita: “Machinza”, ella invadida por el miedo suelta las cosas que trae en las manos y corre asustada respondiendo a la iracunda llamada de su padre, cuando están frente a frente, ella agacha la cabeza, aceptando no verbalmente la autoridad de su padre, la autoridad de los hombres, en un rol actancial de profunda sumisión y obediencia, mientras este la cuestiona “¿Con quén tabas palabriando?” Ella, aún muy asustada responde: “con naiden”, el individuo le asegura que ya sabe quién es ese naiden y saca su machete, se dirige amenazante a los matorrales para comenzar a golpearlos con la herramienta, mientras enojado exclama “Se lo trago la tierra” ella hace un gesto de alivio al ver que Tizoc ya no está entre la maleza, se acerca a Cocijopij “Ya lo vio tata como no era naiden”, palabras que solo exaltan el coraje del hombre, y comienza a insultar en español y en su “lengua”, recalcando que usa el término “indio tacuate” como una expresión profundamente despectiva.

En el nivel de la configuración de los actantes se observan un conjunto de semas cuya combinatoria definirá la semántica del personaje de Tizoc. Se trata de los semas de la realeza, por ser descendiente de príncipes tacuates, es el último descendiente, lo que implica el sema de la unicidad, es único, queda también connotado por una relación específica con los animales, que lo auxilian y a los que imita, su lugar de procedencia es la antigua ciudad de Monte Albán, quedando así artificialmente vinculado a una de las más antiguas culturas indígenas de México, en el filme se vincula al príncipe tacuate a la cultura que produjo las pirámides y templos prehispánicos de Monte Albán, fusionando en sí las connotaciones otorgadas a tal cultural y la identidad étnica tacuate, caracterizada de manera específica en el filme, como comunidad a punto de

desaparecer. Vestimentariamente Tizoc no se distingue de los otros indígenas que se presentan como sus oponentes u opositores, los indígenas mixtecos, sin embargo, su atuendo si mantiene una diferenciación de género. Es presentado como un actante cuya motivación es el amor, no la reivindicación de su ser o la eliminación del conflicto con sus opositores. Sin embargo, la motivación que lo lleva a actuar queda connotada por ciertas características específicas en el filme, por tratarse de un amor interétnico ya que el actante-objeto de su amor es una mujer mixteca, comunidad que no solo es ajena a la suya, sino que se presenta como opuesta a su filiación étnica en la película. Tizoc además queda connotado por una habilidad para desaparecer, para mimetizarse con la naturaleza, mediante la acción del ocultamiento.

Por su parte Machinza es presentada inicialmente como actante-objeto del amor de Tizoc, pero también como un actante que tiene como objeto a Tizoc y que supone, que las oposiciones a la realización del deseo que motiva como actantes a ella y a Tizoc, se acabarán con el tiempo, fungiendo como una suerte de mandatario al recomendarle a Tizoc que tenga paciencia. El nombre de Machinza o Manchinza no se registra en ningún diccionario de nombres indígenas de México, figura en una leyenda bogotana sobre la fundación de Usaquén en Colombia[96] y solo lo encontramos en comercios de Puebla, después de la filmación de la película.

Tanto Machinza como Tizoc comparten una característica común por su manera de pronunciar el castellano como una lengua ajena, al hacerlo objeto de ciertas

[96] La leyenda refiere que Tisquesusa tenía tres hijos: La princesa Machinza, que era la mayor, el príncipe Hama, y la princesa Usaca, la menor. Cuando el Zipa fue asesinado, los tres príncipes fueron conducidos, secretamente, a un poblado del norte de Bogotá. Cuando los españoles se enteraron, emprendieron el asedio de aquel sitio, bajo el mando del capitán Juan María Cortés.

deformaciones fonéticas, por ejemplo: quen, en lugar de quién; queres en vez de quieres, naiden por nadie, tabas en lugar de estabas, entre otras

El vestuario de Machinza connota una diferenciación de género, pero también la distingue de otras mujeres presentadas en estas primeras escenas, también diferenciada de ellas por no presentarse como opositora de Tizoc.

Las acciones del actante colectivo opositor a Tizoc, los mixtecos, están motivadas por el odio, la especificidad de sus agresiones: arrojar piedras y escupirlo, connotan tales ofensas de ciertos contenidos religiosos, por tratarse de formas de agresión y ofensa señaladas en los documentos bíblicos de la tradición judeo-cristiana, y no remitir más directamente a las formas de agresión e insulto tradicionales registradas por los estudiosos de las comunidades indígenas mexicanas. Entre los insultos tradicionales prehispánicos se registran diversas formas de ofensa, como: la burla, el insulto verbal en el que se produce la feminización o comparación con las mujeres de que se hace a un hombre, la acusación de cobardía, de suciedad, de carencia de potencia sexual, de homosexualidad, de carecer de hijos varones o de padres, de no tener actividad laboral útil, de carencia de inteligencia, de ser polvo o tener cara de palo y ser feo o borracho, o el castigo mediante la punción con espinas de cactáceas, el sometimiento a aspirar humo de chile quemado, las ataduras, los macanazos, los flechazos y otras formas de punciones, etc. La segregación si se encuentra registrada por algunos estudiosos que han hecho referencia a las prácticas sociales de descortesía u ofensa y punición en las comunidades prehispánicas (Bernal, Boudot, Todorov, Escalante), registradas también en el *Códice Florentino*, segregación considerada como una forma de insulto y castigo, y practicada en comunidades indígenas mexicanas antiguas y modernas. Arrojar piedras

solo se ponía en práctica en caso de pena de muerte por lapidamiento, a causa de delito grave. Aclaramos, sin embargo, que se trata de un tipo de elementos culturales poco estudiados como para hacer aseveraciones tajantes, pero para un receptor común que desconoce las prácticas indígenas de insulto tradicionales y si conoce las actuales, en un país dominantemente católico, escupir a una persona y arrojarle piedras adquiere una relación más directa con las formas de ofensa señaladas como agresiones en las escrituras bíblicas puestas en práctica en la vida común.

El actante colectivo opositor radica en una población en la que está presente una Iglesia, en un contexto rural comunitario, no se distingue vestimentariamente de Tizoc, pero manifiesta diferenciaciones marcadas de jerarquía en su estructura familiar, pues el personaje de Machinza se muestra temerosa ante la llamada de su padre que la interroga. Aquí cabe también destacar que la estructura familiar de la que forma parte la joven se caracteriza por la representación solo de su padre y un hermano, por lo que la figura materna está ausente. Este elemento parecería ser poco importante, pero cobra peso significante cuando observemos que se reproduce en otras de las representaciones de la estructura familiar presentes en el filme.

Cabe destacar que entre las comunidades indígenas de Oaxaca (lugar donde supuestamente se lleva a cabo la historia) en el periodo prehispánico existieron disputas entre comunidades, pues de acuerdo con John M.D. Pohl (2019) las riñas se originaban por la escasez de terrenos fértiles o por herencias.

> […] Durante el periodo Preclásico (1500 a.C.-200 d.C.), la guerra fue un factor esencial para que los primeros cacicazgos se convirtieran en estados, como en el caso de Monte Albán. Conforme aumentó la población y la agricultura se hizo intensiva en el Valle de Oaxaca, la tierra fértil se volvió más escasa; los caciques zapotecos comenzaron entonces a organizar a sus hombres más fuertes para hacer incursiones y apoderarse de las tierras de los vecinos. Los pueblos derrotados se convirtieron en una importante fuente de mano de obra, y los jefes más poderosos les exigieron tributo, en bienes o servicios, a

> cambio de no ejercer más violencia. Esto llevó a una intensificación de la guerra, pues se construyeron nuevas defensas y métodos de combate para inutilizar estas defensas. […] Este proceso de desarrollo se muestra gráficamente en los monumentos de Monte Albán. Entre los afamados "danzantes" hay retratos de cautivos de los cacicazgos enemigos, derrotados y sacrificados ritualmente. […] Durante el Clásico, aproximadamente entre 200 y 700 d.C., los señores de Monte Albán dominaron los asuntos políticos de gran parte de lo que ahora es Oaxaca, llegando incluso hasta la Mixteca Alta, por el norte, y hasta Teotihuacan, por el valle de Tehuacán. Hacia 1500 d.C. la organización política de los zapotecos era muy distinta de la que tuvieron durante el Clásico. Monte Albán, como capital, había sido abandonada alrededor de 800 d.C. y los zapotecos se habían organizado en múltiples estados pequeños, regidos por múltiples reyes y reinas que se reconocían como emparentados entre sí, descendientes de las diversas casas reinantes, multiétnicas, que había en Oaxaca. […] Con frecuencia se declaraban la guerra formalmente y se fijaba un campo de batalla, por lo general en los linderos de los dos reinos. Ya que la guerra se debía casi siempre a disputas sobre tierras o sobre herencias […] (M.D. Pohl, 2019)

Sin embargo, en el filme no se están representando conflictos por tierras de cultivo y la comunidad indígena representada como agresora no es la zapoteca sino la mixteca, en relación con un personaje de supuesto origen noble y tacuate al que se relaciona con los zapotecos. La motivación del odio no es explicada en la narración cinematográfica, no se establece un motivo de dicho odio, solamente se señala que se trata de un odio muy antiguo.

Conforme a lo expuesto en Pohl (2019) y a la introducción del narrador omnisciente, Tizoc es despreciado por toda la comunidad mixteca por ser el único tacuate de la región.

Para finalizar esta escena, Machinza se persigna alzando los ojos al cielo, ante las palabras dichas en lengua autóctona por Cocijopij en tono iracundo y amenazante. Este signo gestual, persignarse, hace presentes las prácticas religiosas de que participa en este caso el actante femenino mixteca.

Otro rasgo destacable de estas acciones es la fusión del lenguaje español con la lengua indígena (no hemos podido identificar la lengua que figura en el filme y que no parece corresponder al mixteco, aproximándose más náhuatl), pues para recalcar el

desprecio y el odio, Cocijopij usa el español, pero para insultar a Tizoc y ser intimidante usa enunciados y voces “indígenas”. Respecto al nombre del padre de Machinza se debe señalar que Cocijopij fue el nombre del último coquitao (gobernante zapoteco prehispánico).

Esta escena presenta a Machinza, una joven enamorada de Tizoc, quien a su vez también se muestra interesado, hay un rol actancial, una motivación amorosa por parte de ambos personajes que además tienen que verse a escondidas dada la rivalidad entre la comunidad de la que forma parte el personaje femenino y el actante-príncipe. En esta secuencia también se reitera la motivación del odio por parte del personaje de Cocijopij que está dispuesto a asesinar a Tizoc por tener intenciones amorosas hacia su hija Machinza.

El gesto no verbal de Machinza de santiguarse mientras mira al cielo denota un proceso de adopción de elementos culturales religiosos de una cultura dominante, por parte de la comunidad indígena de cultura sincrética.

Cocijopij pronuncia las palabras “Se lo tragó la tierra” en un colérico enunciado que hace referencia a los movimientos sísmicos de gran magnitud en los cuales, por efecto de la oscilación, la tierra se abre y cae en su interior todo lo que se encuentre en ese lugar; si, por efecto de la onda sísmica, la tierra vuelve a cerrarse, lo que había caído en ella se da por desaparecido. La frase connota un hecho prodigioso, en tanto que sugiere que la naturaleza coadyuva a ocultarse a Tizoc, al menos desde la perspectiva del padre de Machinza como opositor a Tizoc.

Ya en estas primeras escenas y acciones se plantea una estructura de acciones que se va a repetir posteriormente con variantes: el personaje actante de Tizoc es

motivado por un afecto amoroso hacia un actante-objeto femenino que pertenece a otro grupo étnico, motivación que queda connotada por una prohibición, teniendo como opositor principal al padre de la joven.

6.4.3. La cacería

En la siguiente toma vemos a Tizoc que montado en su burro va atravesando la selva, ya está lejos del lugar donde Cocijopij quiso agredirlo. Entre los árboles está un puma comiendo, el personaje prepara su honda, la arroja con fuerza y mata de un solo golpe al animal al atinarle el proyectil en la cabeza, al tiempo se escucha un disparo de escopeta que también iba dirigido al mismo animal, mientras se identifica en la imagen que un hombre mixteca es quien ha accionado el arma, va acompañado por otros dos hombres, los tres mixtecos.

Tizoc corre a buscar el cuerpo del puma, al llegar a donde se encuentra el cuerpo, él que realizó el disparo se dirige a Tizoc en tono despectivo “¿Qué queres?”, Tizoc responde “Quero mi bestia”, el mixteco responde “Nada es tuyo en este monte”, Tizoc lo increpa “Ni bestia, ni monte tienen dueño, tu tribu no planta los árboles, ni cría a las bestias”, interviene otro de los mixtecos argumentando que Nicul fue el que mató al animal por lo que el cuero[97] le pertenece, Tizoc se defiende diciéndoles que Nicul no mata con piedras (refiriéndose a la honda), o que le señalen en dónde está el disparo, uno de los mixtecos mueve al animal muerto para revisarlo, al no encontrar la herida de bala que supuestamente lo mató, Nicul le dispara al cadáver para justificarse diciendo en tono de voz provocador “Ahí tá el gujero”, otro de los acompañantes de Nicul que también

[97] Piel

está armado con escopeta le dice a Tizoc en tono amenazante mientras le apunta “¿Por qué no matas a Nicul de un jondazo?… Ándele…”. Tizoc en tono de voz grave sin sentirse intimidado por la presencia de las armas responde “Tendría que matar toda tu raza qui mi odia. Tizoc no mata gente, ¡llévate bestia! Tizoc no quiere cueros agujeriados”, les da la espalda para retirarse, pero de inmediato es amenazado por los lugareños que nuevamente hablan “lengua indígena” y solo usan en español la frase “Si no ti largas de aquí pronto, te mueres, indio tacuate”, Tizoc se da la media vuelta, los escucha y con una mueca de hartazgo los ignora para proseguir su camino.

Esta escena de la cacería no solo reitera las relaciones entre el actante motivado en esta ocasión por cazar un puma, y sus opositores, ofrece otros conjuntos semánticos que configuran a los distintos actantes.

La escena sirve para confrontar dos saberes diferenciados y dos formas de relación distintas con respecto al micoruniverso en que actúan los distintos personajes.

La motivación de ambos actantes, Tizoc y sus opositores, es la misma, la caza del puma, sin embargo, las formas de obtener el actante-objeto está marcadamente diferenciada, Tizoc emplea un arma que no daña la piel del animal, una honda; los cazadores mixtecos emplean un arma de fuego, que perfora la piel del animal. La oposición tiene aquí una motivación expresa pues se desarrolla el conflicto por el derecho al producto de la cacería. Ante la afirmación del actante opositor de que nada es de Tizoc en el monte, Tizoc responde que ni bestia, ni monte, tienen dueño, apelando una situación que fundamenta la propiedad privada en el derecho ganado mediante una labor, concepción que reafirma mediante el comentario “Tu tribu no planta los árboles, ni cría las bestias”. Sin embargo, y aunque demuestra su derecho al producto de la cacería

intenta ser despojado mediante el artilugio del disparo dado al animal muerto. Los oponentes actúan en función de la provocación, al cuestionarlo sobre por qué no mata a uno de sus oponentes con su honda. Ante lo que se reafirma que Tizoc está consciente de la oposición colectiva y expresa su respeto por la vida humana y el orgullo por la forma en que realiza la cacería, al despreciar el “cuero agujerado” de la bestia.

El actante colectivo opositor, se configura a partir de otros semas, como un sujeto que busca apropiarse de lo que le es ajeno, incluso mediante argucias, es también caracterizado como actante colectivo provocador y beligerante, como hablante de una lengua distinta al castellano que Tizoc comprende. Estos distintos semas no resultan poco significativos en la medida en que configuran en semema de representación de la comunidad mixteca, haciendo evidente el enfoque ideológico que determina la configuración de dos representaciones diferenciadas y opuestas de lo indígena, a través de la caracterización de una comunidad mixteca y un indio tacuate: noble, único, relacionado con Monte Albán, que solo exige lo que se ha ganado con su trabajo, odiado sin razón, que no mata personas, que conserva sus prácticas más antiguas, y opuesto a una comunidad indígena plebeya que se siente dueña de la tierra, las bestias, que se apropia de lo ajeno, que odia sin razón, que margina al otro y lo provoca, que ha adoptado prácticas ajenas a su antigua tradición para hacer daño.

Los contenidos ideológicos de estas configuraciones de los actantes se tornan más visible cuando los contrastamos con los hechos históricos.

De acuerdo con Juan Julián Caballero (2012) “Ñuu Savi o lo que comúnmente se conoce como la Mixteca, es un territorio multilingüe y pluricultural” (Caballero 2012: 181) producto de la separación y confrontación de las tribus del territorio que poblaban la zona:

“En el vasto territorio del Ñuu Savi se desarrolló una civilización comparable con la teotihuacana, la maya, la azteca y otras del Área Mesoamericana” (Caballero 2012: 182). Es decir, la civilización mixteca siempre fue dinámica y estuvo activa no solo por las pugnas y conflictos entre las tribus que la habitaban antes de la Conquista sino también por su resistencia y capacidad de unión frente a la ocupación española.

En el microuniverso en que actúan los distintos personajes la ocupación, no española sino mestiza, ya ha tenido lugar, más adelante esto se hará expreso cuando el hacendado señale que todas esas tierras son suyas y ordene que corran a los “indios”. Sin embargo, falsificando la realidad de manera notable, en el filme se representa la pervivencia de odios sin motivo entre indígenas, odios que se anteponen a la causa común de solidaridad ante un grupo en el poder, sus abusos y ante el despojo del que como grupo son objeto.

En esta escena podemos apreciar que el rol actancial de los personajes está determinado por el odio, odio que nuevamente está depositado en el personaje de Tizoc, aquí presentado también como actante-objeto en que recae el deseo de daño que explica las acciones de sus opositores.

La estrategia comunicativa ideológica es interesante porque el filme presenta como versión positiva del indígena, a un indígena aislado, que cree en el derecho de propiedad determinada por el trabajo, respeta la vida, desdeña el uso de armas de fuego y aunque es provocado a actuar con violencia, no lo hace; en tanto ofrece otra versión negativa del indígena, como grupo o colectividad, a la que se representa como agresiva, que se apropia de lo ajeno, se siente dueña de las tierras y sus riquezas, usa armas de fuego y manifiesta una actitud provocadora. Estas dos representaciones diferenciadas

hacen patente que el filme vehicula una ideología que ve como agresoras las formas de organización colectiva indígenas tendientes a recuperar un derecho de propiedad de la tierra y sus riquezas por origen, y a sus acciones armadas por establecer tal derecho, pero que en el filme se ven afectadas por una representación ficticia en relación con una anécdota narrativa de naturaleza distinta desconstruida o modificada ficcionalmente mediante la acción de la cacería.

6.4.4. Las plegarias

En la siguiente escena, Machinza hace oración en voz alta frente a un sencillo altar dentro de su humilde vivienda, en dicho altar hay una estampa de San José, veladoras encendidas y un mantel de papel picado en color naranja que adorna el lugar, ella con las manos juntas dice: “Señor San Josecito, yo quero casorio con Tizoc, y todos queren muerte para él, cuídalo muncho, protégelo con tu resguardo y has la lucha porque lo quera mi tata”, el actante presente en la plegaria de Machinza sigue siendo la abnegación, aunque en esta ocasión está acompañado de un sentimiento amoroso y hasta cierta ternura e ingenuidad amparada en su plegaria al pedirle protección al santo para que a Tizoc no le pase nada malo, la protección del donante simbólico ante sus oponentes, y, de acuerdo con Greimas (1973: 271), en esta acción de pretendido matrimonio el sujeto masculino es el destinatario y el actante objeto, femenino, es el destinador de amor; enseguida, la cámara hace un barrido casi imperceptible para dar la apariencia que de manera simultánea Cocijopij y Machinza hacen oración, sólo que la oración del hombre va dirigida a una imagen de bulto que está una ermita en el camino en el que se aprecian al fondo unos sembradíos, él, al estar frente a la imagen solo se

ha quitado el sombrero, pero mantiene una postura arrogante, de reclamo, pues su petición es contraria a los preceptos del catolicismo que no permiten desear el mal al prójimo y menos pedirlo en oración, él exclama:"¿Por qué no lo matas a Tizoc, por qué no le haces caso a este viejo Cocijopij?, yo te lo traigo tus flores y vengo de rodillas pa' pedirte que me hagas el milagro de acabar con ese maldito y tu nomás te haces el sordo, ¿qué no vites que él me quere robar a mi hija Machinza?, y que trae a mi hijo Nicul enyerbao[98] de puritita muina[99]. Así que te lo advierto santito si no matas a ese indio tacuate o li dices que se largue, mejor mi incomiendo al demonio pa' que haga el milagro". Se persigna con mucho coraje transmitido a través de la iracunda mirada.

En este caso nos encontramos con dos escenas empalmadas y en contraste, en ambas encontramos un actante que realiza un ruego a una figura religiosa, pero la motivación es opuesta, amor-odio, aunque el objeto-actante es el mismo: Tizoc.

La figura religiosa, en ambos casos, es considerada en la función de donante que debe responder a las peticiones formuladas.

Mediante las palabras de Machinza se establece un primer esquema en oposición: Machinza-quiere matrimonio con Tizoc; Todos (los mixtecos)-quieren la muerte de Tizoc.

Complementariamente se enuncian dos peticiones que obedecen a una motivación afín, los afectos de Machinza, que la hacen pedirle al donante simbólico: Dotante-protege a Tizoc, Donante-has que mi padre lo quiera. Machinza es aquí caracterizada como un actante con dos motivaciones contrapuesta: el amor a Tizoc y el amor a su padre, actantes presentados como opuestos irreconciliables.

---

[98] Enyerbado. Hechizado por un bebedizo. // Envenenado. *Diccionario de Mexicanismos de la Academia Mexicana de la Lengua*, página 211 en el caso de Nicul se refiere a la segunda opción que nos da el diccionario.

[99] De acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos de la Academia Mexicana de la Lengua*, en su página 386. Muina es una expresión coloquial que se refiere a ira, enojo o molestia.

Cocijopij, cuya motivación es su odio a Tizoc, le pide al donante simbólico: Donante-mata a Tizoc, complementa la petición con el recordatorio de ofrendas hechas al santo y justificando su petición, mediante la referencia al daño que Tizoc supuestamente causa a sus hijos (quiere robar a su hija y hace enojar a su hijo). Concluye su petición con una amenaza, la de encomendarse a otro donante simbólico, en este caso el demonio.

De acuerdo con Amílcar Carpio Pérez (2013) “todo rezo esconde un miedo” y en la plegaria de Cocijopij es muy evidente que el rol actancial es el miedo de perder a sus hijos a causa de su odio a Tizoc, su miedo está disfrazado de rabia y demanda agresivamente protección.

El esquema actancial permite notar que, en la estructura narrativa, cadena de acciones, se da notable importancia a los conflictos tribales, presentados como conflictos personales acentuados al máximo. Los actantes principales, agentes causales, actúan para resolver problemas concretos y obtener objetivos específicos acordes a sus sentimientos. De modo que las acciones están motivadas en torno a la resolución de las oposiciones a sus deseos personales, presentados como problemas a resolver. Por ello, los deseos se vuelven los principios centrales que generan las acciones. Elementos que corresponden a una narración sentimental, más que histórica, social, o de otra índole. En este género de narraciones, la cadena de acciones y la tematización de los personajes, su configuración semántica misma, sirve para integrar a los receptores como participantes de una suerte de ritual cultural en el que participa como evaluador de la serie de conflictos en torno a una historia de afectos, en la que pierden importancia otro tipo de conflictos y motivaciones.

A las dos anteriores escenas de súplicas religiosas se añade una tercera, pues, la música indica cambio de escena, y de los roles actanciales del enojo y el reclamo se pasa a la devoción mariana, en la nueva secuencia, en la que se aprecia el rostro de una imagen de la Virgen María en el interior de una iglesia. La cámara se vale de varias angulaciones para que se aprecie bien el rostro de la imagen, misma que está vestida en colores blanco, azul cielo y grecas doradas en el borde del manto, la advocación que está representada es la Inmaculada, se hace un tilt down a partir de la cabeza de la imagen de la Virgen y la toma se abre para apreciar en un plano general que Tizoc que llega corriendo a la iglesia, hace una genuflexión frente al altar mayor en señal de respeto de acuerdo con la evangelización recibida por el catolicismo, se persigna y enseguida se dirige fervoroso a la imagen de la Virgen que se encuentra a un costado del altar mayor. Esta vez el actante que hace la plegaria lleva un ramo de flores silvestres recién cortadas que coloca a los pies de la imagen, junta las manos en señal de oración y comienza a cantar: “Virgencita ya toy aquí, no ti vayas a incomodar, ya me andaba por vinir a mirar tus ojos, poca cosa ti voy a hablar sé que tienes harto quehacer, muncha gente qui ayudar, virgencita chula”, la voz de Pedro infante en esta canción es de tono medio y está matizada con acentos de ingenuidad, en un rasgo completamente contrario a lo mostrado cuando se enfrentó verbalmente con los tres hombres mixtecos, un rasgo inestable de acuerdo con lo señalado por Tinianov. Mientras está cantando se asoma el sacerdote a cargo de la parroquia, es un fraile, lo ve desde el coro y se conmueve por la devoción mariana de Tizoc, el actante no se percata que está siendo observado por el cura desde las alturas, haciendo una emulación a que Dios Padre todo lo ve desde lo alto. Tizoc al creer que está solo, comienza a cambiar los arreglos florales que adornan

otros altares de santos a donde está la imagen de la Virgen, continúa cantando en tono apacible “Ave María, dulci madre mía, virgen querida, madre de Dios, yo ti quero con mucho amor y te traigo para tu altar munchas flores de alto honor virgencita mía, madrecita dame tu adiós y tú dile a nuestro Señor qui perdone por favor que mire tus ojos, Ave María”. Mientras termina de cantar se hinca, se santigua y baja del coro el fraile. Tizoc lo saluda y besa su mano repitiendo una tradición antigua, el sacerdote sin decir que ha visto que cambió las flores de lugar le pregunta cómo le ha ido, Tizoc se da cuenta que el sacerdote lo vio cambiando los arreglos de lugar y su lenguaje no verbal refleja que se siente avergonzado, Tizoc contesta al padre que con los animales le ha ido bien, y “con la gente re mal tata”, el sacerdote le recomienda paciencia y recordar el ejemplo de Jesús, si golpean una mejilla poner la otra, Tizoc le dice que está bien pero “Nomás qui si cuiden di lo qui yo les haga después si mi inojo deveras”, el personaje del sacerdote sigue en su tarea escénica de regresar las flores a sus respectivos altares, y respondiendo a lo que dice Tizoc, exclama “Dios te libre de hacer eso, ya te lo he dicho, amarás a tu prójimo como a ti mismo”, Tizoc se indigna por las palabras del sacerdote porque argumenta que lo ven peor que a zorrillo, que el padre y el hermano de Machinza lo quieren matar solo porque habla con ella, el sacerdote le vuelve a recomendar paciencia y confianza en Dios; mientras pretende cambiar el ramo de flores que Tizoc colocó en los pies de la Virgen. Tizoc reclama “Ésas me las deja usted ahí padrecito, se las truje yo a la virgencita, a su merced le truje otras cosas ahí tan afuera en el burro”, el sacerdote sonríe ante la buena voluntad de Tizoc. Ambos personajes salen de la iglesia. En el burro Tizoc lleva hierbas que le recomienda al sacerdote usar para el dolor de pies, le da otro manojo de hierbas para el dolor de espalda, y un guajolote vivo “Pa’ la barriga

de su merced", mientras le pide la bendición, se hinca para recibirla, besa la mano del cura, se despide y se va en el burro.

En esta tercera plegaria-petición, la motivación del personaje de Tizoc corresponde inversa y complementariamente a la plegaria del padre Machinza, pues la motivación es solicitar la protección del donante ante sus oponentes. Tizoc también hace una ofrenda floral, ofrece un canto y no una oración, punto interesante en el filme porque muchos pueblos indígenas les cantaban poemas a sus dioses, los Teocuicatl que contenían una alabanza al dios y podían involucrar una petición. El fenómeno de antromorfización del donante es aquí más notable, pues se presenta detenidamente la imagen religiosa de la Inmaculada en la que el receptor nacional puede reconocer el rostro de María Félix. Tizoc no amenaza al "santito" como lo hace el padre de Machinza, busca sobornarlo mediante un engaño al cambiar las ofrendas florales humildes que lleva por otras mejores. En el centro de su motivación está el conflicto con la familia de Machinza, pero no es su objeto principal el matrimonio con ella, pues este objeto no figura en su ruego-petición y es su relación con Machinza una causa más de las agresiones que sufre y que lo llevan expresar sus deseos de venganza contra los lugareños que lo quieren desterrar de la región, mientras que el personaje del sacerdote funge como actante en una figura de mandante, al recordarle los preceptos que debe seguir y pedirle, igual que Machinza, que tenga paciencia.

En el filme se ha buscado resaltar el carácter de las órdenes mendicantes que llegaron a territorio mexicano durante el periodo de la Conquista, estas órdenes religiosas vivían de la caridad de los feligreses. Tizoc se presenta como un feligrés fiel al fraile y le lleva regalos, lo que contribuye también a su caracterización.

De este modo se incorporan otros semas tanto a la caracterización de los opositores-agresores, como de Tizoc, pues las escenas aportan para la figura de los mixtecos, representados por el padre de Machinza en la escena previa, los semas de la imposición, la amenaza, la justificación de sus actos, el miedo a la pérdida o daño de los hijos. En tanto, en el caso de Tizoc se presenta el sema del soborno connotado por ingenuidad, el miedo de ser asesinado, la agresividad de la venganza, el fervor mariano, la generosidad y respeto a la figura del fraile.

6.4.5 La otra cacería: las oposiciones jerarquizadas

En otra secuencia, se aprecia un carruaje negro tirado por dos caballos por la soleada carretera, en el interior van una joven (María Eugenia) interpretada por la actriz María Félix, y su padre (Enrique), él se queja de que el viaje ha sido muy incómodo y le pregunta si no se ha arrepentido del viaje, ella responde “No, yo nunca me arrepiento de lo que hago”. María Eugenia pide al cochero parar el carruaje pues le ha gustado el paisaje, el cochero detiene la marcha, ella desciende contenta y se para a unos metros del carruaje para contemplar la naturaleza; se puede apreciar que lleva puesto un traje rojo de dos piezas, compuesto por un amplio faldón que le llega al tobillo, que si bien es un faldón rojo, es muy diferente al que usa Machinza, pues este faldón es de corte sastre y hace juego con la chaquetilla que es también de color rojo y va ceñida a la cintura, tiene discretos adornos florales en color blanco en la cintura y al final de las ajustadas mangas largas, complementa su atuendo con una blusa blanca, que se asoma estéticamente por fuera de las mangas de la chaquetilla y por un cuello alto que cubre completamente el cuello de María Eugenia, además usa una delgada chalina en color blanco en la cabeza

a manera de manto para protegerse del sol durante el viaje. Los colores de su atuendo son los mismos que los de Machinza, ambas son introducidas a la trama con atuendos que destacan su femineidad, aunque son cortes completamente distintos, las dos usan los mismos colores, falda roja y blusa blanca, ambas llevan ornamentos en la cabeza, aunque el de Machinza es más por practicidad para apoyarse a cargar objetos sobre la cabeza y el de María es estético y con fines de protección solar, cabe destacar que ya el espectador vio la figura de la Virgen María al interior de la iglesia y puede relacionarla plenamente con el rostro del personaje de María Eugenia que además usa una chalina a manera de manto en esta escena donde es presentada a la audiencia. Los tres actantes femeninos en el orden que fueron presentados Machinza, la imagen de la Virgen María y María Eugenia llevan cubierto el cabello hasta este momento.

María Eugenia es introducida en el filme junto a su padre Enrique, al igual que Machinza junto a su padre Cocijopij, aunque la relación padre e hija en ambas familias es muy diferente, María Eugenia le da a Enrique un trato de iguales, pues él le ha dado esa confianza, además Enrique tiene a María Eugenia mimada y ella se vale de tal circunstancia para ser un tanto arrogante con su padre y mostrar un carácter fuerte a cada instante; la relación entre Machinza y Cocijopij es totalmente opuesta, Machinza es sumisa y teme a su padre, no lo ve a los ojos y se agacha cuando habla con él; ambos padres aman a sus hijas, pero lo demuestran de diferentes maneras de acuerdo a sus costumbres. En ambas familias hay ausencia de madre, aunque más adelante María Eugenia explicará al ver el rostro de la imagen de la Virgen María que se parece a su madre y no a ella.

En la escena que analizamos, el actante de María Eugenia al contemplar el paisaje es estético, aunque se revela también al personaje de una mujer embelesada con las posibilidades de descanso mental que el escenario natural le brinda.

Su padre molesto le recrimina que se han detenido 17 veces para que ella pudiera contemplar el panorama, María Eugenia le dice que es mal contador porque son 18 y este es el paisaje más bonito. Enrique también desciende del carruaje y se puede apreciar que viste un atuendo en corte sastre en color gris conformado por pantalón y gabardina larga, acompañado de una camisa beige y una boina color café claro, tanto el atuendo como el carruaje, indican que los personajes recién introducidos a la trama pertenecen a una clase social acomodada. El actante de Enrique hasta este momento es la impaciencia y el amor a su hija, a él el viaje no le ha parecido cómodo, pero lo hace por complacer a su hija. Por lo tanto, junto con el cochero le acercan a María un caballete, óleos, pinceles y brochas; ella sonríe con ternura ante el gesto de su padre, y le pide que recoja las cosas, mientras le acaricia la espalda como si de un niño pequeño se tratase, porque su intención era puramente contemplativa, se define un rasgo voluble en la joven, puesto que se ha detenido en otras ocasiones para pintar paisajes y en esta ocasión en cuanto su padre bajó las cosas del carruaje para pintar, a ella no le interesó el panorama para plasmarlo gráficamente.

La escena cambia de tono cuando el padre observa a unos ciervos y le pide a Rosendo, el cochero, su escopeta, Tizoc está cerca del camino y también contempla a los mismos ciervos, prepara su honda, comienza a moverla, pero la detiene cuando observa a la pequeña cría que está junto a su madre comiendo, sonríe ante la escena de madre e hijo ciervos y se retira, mientras desde otra posición don Enrique dispara y

mata a la madre ciervo. Tizoc se acerca y comienza a insultar en lengua autóctona al cochero del carruaje que fue a recoger el cadáver de la inofensiva presa. Enrique pregunta qué es lo que pasa, Tizoc responde que él (don Enrique) es malo porque mató a una hembra con cría, el hombre se ofende y le remarca que no es su asunto. Tizoc le dice “Que no ve que su hijito se queda solo y se muere de hambre”. El padre de la joven le dice que para eso son animales, que él (Tizoc) también se dedica a matarlos. Tizoc argumenta que él sólo mata a machos porque vive de vender sus pieles, mientras “Tú matas por matar, las bestias matan por hambre, tú no tiene hambre señor, tú asesino”, Tizoc reclama la falta de compasión de Enrique por los animales, quien se ofende por las palabras de Tizoc. El hombre levanta la mano para golpearlo mientras le dice enérgicamente: “Indio pata rajada”, y decide mejor apuntarle con la escopeta, refutando que lo enseñara a respetar. Los indefensos ciervos y el personaje humano de Tizoc tienen para Enrique un rol actancial de meros objetos de los que él puede disponer, son objeto de degradación por parte de Enrique, los ciervos están al servicio de los deseos del caprichoso hacendado que decide entre la vida y la muerte de los menos afortunados. Los ciervos y el indígena son colocados a un mismo nivel por las palabras y acciones de Enrique, por lo que no sería equivocado ver en los ciervos una figura metafórica de los desamparados indígenas frente al representante del grupo en el poder.

María que ha presenciado todo, grita: “¡No dispares!, ¡Déjalo ya!”, su padre accede y le dice a Tizoc “A ella le debes la vida, si es que tu vida vale algo, indio imbécil”, demostrando una vez más que él obedece los deseos de su hija, no importa si se trata de un viaje o de la vida de una persona a la que Enrique considera inferior a ellos. En esta escena hay una repetición de acciones de la cacería previa, ya que momentos antes

los mixtecas le habían peleado a Tizoc la presa y existió un connato de pleito, ahora nuevamente vuelve a suceder, Enrique también rechaza a Tizoc y pelean por la presa. Sin embargo, los matices particulares de cada cacería introducen algunos semas importantes porque lo que ahora defiende Tizoc no es su derecho de propiedad lograda con su trabajo sino el respeto por la naturaleza y la vida de las hembras con crías. En tanto, Enrique no solamente está manifestando su derecho de propiedad sobre una presa animal, manifiesta con sus palabras y acción un derecho sobre la vida de un indígena, el propio Tizoc. De este modo se plantea un esquema de oponentes en orden creciente frente al héroe: Mixtecos que desean la muerte de Tizoc, hacendado que siente tener derecho a matar a Tizoc, por el solo hecho de hacer ver que está actuando mal y dañando a la naturaleza.

Los roles actanciales son complejos aquí, aunque es evidente que María Eugenia funciona aquí como adyuvante de Tizoc y lo protege, cumpliendo con la petición que Tizoc que le hizo antes a la imagen de la Inmaculada que tiene el mismo rostro de la joven y que Tizoc no ve, pero el espectador del filme si ve.

En esta escena la distribución de los actantes conforma un conjunto de semas que identifican y son propios de una clase social en el poder dentro de microuniverso representado en el filme, se trata de un grupo económicamente pudiente, que provienen de la capital del país y que tiene propiedades extensas de tierra en la zona rural. El atuendo que porta el personaje femenino la identifica, por una parte, con uno de los colores emblemáticos de la Inmaculada, el manto blanco, por otro lado, como ocurre con el atuendo de Machinza, no podemos perder de vista que el rojo y el blanco son colores que forman parte de uno de los símbolos patrios más importantes, la bandera nacional.

No hay en el filme ningún signo que identifique a Enrique y a María Eugenia con personajes nacidos fuera del país, sus facciones, lo mismo podrían corresponder a la de descendientes de criollos o mestizos, en ambos casos nacionales, por lo que el grupo étnico que representan estos personajes más claramente es un grupo nacional no indígena que se cree superior a los indígenas.

Las motivaciones de María Eugenia son la estética y la búsqueda de paz en la naturaleza, lo cual la presenta como parcialmente distinta de Enrique que manifiesta poco respeto por la naturaleza. Los motivos de Enrique son, en primera instancia, el amor a su hija tiene necesidad de complacerla. El personaje de Enrique tiene también motivaciones racistas, él no considera a los indígenas, ni a los animales, no le interesa la naturaleza sino como propiedad y fuente de objetos o bienes personales.

Tizoc por su parte es reforzado una vez más en su rol actancial de héroe caracterizado por su amor a la naturaleza y respeto a los animales, después de haber discutido con Rosendo y Enrique vuelve a mimetizarse con la naturaleza, consolidando la habilidad del personaje para ejercer ocultamiento.

En esta escena se consolida que los roles actanciales son nuevamente motivados por el odio, aunque aquí se le agregan elementos como el racismo y la discriminación por parte del personaje de Enrique, quien no duda en mostrar su desprecio a Tizoc por ser indio; por su parte Tizoc vuelve a mostrar rasgos de empatía con la naturaleza y los animales, su valentía, lo demuestra cuando enfrenta a Enrique sin sentirse intimidado por la presencia del arma con que el hacendado lo amenaza. Se establece también a María Eugenia no solo como adyuvante de Tizoc a quien salva la vida con su petición,

también se expone que ella y Tizoc comparten un rasgo común, en este caso su amor por la naturaleza.

Aunque los signos que permitan establecer puntos de anclaje temporal son pocos, el vestuario no corresponde a la época del periodo Virreinal sino a una época posterior en la que las clasificaciones raciales como criollos, mestizos, etc., estuvieran todavía vigentes, sin embargo, en esa época posterior que se representa en el filme se recuperan prácticas sociales que estuvieron vigentes antes de la Independencia de México, en la que los peninsulares fueron desposeídos de sus derechos sobre la propiedad nacional y los grupos criollos y mestizos de rasgos más europeos pasaron a ocupar los lugares de privilegio. De acuerdo Francisco López Bárcenas (2007) el reconcomio de superioridad de los hacendados y caciques criollos y peninsulares en contra de los indios y mestizos era evidente por creerse provenientes de una raza de civilización superior a las originarias en todo el territorio mesoamericano.

> Thomas Benjamín quien al analizar las causas de las rebeliones indígenas de México sucedidas durante los años 1840-1850 concluyó que “los campesinos indios y mestizos de México se rebelaron en varias regiones porque las haciendas se adueñaron en forma creciente de las tierras de los poblados y socavaron la autonomía de estos últimos”; o lo descubierto por Jan de Vos, quien se refiere a una concesión de los indígenas sobre sus derechos a los caciques regionales “con el fin de salvaguardar o conseguir privilegios, no sin correr el riesgo de perder parcial o totalmente su autonomía (López Bárcenas, 2007: 30-31)

Indudablemente, muchas de las prácticas sociales que estuvieron vigentes en un periodo previo al del México Independiente pervivieron con modificaciones, una de estas modificaciones se representa en el filme, pues los hacendados vienen de la capital, no radican en el territorio del que son dueños. Esto introduce en el relato una oposición que se manifestaría en diversas producciones culturales desde el siglo XIX en México, la oposición campo-ciudad, oposición revitalizada en una época de producción del filme, en

la que se produjo una fuerte migración del campo a las ciudades y estas últimas crecieron de manera importante.

Mientras que las oposiciones entre comunidades indígenas tienen el filme una jerarquización determinada por el número de sus miembros, aunque también sean diferenciaciones étnico-culturales; las oposiciones no indígenas-indígenas tienen una jerarquización determinada tanto étnicamente como económicamente.

6.4.6 La llegada de María a "La Mixteca"

La cámara enfoca un letrero que dice con mayúsculas "*LA MIXTECA* PROP. PANCHO GARCÍA", seguida por una toma de los portales de una población en la que un nutrido conjunto de hombres con pantalones de manta y mujeres con enaguas y rebozos transitan, hablan, esperan. Toma del interior de una tienda de pueblo, donde hay gran movimiento de mercancía y compradores, de detrás del mostrador se adelanta un hombre maduro con bigote, pantalón y chaleco de casimir claros, camisa de manta y pañuelo rojo en lugar de corbata, que mira hacia el ingreso del comercio.

En la toma exterior en la que el carruaje se detiene y Enrique grita "Pancho ya estamos aquí". Pancho le da una orden a un empleado de la tienda y sale a recibir a los recién llegados, diciendo: "¡Uy, que sorpresa me han dado, qué gusto!". Pancho le indica al cochero que puede meter el carruaje en la Huerta. Pregunta ¿A qué se debe? Del carruaje ya han descendido Enrique y María Eugenia. Enrique inicia una frase "A que la excéntrica de mi hija…" Es interrumpido por María quien argumenta que "La excéntrica de tu hija quiso conocer los aserraderos de su padre. A lo que Pancho responde ¿Tanto te interesan los negocios de tu padre? Ella responde, si no le convence esta razón le

daré otra. El año pasado estuvo usted en la capital y me invitó a conocer estos lugares. Pancho expresa estar encantado, pero lamentar no tener el alojamiento que ella merece. María le dice que no se preocupe, que ella sabe adaptarse a todas las circunstancias. Enrique le dice a Pancho: “Ya te contaré, ya te contaré”, aludiendo a que el motivo real de la visita es otro y no el que la joven se interese por los negocios de su padre.

En esta primera escena que será complementada por la que le sigue se observar un conjunto de elementos que sirven para semantizar a los actantes, sus roles y algunos otros elementos del universo narrativo configurado en el filme.

No es poco significativo el letrero inicial, que sirve como indicador toponímico del lugar en que supuestamente se desarrollan los acontecimientos “La Mixteca”, sin embargo, la denominación es en realidad el nombre de un establecimiento comercial, propiedad de Pancho García. En esta secuencia se introduce a un actante que es definido por un conjunto de rasgos específicos, se trata de un hombre maduro que viste prendas de uso citadino, junto a prendas que podrían calificarse como típicas, que acusan un marcado sincretismo entre lo rural y lo urbano, al mismo tiempo que señalan un estatus diferenciado del resto de los personajes locales, y cuyas acciones lo identifican como mandatario, le da órdenes a un empleado, le da órdenes al cochero del carruaje. Las imágenes y las situaciones permiten identificarlo como dueño del establecimiento comercial pueblerino, que constituye una versión modificada de una “tienda de raya”, no solo por las características del establecimiento, comunes a las de otros establecimientos de pueblo que fueron previamente “tiendas de raya” y pasaron a ser comercios rurales, también porque todos los clientes son identificados por sus ropas como miembros de una población campesina. Este contexto permite una semantización

a un nivel no meramente superficial del letrero inicial que se ha mostrado en la escena, pues debido a los antecedentes históricos nacionales y al papel que desempeñaron las “tiendas de raya” como medio de sobreexplotación por parte de caciques locales de la población campesina, connota al personaje como cacique que no solo es dueño de un comercio llamado “La Mixteca” sino como representación, medianamente encubierta, del cacique de la región cultural y geográfica llamada La Mixteca, anunciada por el letrero como propiedad de Pancho García. Es decir, se faculta a una doble lectura del letrero que figura en el primer encuadre.

La escena también permite identificar otros semas con los que se caracterizan el tipo de relaciones de este personaje con los recién llegados, Enrique y María Eugenia, que llegan sorpresivamente para quien fungirá como su anfitrión. El personaje de “Pancho” se define en una posición de autoridad que le permite interrogar a los recién llegados sobre las razones de su “visita”, aunque la pregunta es formulada a ambos, quien en primera instancia responde es el padre de María Eugenia, lo que señala también que este se coloca en un plano de igualdad con quien formula la pregunta y cuya respuesta más que aclarar la incógnita planteada, sirve para caracterizar al personaje de la joven, “la excéntrica de mi hija”, al mismo tiempo que se autodefine como quien puede hablar en el lugar de la joven o por ella. Sin embargo, María Eugenia, no permite ser tratada como un personaje subordinado a la autoridad de su padre, ni que este hable por ella, con su respuesta, aunque admite la caracterización de que ha sido objeto como “excéntrica”, se autodefine como dueña de sus palabras y opiniones, rebelándose a la condición de hija y por ello subordina a la autoridad paterna, y de mujer, subordina a la autoridad masculina de los interlocutores. Pancho, como otra figura paterna

(posteriormente sabremos que es padrino de María Eugenia) se manifiesta en autoridad de poner en duda la primera explicación que ofrece María, por lo que la joven, demostrando su capacidad de manipulación de las formas de autoridad, ofrece otra explicación que obliga por cortesía a aceptar su presencia en el lugar.

La manifestación del trato de cortesía se hace manifiesta en el comentario de Pancho, quien con sus palabras también reivindica la posición jerárquica del personaje, al señalar que no cuenta un alojamiento como el que la joven se merece.

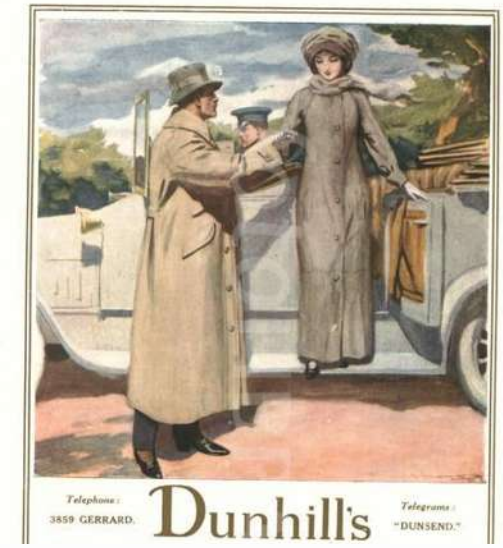
La respuesta de María tiene también una doble connotación semántica, por una parte, acepta con sus palabras gozar de la jerarquía distinguida que el actante le otorga, por otra, manifiesta ser capaz de adaptarse, atenuando así su aceptación de la jerarquía que se le reconoce.

El dialogo sin palabras, meramente gestual, que los dos hombres sostienen cuando la joven ya ha salido de escena, señala no solo la situación de una razón oculta, también una complicidad entre quienes se reconocen como iguales.

Se debe destacar que el papel identitario que desempeñan los atuendos, que portan los personajes, permiten identificar otro tipo de semas caracterizadores de los actantes. Así, por ejemplo, Enrique porta un atuendo que, aunque resulta anacrónico y discordante con la situación, en la medida en que se trata de una suerte de impermeable largo y un gorro, utilizados por los primeros conductores de automóviles (1914) para protegerse del golpe del viento causado por la velocidad del vehículo, pese a que el personaje viaja en carruaje tirado por caballos, sirven para señalarlo como un personaje citadino. Por su parte, María Eugenia, lleva cubierta la cabeza con una especie de mantilla blanca y porta un vestido de acuerdo con la moda femenina de 1900. La mantilla

blanca, sin embargo, sirve también a otro propósito, el de destacar su condición femenina, pero relacionada no con la práctica citadina del sombrero sino con la práctica rural del rebozo, cubriéndole la cabeza, práctica religiosa y de pudor, mantilla o mascada que cubre la cabellera, aunque ella le ha conferido otra función en el contexto, al servirle de protección para su cabello en el viaje en carruaje.

De este modo se presentan al receptor los esquemas actanciales, fuertemente marcados por relaciones jerárquicas, del universo narrativo representado en el filme.



El esquema de jerarquías planteado en esta escena se verá reforzado por las acciones y palabras de los actantes en la siguiente escena.

La cámara hace transición a la casa de Pancho, Enrique platica con su anfitrión, “Imagínate lo que se hablará de nosotros en la capital y lo que se pensarán de mi”. Pancho le contesta: “Pues yo creo Enrique que de todo esto el único culpable eres tú… tú debiste imponer tu autoridad y evitar este viaje con apariencias de huida”. Enrique señala que lo intentó, que le propuso viajar a París y a otros lugares, para olvidar su pena, pero de todos los lugares María eligió estar en mayor contacto con la naturaleza, cuestionando a Pancho si le parece normal eso “en una mujer”, a lo que Pancho responde “Es que hay veces que las muchachas…”, siendo interrumpido por Enrique: “No, pero si eso no es todo, se pasa los días pintando, pintando las cosas más raras que te puedas imaginar. Mira yo creo que, si mi hija no está loca, le falta muy poco”. Pancho ríe nerviosamente y pregunta “¿Y cuánto tiempo piensan permanecer aquí?”. Enrique asegura que eso es lo que él quisiera saber pues con esa muchacha nunca se sabe nada, hasta que sucede”. Ante lo que Pancho propone, mientras sigue alimentando a las aves en la jaula, hablar con María para hacerle ver su error, pero Enrique señala que en su vida se encontrará con una mujer más orgullosa y más terca que ella. Pancho considera que Enrique exagera y manifiesta que hablará con ella. Los hombres han estado conversando en el jardín de la casa.

En la habitación, María deshace la maleta y saca de entre sus ropas un retrato de un hombre vestido de militar abraza contra su pecho la fotografía unos instantes, tocan a la puerta, ella guarda la fotografía y se seca lágrimas. Tocan a la puerta y ella autoriza ingresar, Pancho ingresa a la habitación preguntando si se le ofrece algo, usando el

diminutivo “Marugita”, ella dice que no, agradece, pero después le pide que la lleve a conocer lugares pintorescos y sus costumbres, asume la petición en forma cordial y compara disponer del tiempo de Pancho con el paseo de dos novios, ante lo cual Pancho cuestiona la decisión tomada por María Eugenia como “un poco drástica”. María Eugenia cambia el tono y califica a su padre diciendo que en su vida encontrará a un hombre más indiscreto. Pancho defiende a Enrique diciendo que son amigos desde la infancia y que es natural que le haga confidencias y enfatiza que le dijo que Arturo es un magnifico muchacho. Las palabras de la joven y Pancho informan luego al receptor que Arturo es el prometido de la joven y que en una borrachera le fue infiel, falta que ella no va a perdonar, aunque Pancho intenta justificar al prometido, afirma: “Las mujeres han perdonado siempre estás ligerezas”. Ella responde molesta: “Pues yo no, ni nadie que tenga dignidad. ¡Imagínese lo que se habrá burlado de mí todo el mundo y lo que habrán comentado mis amigas! Mi amor propio no podía soportar semejante ridículo”. Pancho se muestra compasivo y ella rechaza esa actitud y afirma que ese hombre murió para ella, en seguida solicita ver unos trajes regionales que vio en la tienda y Pancho acepta.

Estos dos diálogos aportan nuevos elementos al sistema de jerarquías y caracterizaciones de los actantes, pues, mientras en el dialogo que sostienen los dos hombres en casa de Pancho, los enunciados presentan a la figura femenina como un actante-objeto que debe subordinarse a la autoridad paterna, puesto que Pancho es tajante al aseverar que Enrique debió imponer su autoridad sin que importe en absoluto la opinión de María, se connota también a ese actante-objeto como una mujer anormal, loca, por preferir la naturaleza y practicar el arte, orgullosa y testaruda, cuya conducta es imprevisible y por no ceder a la voluntad paterna. En el segundo dialogo, María

Eugenia se presenta como sujeto que ejerce poder, autoriza, ordena, juzga, condena, castiga, pide, advierte.

Como hemos analizado en nuestros capítulos IV y V con doña Luisa García en *Los tres García* (1946) hacía que sus nietos la obedecieran sin dudar, y Juan Simón López de *Vuelven los García* (1946) que es el bastión de la venganza de su familia, Tucita en *Los tres huastecos* (1948) que a través de la espontaneidad de una niña de cinco años hacía que su padre la volviera el centro de su vida, ahora María Eugenia, doblega a su papá.

Respecto a las motivaciones de los actantes, Enrique se preocupa por la lucidez de su hija, al respecto hay que señalar que, en el contexto sociocultural de la historia, ubicada aparentemente a principios del siglo XIX, aunque los puntos de anclaje temporal en el filme son pocos y vagos, una mujer que no fuera sumisa, podía ser considerada delirante porque en las familias conservadoras las mujeres eran educadas para obedecer sin cuestionar. Enrique expresa, sin embargo, y en primer lugar que lo que le preocupa es lo que la gente diga de él, es decir, su prestigio social. Otra motivación es el amor por su hija que no permite ser reducida a actante-objeto y tomas sus propias decisiones. Las motivaciones de Enrique están determinadas por una serie de normas sociales conservadoras que lo hacen juzgar a su hija como terca, orgullosa, imprevisible, por no asumir los roles convencionales que se supone debe asumir una mujer y una hija. También se hacen manifiestas concepciones dentro de las cuales el amor por la naturaleza y las actividades artísticas, sobre todo no convencionalizadas, son tenidas como extravagantes y locas, concepciones no ajenas a valores de una sociedad industrial y tecnológica.

Las motivaciones de Pancho son un poco más difíciles de precisar, se muestra preocupado por el tiempo en que permanecerán sus visitas, sin que sepamos la razón, defiende las estructuras jerárquicas machistas y de jerarquía paterna, pero también sus palabras y acciones manifiestan estar motivadas por afecto y respeto hacia María Eugenia, cuyas palabras y acciones resultan transformadoras, pues logra que de una posición en la que la concibe como actante-objeto, la trate como actante-mandatario, haciendo que pase a un plano posterior su motivación de solucionar el conflicto para que sus visitantes no tengan que permanecer por un tiempo indefinido.

Las motivaciones de las acciones de María Eugenia son contradictorias, en principio se plantea que su motivación principal es la decepción causada por una conducta para ella reprobable por parte de su prometido, una acción movida por la dignidad, luego esta motivación se va transformando, en sus propias palabras, en una motivación de orgullo herido y de preocupación por su prestigio social, haciendo eco de las palabras de su padre, y finalmente su motivación se encamina a la curiosidad connotada de vanidad, al querer ver las prendas de ropa típicas. La motivación amorosa solo parece guiar el gesto del personaje en relación con la fotografía del militar.

El filme plantea como más importantes los conflictos relacionados con el esquema de jerarquías y subordinaciones de lo masculino y lo femenino, dejando totalmente de lado aquí el esquema de relaciones de jerarquías entre la figura del cacique y los campesinos.

En esta escena se ofrece al espectador una representación de la conceptualización que tenían los hombres de la una mujer, libre de expresarse o de hacer su voluntad, puesto que el actante de María es calificada como excéntrica y loca por

buscar no sentirse presionada a hacer algo que no quiere, o bien, que concibe que la humilla ante una actitud machista. Enrique y Pancho consideran a María delirante por su capacidad de expresarse libremente sin importar las consecuencias. Sin embargo, la propia representación fílmica y la trama argumental matizan esta actitud como motivada en el personaje femenino por el orgullo herido y la preocupación por la reputación personal, introduciendo elementos contradictorios que acaban siendo afines a un enfoque machista, al pasar a segundo plano la motivación de la dignidad.

El filme vuelve a destacar las motivaciones afectivas propias del género, puesto que, con el gesto de abrazar la fotografía, el actante femenino expresa que es una mujer que está enamorada y que ha sido lastimada por una acción de un actante en ausencia.

En el dialogo que María Eugenia sostiene con Pancho le pregunta torpemente por su noviazgo, desata la irritación de ella mientras dice: “En su vida encontrará un hombre más indiscreto que mi padre”, estableciendo así una dualidad comparativa con lo que minutos antes su padre expresó de ella; quien como ya hemos expuesto señala a Pancho que en su vida encontrará otra mujer más orgullosa y terca.

El juego de complicidades, como actante colectivo masculino y machista, que se manifiesta en la narración cinematográfica se hace visible cuando Pancho justifique a Enrique argumentando que son amigos desde la infancia y explique con nervios que era la despedida de soltero de Arturo, que los amigos lo hicieron beber más de la cuenta, y el encuentro con aquella mujer fue casual, exponiendo la infidelidad de la que María Eugenia fue objeto; ella dice que no cree en casualidades, Pancho muy seguro de lo que dice, expresa un diálogo que se recarga en las actitudes machistas de la época: “Aunque haya sido culpa de él, las mujeres siempre han perdonado esas ligerezas”, dando por

hecho la necesaria resignación de las mujeres ante las infidelidades y el machismo de la época.

Sobre este último punto, de acuerdo con Beatriz Ramírez Peña (2014), “La esposa siempre leal y subordinada para explicar que el poder de los hombres no era una cuestión de desigualdad u opresión, sino un asunto natural, benéfico, complementario y mutuo. Así la posición dominante de ellos quedaba, a la vez legitimada y despojada de problemas” (Ramírez Peña, 2014: 24)

Para el México que contextualiza la época de la narración, las mujeres casadas o comprometidas como el caso de María Eugenia, estaban obligadas a ser sumisas a la voluntad de su marido o futuro marido, era una regla no escrita el hecho de que ellas tenían que ser pacíficas, no quejarse para nada y aceptar que sus esposos tenían actividades individuales de las que ellas no tenían por qué estar informadas, los hombres casados continuaban su vida como si fuesen solteros, mientras que las mujeres casadas debían de estar en el hogar cuidando a los hijos y atendiendo quehaceres cotidianos, así lo describe Beatriz Ramírez:

> Hombres polígamos, mujeres monógamas. En esa óptica, la promiscuidad masculina es natural; los varones tienen la necesidad biológica de múltiples relaciones sexuales. Son polígamos y las mujeres monógamas. Estas últimas están genéticamente programadas para casarse, y los hombres para huir del matrimonio. De ahí, también la infidelidad en unos y la fidelidad en las otras; la importancia del sexo para ellos, y del amor para ellas; el espíritu aventurero y emprendedor de ellos, y la timidez y la cautela de ellas. (Ramírez Peña, 2014: 16)

Conforme a lo señalado por Beatriz Ramírez Peña, la explicación “natural” que Pancho hace acerca de la infidelidad de Arturo, prometido de María, tiene que ver con la infidelidad masculina tan aceptada y en ocasiones celebrada por los cánones de México.

En contraste con los acontecimientos representados en la película, en el México de mediados del siglo XX la historia de las mujeres estaba caracterizada por los diversos

movimientos, como el feminista que de acuerdo con Ana Lau Jaiven (2015) trataba de solucionar estas interrogantes: “¿qué hacer y cómo producir una historia de las mujeres que las incluya y las haga visibles?” […] proyecto estrechamente ligado a los desarrollos historiográficos de los últimos cuarenta años, en donde las mujeres son las protagonistas (Jaiven, 2015: 20).

La mujer mexicana se ha caracterizado por ser protectora de su familia y poco a poco se ha ido insertando en el mercado laboral, logrando cierta emancipación de los patrones sociales que la ligaban inherentemente a la familia, de ello da cuenta Alef Pérez Ávila (2016) al afirmar:

> La progresiva inserción de las mujeres al mundo laboral asalariado. Entre los años cincuenta y setenta, (permitió) cambios en el hogar, el consumo, la moral y un crecimiento económico sostenido permitieron acelerar la llegada de trabajadoras. A partir de los años ochenta, momento en donde se vivió una profunda crisis económica, se da un cambió cuantitativo en el ritmo de la incorporación al trabajo, en buena medida para defender el nivel de ingresos de la familia. Al llegar el fin de milenio, la mujer tenía una presencia indiscutible en el trabajo. Ahora el desafió es la equidad en las oportunidades salariales y de puestos. (Pérez Ávila, 2016: 138)

Para María Cristina Mata Montes de Oca (2015) el camino que ha recorrido la mujer mexicana para integrarse al mercado profesional no ha sido sencillo, ya que ha tenido que romper con los esquemas que la vinculaban con la paternidad protectora:

> La difícil situación de la mujer novohispana entre el término del siglo XVIII y el principio del XIX se observa en el desamparo encubierto por una “paternidad protectora” que la hacía presa fácil de abusos y explotaciones: dependía de la autoridad, primero del padre, luego de los hermanos y, una vez casada, del esposo y de los hijos. Su participación en la vida activa, social, política y religiosa estaba supeditada a la aprobación del hombre. Se consideraba que las mujeres poseían un cerebro pequeño, por lo que eran menos inteligentes y nada diestras para dirigir ninguna empresa que no fuera su casa. Su papel era, básicamente, el de madre, apoyo del esposo, consuelo de su familia y guía de los hijos. En resumen, tenían dos opciones: la vida en matrimonio o la vida conventual. (Mata Montes de Oca, 2015: 47)

Anne Staples (2015) afirma que la docencia fue una de las primeras profesiones que las mujeres pudieron ejercer en México, lo que les permitió:

> Mantenerse a sí mismas o a sus familias y, a pesar de todos los obstáculos imaginables, ser 'ilustradas', aun cuando sus conocimientos no fueran reconocidos socialmente y debieran tener cuidado de no sobresalir ni en hacer alarde de sus inquietudes intelectuales. El magisterio fue refugio de mujeres empobrecidas, pero también de cultas que tuvieron que vivir de su talento. (Staples, 2015: 138)

Pese a no tratarse de la mayoría de los casos, encontramos ejemplos de mujeres que destacaron en sus actividades sociales y laborales fuera del hogar. Staples menciona el caso de Altamirano, una tehuana que se convirtió en empresaria y filántropa, fundó escuelas y becó a futuros profesionistas y sacerdotes, Altamirano fue la viuda del general Melchor Múzquiz, quién fue gobernador del Estado de México entre 1824 y 1827, Altamirano tuvo nueve hijos en su primer matrimonio con un poblano y, después de enviudar, diez hijos más con el general. Lo que permite observar que las mujeres en el Siglo XIX se casaban muy jóvenes y tenían un elevado número de hijos, situación que en el Siglo XX se transformó, reduciendo el número de hijos y aumentando las posibilidades de ingresar al mundo laboral, en el siglo XIX:

> La división tradicional de las mujeres en tres categorías: solteras, casadas y viudas […] tenía libertades o limitantes. Las solteras estaban bajo la patria potestad del padre hasta los 25 años. Una soltera con dinero, pasada cierta edad, podía gastar en lo que quisiera y dedicar su tiempo a los estudios o a los negocios, según su inclinación. La casada estaba bajo la tutela de su marido, a menos de que él le diera permiso para manejar sus propios fondos, firmar contratos o conducir a su mejor parecer la casa y la educación de los hijos. Una esposa podía pedir a los tribunales recuperar del marido la administración de su dote si él la malgastaba; en todo caso, no la podía ocupar para pagar sus deudas. Una viuda tenía plena libertad legal, aunque sin una generalizada aprobación social, para arreglar sus propios negocios; sin niños pequeños que cuidar, podía hacer, a su gusto, inversiones […] (Staples, 2015: 139)

Martha Eva Rocha Islas (2015) destaca que las mujeres del siglo XX se unieron para apoyar las gestas bélicas que surgieron en el país, en las primeras décadas del siglo:

> Frente al afán de legitimación de los caudillos, ellas plantearon sus ideas en torno a las condiciones de desigualdad entre hombres y mujeres como parte de la tesis igualitarista del liberalismo. […] diez mujeres dirigentes se comprometieron además y en forma paralela con el feminismo. Entre 1915 y 1920 ellas colaboraron o editaron publicaciones

> en cuyas páginas prosiguieron el debate sobre los derechos de las mujeres iniciado desde finales del siglo XIX, crearon sociedades feministas y llevaron a cabo la realización de dos congresos en Mérida, Yucatán, en el año de 1916. Hermila Galindo, una de las más destacadas exponentes del feminismo liberal en el periodo revolucionario, fue directora y editora de la revista feminista *La mujer moderna*, trabajó intensamente encontrando los espacios para canalizar el potencial de inteligencia y combatividad que caracterizó su liderazgo dentro del constitucionalismo, sus aportaciones como conferenciante y sus escritos en la prensa testimonian dicha contribución. (Rocha Islas, 2015: 217)

Rocha Islas cita a Francisca Ascanio (1916), con respecto a la emancipación de la mujer, y la educación en escuelas mixtas: “Las escuelas mixtas son las que desempeñarán el importante papel de esta evolución social en la educación de la mujer. En la escuela mixta comenzará la verdadera reivindicación femenina. Cuando el niño y la niña reciban a un mismo tiempo educación, entonces habrá comunidad de ideas”. (Rocha Islas, 2015: 218)

Pero, de acuerdo con Ma. de Lourdes Alvarado (2004) en un artículo de la UNAM, en México fue hasta avanzado el siglo XX cuando las mexicanas entraron de manera significativa en las aulas universitarias. Sin embargo:

> Los antecedentes de esta especie de conquista de las profesiones "masculinas" se remontan a las postrimerías del XIX. […] El retraso con que se inició y desarrolló dicho proceso no se debía a circunstancias casuales o aisladas; fue consecuencia directa de la concepción sociocultural vigente que, bajo reglas más implícitas que explícitas, impidió el acceso de las mujeres a la educación superior formal. (Alvarado, 2004)

En México para cerrar la década de 1940, la UNAM, matriculaba en su población universitaria a 3 mil 950 mujeres de un total de 23 mil 192 alumnos, demostrando que el número de mujeres que accedían a estudios superiores estaba todavía muy por debajo del de los estudiantes hombres. Alef Pérez Ávila (2016) reflexiona en que “Las universidades pasaron a jugar un lugar fundamental en los cambios de mentalidad de los jóvenes, donde las muchachas aprendieron a tener sueños de libertad similares a los de

sus compañeros varones". (2016: 142) Es así como, iniciando la década de 1960, la UNAM registraba que su población estudiantil había tenido un aumento considerable: 66 mil 879 alumnos, de los cuales 55 mil 426 eran hombres y 11 mil 444, mujeres. Para 1970, la población estudiantil de la UNAM había sobrepasado los cien mil alumnos, alcanzó en ese año la cifra de 107 mil 056, donde la población estudiantil femenil se elevó a 23 mil 879 alumnas, siendo aún baja en comparación a la población masculina.

Después de la aprobación del sufragio femenino en México en 1953, de acuerdo con Roxana Rodríguez Bravo (2015), los movimientos feministas que luchaban por derechos sociales y políticos volvieron a tomar auge en la década de los setenta del siglo XX.

> Se empezó a hablar de sexualidad y sobre todo de sexualidad femenina, de anticonceptivos y de aborto, temas tabúes en la sociedad católica y conservadora mexicana. […] Las feministas consideraron la maternidad como un ejercicio voluntario y no como destino ineludible, por ello pedían el derecho a anticonceptivos y a la educación sexual. (Rodríguez Bravo, 2015: 283)

El tratar temas de sexualidad, anticoncepción y religión, trajo como resultado una reducción de la natalidad, las mujeres ya no tenían como únicas opciones el matrimonio o la vida religiosa, las transformaciones daban paso a que en México las mujeres comenzaran a ingresar con mayor fuerza al mundo laboral.

Alef Pérez Ávila (2016) afirma que la incorporación masiva de las mujeres al mundo laboral remunerado económicamente se llevó a cabo durante la segunda mitad del siglo XX.

> Tradicionalmente la mujer se había dedicado al quehacer de la casa, actividad fundamental para la economía y bienestar de cualquier familia. Al considerar que en un caso ideal otorga elementos básicos de educación a los hijos, los atiende en sus necesidades diarias, los alimenta, lava la ropa de la familia y mantiene un hogar listo para recibir al hombre trabajador. Una mujer de la clase alta supervisaba todas estas actividades, realizadas por empleados, para tener bien atendida a su familia. En la actualidad, entre las mujeres que comienzan a formar sus propias familias, pueden existir casos donde se repitan los viejos patrones, sin embargo, lo normal es buscar una actividad remunerada económicamente. (Pérez Ávila, 2016: 139)

Es así como en los años cincuenta, época en que se produjo el filme *Tizoc*, y en las décadas posteriores, se sucedieron grandes cambios en las estructuras sociales, muchos de ellos apoyados en el uso de las tecnologías domésticas, como por ejemplo, la lavadora, la licuadora, la plancha eléctrica, entre otros enseres que se volvieron herramientas básicas para la liberalización, o al menos, para hacer más accesible el trabajo doméstico, lo que le permitió ganar tiempo a la mujer para invertirlo en otra cosa, por ejemplo el estudio o la práctica de un oficio en el mundo laboral remunerado.

6.4.7 Multiculturalidad jerarquizada: los atuendos y las pieles

En la secuencia siguiente, Pancho y María Eugenia están en la tienda, él le muestra los trajes regionales, la motivación actancial está ahora cimentada en el orgullo que representan las indumentarias regionales que destacan por sus colores vibrantes y llamativos. Pancho continua con su tarea escénica de mostrarle a Maruja (como él y Enrique le dicen de cariño a María Eugenia) los vestuarios, empezando por el traje de tehuana, después el de chinanteca, seguido por el de yalalteca, también le muestra el traje zapoteca, y el de mixteca.

Aunque la escena no se hubiera filmado en el estado de Oaxaca, una de las consecuencias semánticas importantes que tiene es la de introducir el concepto de multiculturalidad propia de ese Estado de la República. Sin embargo, no deja de ser llamativo que dicha multiculturalidad se haga presente solo mediante los atuendos femeninos y no los masculinos, pues, aunque la trama hiciera más lógico mostrar atuendos femeninos podrían también haberse mostrado atuendos masculinos. Otro punto a considerar es específicamente el de los atuendos que se muestran, pues no se

trata de todos los del Estado, se ha hecho una selección que implica discriminar muchos de ellos.

El traje de tehuana es uno de los más difundidos y más fácilmente identificable a nivel nacional, ya que pintores como Miguel Covarrubias, Diego Rivera, Roberto Montenegro Nervo y Frida Kahlo, entre muchos otros, lo hicieron popular gracias a sus obras. Kahlo pintó *Autorretrato como tehuana* (1943) donde de acuerdo con Rosa Moreno (2016) en la imagen se observa una mezcla de verdad y artificio que ha logrado cautivar a través del tiempo. No es poco significativo que Frida Kahlo, para representarse a sí misma como estereotipo de lo mexicano, lo utilizara, buscando pasar a un segundo plano el origen de su padre y sobre todo la filiación estrecha del fotógrafo con Porfirio Díaz y los grupos en el poder durante el Porfiriato. Sin embargo, este detalle ha sido interpretado de otras formas por quienes han creído en el nacionalismo auténtico de esta pintora:

> Para Frida, los distintos elementos de su vestuario como trajes, cintas, pendientes, conformaban una especie de paleta con la cual creaba todos los días la imagen de sí que deseaba presentar al mundo, no solo a través de la imagen pictórica, sino de su puesta en escena día tras día, pues su vida entera era un espectáculo y ella quería estar a la altura de este. […] Por ello decide vestirse como indígena tehuana y adoptar una nueva identidad, pues ellas son las más ornamentadas y altivas de los grupos raciales que coexisten en el territorio mexicano, además estas mujeres fascinaban a Diego Rivera por lo colorido de sus trajes y por su exótica belleza, razones que llevarán a Frida a adoptar los trajes tehuanos como parte fundamental de su vida, como parte esencial de su obra, y así los estos integrarán una parte de su autocreación. […] La ropa en Frida equivalía a una especie de lenguaje, era el vínculo intrincado entre la vestimenta y la imagen creada de sí misma. (Moreno, 2016: 211)

Al margen de si los atuendos típicos constituían un disfraz para crear un personaje, por parte de la pintora, conforme a lo investigado por Leticia Bonifaz Alfonzo (2017) la imagen de las tehuanas ha formado parte del imaginario colectivo nacional de manera recurrente:

> El istmo de Tehuantepec tuvo, desde la época colonial, un auge derivado del comercio marítimo. A finales del Porfiriato, se tendieron las líneas del ferrocarril que permitieron un desarrollo diferenciado en relación con otras regiones del país y del Estado. Los hilos y telas que llegaban de oriente y la influencia española e indígena, dieron lugar al traje de la tehuana que, en su versión de gala, es portado por la mayoría de las mujeres en sus fiestas tradicionales y, en su versión del día a día, se encuentra omnipresente en cualquier rincón de los pueblos del istmo. La imagen de la tehuana ha sido tan relevante, que un rostro con "resplandor" ocupó durante décadas el lugar reservado a los héroes en un billete del Banco de México. Lázaro Cárdenas, congruente con su política de reforzar nuestras raíces indígenas, decidió que Estela Ruiz apareciera en el billete de 10 pesos. María Félix vistió en el cine el traje tradicional y también apareció con él en los numerosos cuadros que le pintaron a lo largo de su vida. En la música tradicional, aún "La Llorona" llevaba un hermoso huipil cuando salía del templo. […] Junto a las tehuanas idílicas están las de hoy, como las mujeres adultas mayores que no aceptaron la donación de ropa porque ellas van a portar su huipil[100] hasta la tumba. (Bonifaz Alfonzo, 2017)

El traje de tehuana, sin embargo, acusa un marcado sincretismo cultural en tanto se reconocen en él la presencia de elementos zapotecas, juchitecas y tehuanos, así como elementos incorporados por las prácticas religiosas católicas, como el tocado en la cabeza (una enagua pequeña), y otras que derivan de un mestizaje cultural, como el fleco de cardenillo a veces cubierto de oro.

Por su parte el traje femenino de chinanteca, de acuerdo con el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas en una publicación de Carlotta Mapelli Mozzi hecha en 2016, describe que este atuendo consta de un huipil de tres lienzos bordado a mano, mide 90 cm de largo por 70 u 80 de ancho.

> Hay de dos clases: los primeros son de algodón rojo atravesado por rayitas azul marino y verde. Las tres secciones están unidas por una amplia franja vertical con tramos de diferentes colores; el escote cortado en redondo se engalana con un listón que forma picos y a veces también con una punta de encaje de bolillo. Sobre los hombros, el pecho, la espalda y la orilla inferior del huipil, las franjas horizontales tienen dibujos geométricos multicolores. En el lienzo central otras

[100] De acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos* de la Academia Mexicana de la Lengua, en su página 286, el huipil es un blusón largo sin mangas, bordado y, en algunos casos, tradicional de la vestimenta de algunas mujeres indígenas.

> franjas más angostas bajan hasta la orilla y se alternan con bordados en punto de cruz que representan animales, estos huipiles no se adornan con listones ni con cintas. Los otros son más elaborados y de uso frecuente, están tejidos en su totalidad de tres lienzos con franjas de distintos tamaños y matices, algunas lisas y otras con dibujos geométricos, cada uno de los motivos es diferente y está bordado con algodón o artisela de muchos colores. […] La falda es de percal floreado o liso, montada en pretina, y asoma unos escasos 5 cm bajo el huipil, la mayoría de las mujeres no la usan. (Mapelli Mozzi, 2016)

Los chinantecas son un pueblo originario del Estado de México, que viven en Oaxaca, a donde huyeron de los conquistadores españoles durante la Colonia.

Pancho continua fiel a la motivación de demostrar su conocimiento de las culturas oaxaqueñas, mediante la acción central de esta escena, mostrando orgulloso los trajes típicos, yalalteca de la Sierra Norte de Oaxaca y del pueblo Yalalag un atuendo zapoteca, otro mixteca, y hace alusión a toda la zona donde hay 14 regiones (no menciona los nombres de la regiones que son: Mazteca, Zapoteca, Mixteca, Triqui, Huave, Chontal, Ixcateca, Chocholteca, Tacuate, Chatina, Cuicateca, Mixe, Chinanteca y Tzotzil, además de que habitan grupos nahuas) y se hablan más de 20 dialectos (debemos aclarar que solo la lengua zapoteca tiene 14 variantes dialectales). María Eugenia intrigada por lo que acaba de escuchar, pregunta que cómo hacen para entenderse. Pancho se prepara para explicarle, llama a un hombre que está esperando para venderle su mercancía, este hecho revela que los vendedores pueden durar mucho tiempo antes de ser atendidos por el propietario, cuando Pancho llama al individuo, recibe reclamos por parte de otros sujetos que afirman haber llegado antes que el hombre que fue llamado. Pancho le pregunta al hombre que, si habla español, él hace gesticulaciones para indicar que no, después Pancho pregunta si habla zapoteco, la respuesta del hombre vuelve a ser la misma, Pancho prosigue en su indagatoria y pregunta por otras lenguas: chontal, mije y papaluco. El hombre guturalmente dice no, infla el pecho en señal de orgullo y dice

nefichu (lengua de la que no se tiene registro alguno en ninguna parte de México o del mundo), Pancho dice que en nefichu no está fuerte, pero le dice a María Eugenia que se van a entender, y a través de una insólita negociación a silbidos y en lenguaje no verbal llegan a un acuerdo para comprar gabanes. Pacho explica a María Eugenia que hay tantos dialectos que cuando los indios no se entienden se hablan a silbidos, María Eugenia asombrada comparte la noticia a su padre que se ha integrado a escena. Enrique de manera mordaz dice que se comunicaran a ladridos, comparándolos con perros, degradando nuevamente la dignidad humana de los indígenas, no obstante, no ha reparado en que al decir que se comunican a ladridos, también ha ofendido a su amigo y anfitrión que se comunica con ellos. No es poco significativo que antes, Pancho haya aclarado: “Es que hay tanto dialectos que cuando los indios no se entienden se hablan a silbidos”, separándose de los “indios”.

En esta escena, a grandes rasgos, Ismael Rodríguez muestra a Oaxaca como una de las regiones mexicanas con mayor diversidad cultural, pero lo hace de manera que en el filme el actante-informante está asumiendo el papel de un vendedor ante una turista. María Eugenia opta por probarse los trajes regionales.

Al quedarse solos Enrique pregunta a Pancho si logró algo y éste contesta “Converse de que no hay quién pueda con tu hija”. Uno de los clientes llama a “don Pancho” y Enrique le dice que vaya a atender a “esos indios”.

Tiene lugar ahora otra negociación, Pancho no desempeña aquí el rol de vendedor ante una mujer sino de comprador ante un grupo de hombres y empieza a revisar la mercancía, se trata de pieles de animales curtidas y dice que es una lástima que lleven esas pieles llenas de agujeros porque no las puede vender a buen precio y ellos son los

perjudicados. Nicul se excusa diciendo que las fieras no caen al primer balazo, don Pancho le explica que deben atinar el disparo en la cabeza, cuestionando implícitamente las habilidades de cazador de Nicul y su grupo de amigos. Situación que humilla e incómoda a los mixtecos que sienten exhibidos.

María se viste con huipil y pregunta a una mujer local si el traje lleva un cinturón porque ella no se lo sabe poner, la mujer sonríe, pero no le dice nada, solo mueve la cabeza en señal de negación y se va, María destaca lo cómodo del vestuario.

En seguida se muestra a Tizoc montado en su burro, llega a la miscelánea y es recibido con insultos por parte de los lugareños que le dicen “tacuate” y escupen al piso, en la entrada se topa con Cocijopij que está esperando a que salga su hijo, él le impide el paso, por lo que Tizoc se brinca la pequeña barda que sirve de límite entre la calle y el negocio, una vez dentro, voltea a ver a Cocijopij y respetuosamente le dice “Con permiso”, Tizoc lo respeta por ser el padre de Machinza. Una vez dentro de la tienda Tizoc saluda con un beso en la mano a su padrino don Pancho que aún está negociando con Nicul el precio de las pieles. Pancho le dice a Tizoc que no lo esperaba tan pronto, y que ya le tiene mucho dinero reunido producto de las ventas de sus pieles, Tizoc le pide que por favor se lo siga guardando para cuando vaya a tener boda, Pancho sonríe denotando un aprecio auténtico por su ahijado y la ilusión que le hace hablar de matrimonio, observa la mercancía y saca una de las pieles para dirigirse a Nicul a quien humilla comparando su mercancía con la de Tizoc, mientras dice “Miren, aprendan, ni un solo agujero, esto es lo que se llama ser un buen cazador”, provocando el coraje de Nicul que reclama “Si nomás anda espiando las bestias, cuando las ve dormidas las mata a piedrazos”, los mixtecos se ríen en conjunto y don Pancho pregunta si es cierto lo que

dicen, Tizoc responde “Mentira, las pobres bestias me entregan sus cueritos y ya luego se van a dormir sin que naiden las moleste, … los animalitos son re güenos con Tizoc”.

En esta escena otra escena la multiculturalidad tiene otras características, no solo porque se ha puesto en evidencia la marginalidad de la que son objeto con “indios” por las palabras de Enrique, también porque ahora, mediante las pieles de los animales, se va a marcar una diferenciación entre los mixtecos y el indígena tacuate, diferenciaciones que en esta ocasión aparecen connotadas marcadamente por el sema de la jerarquización diferenciada.

Las motivaciones representadas en esta otra escena que se integra a la secuencia previa son distintas, pues, en el caso del comprador se reducen a motivaciones comerciales. Lo mismo puede decirse de los mixtecos que llegan a vender sus pieles. Las motivaciones de las acciones de los mixtecos que escupen y tratan de impedir el ingreso de Tizoc a la tienda son el odio y la segregación, pero las de Nicuil al calumniar a Tizoc es la envidia que Nicul y los mixtecos le tienen a Tizoc por su habilidad para la caza, así como el enojo que les representa enterarse de que Tizoc está planeando boda, puesto que saben que pretende a Machinza. La principal motivación de Tizoc en esta escena es, en cambio, ese futuro matrimonio para el cual está ahorrando dinero.

Un punto de anclaje temporal más preciso que figura en la escena es que Pancho paga en “reales” las pieles que compra, porque el real fue una denominación de moneda en México que se mantuvo vigente hasta 1863, lo que haría suponer que los acontecimientos representados tienen lugar antes de esa fecha, lo que hace patente los anacronismos presentes en el filme a nivel de los vestuarios de los personajes citadinos,

incluyendo el uniforme del militar, entre otros muchos anacronismos presentes en la película.

6.4.8 El acontecimiento “prodigioso”

María ha estado observando la escena de la venta y compra de pieles, sin intervenir, Nicul y sus amigos salen de la tienda, don Pancho comienza a contar la cantidad de artículos que lleva Tizoc, cuando este descubre a María, se escuchan campanas, mientras la mira fijamente, ella se sorprende por la forma en la que la ve y se revisa el vestuario. Tizoc se quita el sombrero, se persigna y sale corriendo despavorido, don Pancho ve a María y le dice “¡Bah! Ni que hubiera visto al diablo”. María pregunta con asombro “¿Al diablo?”.

Esta escena, pese a su brevedad, involucra una serie de sobreentendidos de los que solo es consciente el receptor del filme y no los personajes actantes, pues el receptor, lo mismo que Tizoc, están conscientes que el rostro de María Eugenia es el mismo que tiene la imagen de la Inmaculada ante la cual suplica Tizoc por protección. Desde la perspectiva del personaje, esta similitud se traduce en identidad, por lo que la escena involucra para él la personificación o humanización de la figura religiosa.

Mediante esta escena se representa la mitificación del personaje femenino que es aquí presentado como una versión humanizada de una figura religiosa venerada de modo similar a la divinidad, en los cultos marianos populares.

La carga simbólica es muy importante si consideramos que la figura de la Inmaculada constituye una representación de María como madre y que en el filme las representaciones de las estructuras familiares carecen de la presencia de una figura materna.

La escena también manifiesta la recuperación de una anécdota religiosa de gran importancia en México, que contribuyó a la promoción del culto mariano, se trata del relato de la aparición de la Inmaculada al indígena Juan Diego.

La fe desarrollada en México, en relación con la advocación de la Virgen de Guadalupe desempeña, una importancia subrayada en el desarrollo de la identidad nacional, no solo por estar en relación con una reivindicación de la piel morena, ya que se trata de una advocación de María que tiene la piel oscura y rasgos indígenas, también porque la imagen de esta advocación de María desempeño un papel importante en las luchas por la Independencia de México.

Para Francisco Bernete (2016) la Virgen de Guadalupe es una figura que tiene la finalidad de proteger a los indefensos, pero a la vez "Cumple otra función socio-histórica de acompañar a quienes se sienten oprimidos y quieren luchar contra los opresores" (Bernete, 2016: 34). De acuerdo con el académico, en México hay un consentimiento generalizado en torno a esta imagen, pues considera que:

> Favorece a una gran mayoría: les sirve tanto a los indios como a los criollos y mestizos; a todos los interesados en independizarse de los españoles peninsulares. Las narraciones sobre la historia de México muestran que […] Si hay algo que les une, no es una Constitución (de Estado laico), sino una figura religiosa […] Hasta el año 2001, un político gobernante no podía confesarse creyente o religioso, pero sí guadalupano, porque no ser guadalupano supondría estar alejado de la población a la que dice representar. Esta advocación mariana tiene sus cualidades y se adapta al entorno poblacional, como todas las vírgenes, pero, sobre todo, la Virgen de Guadalupe obra el milagro de unir a los mexicanos de diferentes estados, etnias, clases sociales, etc. Ese milagro de unidad se consigue durante los tres siglos anteriores a la Independencia. (Bernete, 2016: 34-35)

Jorge E. Traslosheros (2002) en su publicación *Señora de la historia, Madre mestiza, Reina de México. La coronación de la Virgen de Guadalupe y su actualización como mito fundacional de la patria, 1895,* también reflexiona que "la Virgen de Guadalupe, sin duda, es el culto más importante de la historia de México." (Traslosheros, 2002: 105).

Desde la Conquista. “Los misioneros se esforzaron en sustituir el culto indígena a Tonan ‘nuestra madre’, por el culto a la Virgen. Pero no se consigue exactamente esto, sino otra cosa que podemos llamar ‘formación de compromiso’ en el plano religioso y que resultaría útil en el político.” (Bernete, 2016: 35)

Conforme a un artículo publicado por Francisco Javier Ramón Solans (2012) “Los cultos marianos han desempeñado una gran variedad de funciones en las sociedades. Tal fue su importancia, que algunos autores hablaron del siglo XIX como la centuria de María”. Porque la devoción a la Virgen funcionaba para ratificar la identidad nacional y la identidad religiosa.

Richard Nebel destaca que los indígenas ubicaron en la “Virgen de Guadalupe a su deidad Tonantzin (que en náhuatl significa ‘nuestra madre’), o Coatlicue (‘falda de serpiente’) generando con ello un sistema religioso sincrético que adopta las formas del catolicismo, y a la vez permitió la continuidad del antiguo sistema religioso” (Nebel, 2000: 29). Tal sincretismo fue inherente y dio fin a la casta sacerdotal prehispánica, porque las órdenes mendicantes evangelizadoras buscaron refutar cualquier creencia religiosa indígena.

En el libro *Quetzalcóatl y Guadalupe La formación de la conciencia nacional en México* de Jacques Lafaye (1977), el investigador francés dilucida el papel de la Virgen de Guadalupe para cada grupo que conformaba la sociedad colonial mexicana, permitiendo comprender por qué la Virgen de Guadalupe se convirtió en un símbolo de unión para México.

Lafaye destaca que la Nueva España era una sociedad de segregación entre: españoles, criollos, indios, mestizos, mulatos, donde cada uno de estos grupos era

poseedor de sus propias creencias religiosas vinculadas a su historia y la forma en que el culto mariano se transformó en una creencia común para todos ellos.

Respecto a las transformaciones que afectarían a los cultos indígenas, Francisco Bernete (2016) hace evidente que Lafaye ha descubierto que para realmente percibir la formación del sentimiento religioso popular mexicano se debe tomar en cuenta el resultado de cómo se llevó a cabo el proceso de la conquista y la evangelización:

> Se trata del vacío creado por la desaparición del cuerpo sacerdotal mexicano. (Ese vacío) permitió que las formas degradadas de la religión politeísta, combinadas con las supersticiones populares, se manifestaran más apareciendo como la herencia espiritual del pasado... “El eclipse de los sacerdotes aztecas dejó el campo libre a los brujos o nigrománticos para que expresaran las creencias tradicionales, al abrigo de todo desmentido autorizado”. (Lafaye, 1977: 59)

La estrategia señalada por Lafaye fue una de las muchas que las comunidades indígenas utilizaron para mantener vivas sus creencias, aunque semiocultas de la vigilancia de la Iglesia católica.

Francisco Javier Ramón Solans (2012) subraya que los símbolos religiosos simbolizan las experiencias que ha vivido una comunidad, por lo que les da herramientas que las dotan de sentido y las anclan en la tradición. La incorporación del culto mariano a las tradiciones religiosas indígenas y de todos los grupos étnicos mexicanos fue fundamental, pues:

> Además, estos cultos marianos se desarrollan en un terreno muy fértil para la articulación de identidades colectivas ya que conectan con formas simbólicas como la maternidad, fácilmente reconocibles por el grupo y cuyos orígenes se pueden rastrear hasta los albores de la humanidad. Así, sustentada en las ideas de fertilidad y pureza, María se constituía en especial intercesora ante la divinidad por la deuda de vida que con ella contrajo su hijo. A través de esta vinculación privilegiada con Dios se construirían otras virtudes mariales como la protección o el consuelo que harían de la Virgen una figura preeminente entre los católicos (Ramón Solans, 2012)

En la Nueva España en el periodo de la Conquista y la evangelización se fueron reemplazando los “Ídolos indígenas por imágenes cristianas en los lugares de

peregrinación. En relación con esas sustituciones materiales se desarrollan creencias sincréticas y leyendas piadosas" (Lafaye, 1977: 114). Esta estrategia fue muy importante porque, las comunidades indígenas percibían que seguían adorando a sus antiguas deidades, aunque bajo apariencias y denominaciones distintas, en tanto los evangelizadores iban llevando a efecto un proceso progresivo de "conversión a la fe católica". Es justamente en uno de esos lugares de peregrinación, en el cerro del Tepeyac: "Donde se aparece la Virgen a un indio humilde (no a un blanco, ni a un mestizo, ni a un mulato). De este modo, la imagen reúne en sí unas creencias procedentes de la tradición judeo-cristiana y otras, del politeísmo mexicano". (Bernete, 2016: 38) Este fenómeno se hace más evidente cuando se considera que Tonantzin era llamada 'nuestra madre' y era identificada como la diosa que viste el "manto de esmeraldas" y la Inmaculada del cerro del Tepeyac viste un manto verde y no azul, como señalarían los manuales de pintura (de Pachecho, de Carducho y muchos otros) para las representaciones de la Inmaculada.

Mediante variadas estrategias evangelizadoras y la pervivencia de elementos culturales indígenas el culto a la Virgen de Guadalupe se transformó en uno de los elementos más importantes de la identidad colectiva en México: "La Virgen de Guadalupe, sobre la cual se volcaban las esperanzas de salvación más profundamente mexicanas, se convirtió aún más en la diosa-madre de los mexicanos" (Lafaye, 1977: 182).

La devoción a la Virgen de Guadalupe ha servido para unificar, tal como han demostrado los especialistas en el tema, a los diversos grupos sociales en nuestro país y la muestra más representativa de ello se da en el inicio de la Guerra de Independencia,

donde el sacerdote criollo don Miguel Hidalgo y Costilla encabezó la causa de la independencia de la corona española con un estandarte con la imagen de la Virgen de Guadalupe

De este modo la acción del encuentro entre Tizoc y María Eugenia permite una múltiple semantización como acontecimiento que sirve para introducir una figura simbólico-religiosa de la madre, pero también un elemento relacionado estrechamente con la identidad cultural y nacional mexicana.

6.4.9 Religiosidad versus superstición: Escena del "hechizo"

La escena diurna cambia y vemos a Nicul, su padre y un grupo de mixtecos que van a consultar a un brujo o antiguo nahual[101]. El lugar de consulta del nahual es en el interior de una cueva, y alrededor una pequeña fogata hacen sus peticiones al brujo el grupo de opositores de Tizoc, el primero de ellos está sentado en cuclillas y dice que "Tizoc mata a las fieras sin arma", otro mixteco que también está sentado en cuclillas apoyado en su carabina, dice "Le pagan más por sus cueros", Nicul que está de pie cerca de donde está el brujo exclama con mucho odio "Quere llevarse a mi hermana Machinza pa´l monte", de inmediato interviene Cocijopij (que también está de pie) "No quero que mi hija sea de ese indio maldito".

Es importante destacar que el concepto de nahual, como brujo, no es común a todas las culturas indígenas de México, aunque puede encontrarse en algunas de ellas. Además, la forma específica en que la consulta al "brujo" se ha representado en el filme

[101] De acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos* de la Academia Mexicana de la Lengua en su página 391. El nahual es un hechicero al que se le atribuyen poderes mágicos.

hace manifiesta, más que una referencia a las prácticas populares de este tipo, una referencia cinematográfica que gozó de amplia difusión en México, la escena de Macbeth y las brujas en el filme de Orson Wells, filme estrenado en 1948 y filmada un año antes, en la que cada una de las brujas expresa un parlamento distinto, una detrás de la otra, luego de hablar las tres a coro. Aunque las dos escenas ofrecen numerosas variantes, el ambiente oscuro, la presencia de un actante colectivo que tiene un mismo propósito y posteriormente la amenaza de muerte que conlleva un augurio, son signos que indican la recreación inspirada en el filme norteamericano.

Valga la pena señalar que Orson Wells y Dolores del Río habían sido amantes, desde 1939 y hasta 1941, Orson Wells planeó hacer una película sobre la Conquista de México con Dolores del Río y él como protagonistas, que nunca se llegó a realizar, hecho referido por Salvador Novo en *La vida en México en el periodo presidencial de Ávila Camacho* (1994:271). Wells había trasmitido también una serie de programas radiofónicos sobre personajes de la historia de México del periodo de la Independencia. En 1945 Wells se casó con Rita Haywort, y en esa época visitó Coyoacán. Estos, entre otros acontecimientos hicieron a Wells un personaje importante en ciertos sectores de la sociedad nacional vinculados al cine.

En la escena del filme de Ismael Rodríguez, hay homenaje encubierto a la escena del filme de Wells, Nicul pide al brujo nahual que convierta a Tizoc en coyote o perro para matarlo; hasta este momento la cámara enfoca al brujo, revelando a un hombre de rasgos indígenas, delgado que quizá acaba de entrar a la tercera edad, viste cotón de manta blanca y gabán a rayas rojas y blancas cubriéndole el cotón, tiene el cabello entrecano a la altura del hombro y usa un paliacate rojo que le cubre de la frente a la

mitad del cráneo y permite apreciar el largo y las características de su cabello, el hombre tiene barba canosa, junto a él está una lechuza o un búho[102], ave de profundo significado fatídico conforme con una publicación del Instituto Cervantes (2020) hecha por Manuel Ángel Charro:

> El nombre de ulula (lechuza) deriva del griego obolydsein, del llanto y el gemido, y es que cuando canta, lo recuerda justamente. De aquí que se dice entre los agoreros que, dejar de oír su lamento, es signo de tristeza, y cuando guarda silencio es señal de prosperidad. […] El búho y la lechuza hacen acto de presencia […] generalmente en escenas de ruina y desolación. Además de su inclusión como animales impuros según las prescripciones que dio Dios a Moisés no podían comerse, constituyendo desde antiguo las aves por antonomasia de agüeros siniestros. […] En el sistema jeroglífico egipcio, la lechuza simboliza la muerte, la noche, el frío y la pasividad. […] En China, el búho anuncia calamidades. […] En la cultura preazteca del antiguo México (Teotihuacán), la lechuza estaba consagrada al dios de la lluvia, pero entre los aztecas simboliza una criatura demoníaca nocturna y un mal presagio. […] El canto del búho era considerado de muy mal agüero, ya estuviera sobre la casa o en un árbol cercano, era aviso de enfermedad y muerte, de aniquilación de la casa y de la familia que en ella habitaba. Entre los náhuas la lechuza, al igual que el búho, era ave de mal agüero y mensajera de Mictlantecuhtli Señor del Inframundo. (Charro, 2020)

Mientras que para Francisco Pejenaute Rubio (2007) la lechuza o búho:

> No hay ave que, a lo largo de la historia y a través de todos los pueblos, haya provocado entre los habitantes la admiración y el temor que ha provocado el búho. No hay pueblo ni cultura que no se hayan sentido atraídos de diversas maneras por esta nocturna rapaz: unas veces ha sido venerada; otras, temida; unas, admirada; otras, despreciada; unas, considerada sabia; otras, necia; unas, ha sido asociada a la hechicería; otras a la medicina, la climatología, el nacimiento o la muerte. (Pejenaute Rubio, 2007)

En la escena, el brujo habla con voz pausada y le explica “Orita no puedo, ista noche no hay luna”, mientras eleva la vista al cielo, a pesar de estar al interior de la gruta, los mixtecos entonces piden que deje a Tizoc tullido “Pa´que no alce el brazo, ni las patas”, una voz resentida exclama: “Mátalo”; el nahual, les dice que “No, pior qui muerte”, sonríe satisfecho, voltea a ver al búho como si este lo hubiese aconsejado, se levanta y señala

[102] En México también es conocida como tecolote, es un ave nocturna ligada a la superstición y hechicería.

la piel de una serpiente muerta que tiene como parte de la ornamenta de su cueva y dice: “Tizoc se arrastrará como colembra”; mientras los mixtecos en gritos de júbilo celebran; hasta que le nahual les dice: “Si no hay dinero no hay brujería”, les acerca un bote de aluminio y se escuchan caer las monedas, el nahual saca las monedas del bote y se las coloca a una escultura en el penacho, tal figura más pareciese una pieza de fantasía que un dios prehispánico; mientras habla en lengua autóctona, solo es distinguible el nombre “Tizoc”, sonríe, voltea a ver a los mixtecos, y avienta algo a la fogata mientras exclama “¡Vuélvelo serpiente!”, la lechuza vuela por la imponente llama de fuego que se ha levantado.

El rol actancial de los personajes mixtecos en esta escena está enmarcado por el odio. Es evidente que la motivación principal del brujo es el dinero, detalle que tiende a desvirtuar las prácticas religiosas indígenas, el nahual que está al servicio de lo que demanden los clientes, siempre y cuando paguen, sigue predominando la envidia hacia un personaje que de ninguna manera los ha dañado, pero que sin embargo es receptor de su odio por ser tacuate y por tener habilidades que ninguno de los mixtecos representados en la película posee.

Las religiones prehispánicas se caracterizaron por ser muy distintas entre sí, la religión mixteca prehispánica, fue naturalista. Mientras que en las prácticas religiosas mixtecas contemporáneas existe un sincretismo.

Según Ivy Alana Rieger:

> La década de 1520 trajo a Oaxaca la llegada de las fuerzas religiosas y militares españolas […] utilizaron métodos militarizados de subordinación para dominar y convertir al catolicismo a las poblaciones nativas de Oaxaca, entre ellas, las de los mixtecos (Terraciano y Sousa, 1992). Antes de la conquista, los mixtecos tuvieron una cosmovisión socio-religiosa basada en la reverencia de un panteón de dioses de la tierra, la lluvia y otros elementos naturales combinada con mitos de creación enfocados en la aparición de los primeros mixtecos desde un árbol de la vida sagrado,

> el cual estaba ubicado en la comunidad de Apoala, Oaxaca, según los códices e historias mixtecos. Hoy en día, los mixtecos practican una forma sincrética de su fe, combinando prácticas católicas con estas tradiciones cosmológicas prehispánicas (Monaghan, 1995). (Reiger, 2017: 78)

Esta investigadora registra la importancia y el simbolismo positivo que tuvo y tiene todavía la serpiente en la cultura mixteca:

> En la sociedad prehispánica mixteca, la imagen de la serpiente y la serpiente emplumada figuraban en varios aspectos de su cosmovisión, incluyendo su mito de creación, que describe los paisajes circundantes de la comunidad de Santiago Apoala, Oaxaca. El manuscrito del *Códice de Viena* detalla el origen mitológico de los mixtecos a través de un cuento sobre la Pareja Primordial (Ñuhu Señor 1 Venado Culebra-Puma y Ñuhu Señora 1 Venado Culebra-Jaguar), quienes moraban en el "Lugar del Cielo" ubicado cerca de Apoala (Florescano, 1997; García, 1981; Jansen y Pérez Jiménez, 2008). El *Códice Yuta Tnoho* (Vindobonensis) describe el nacimiento de los hijos de la Pareja Primordial en el Lugar del Cielo, los cuales son representaciones de la serpiente emplumada y la serpiente de fuego. (Reiger, 2017: 80)

Para los mixtecos, el viento se representaba como serpiente y fue responsable de la creación de los primeros linajes matrimoniales y de la fundación de la nobleza mixteca (Florescano, 2002). Este vínculo cosmológico entre la imagen de la serpiente y los elementos de la naturaleza se manifiesta hoy en diversas creencias mixtecas, la llegada lluvia, por ejemplo, asociada a la serpiente, permanece en diversas partes de la Mixteca (Monaghan, 1995). Los sacerdotes estaban asociados a la serpiente de fuego y eran conocidos como *yahui* se creía que poseían la habilidad mágica de transformarse en un espíritu gemelo al animal, algo que todavía está asociado con los que practican magia y curanderismo en algunas comunidades mixtecas hoy en día. (Reiger, 2017:80)

Reiger destaca que estas creencias perviven hasta el presente en las comunidades mixtecas, aunque en este siglo XXI comienzan a perderse o se han perdido en algunas áreas mixtecas:

> Más allá de su asociación con la nobleza mixteca prehispánica y los mitos de creación, la imagen de la serpiente y de la serpiente emplumada están vinculadas específicamente con el elemento de agua, lo cual se representa en el paisaje físico

> de la Mixteca en la forma de ríos, cascadas, lagos y, por supuesto, la lluvia. En la comunidad mixteca de Santiago Nuyoo, los mixtecos todavía hablan de la serpiente emplumada como “la serpiente de la lluvia” o koo savi, un animal fantástico que vuela en el cielo durante el principio de la temporada de lluvias “para provocar que las nubes se levanten para que la lluvia pueda caer” (Monaghan, 1989: 16). Aunque el koo savi no es considerado un dios, los mixtecos de Nuyoo creen que la presencia o ausencia de este animal en el paisaje físico directamente afecta la fertilidad de la tierra (Monaghan, 1989). La serpiente representa una faceta integral de la cosmovisión prehispánica mixteca la cual todavía figura en las creencias de algunas comunidades mixtecas, aunque el recuerdo de su imagen se ha transformado o ha desaparecido por completo en otras áreas de la Mixteca. (Reiger, 2017: 81)

Por lo antes señalado, es inverosímil suponer que una comunidad mixteca del siglo XIX o de principios del siglo XX, hubiera podido considerar como un castigo que un indígena fuera transformado en serpiente, lo cual hubiera sabido Ismael Rodríguez si hubiera investigado al respecto. En la película, en cambio, se le está dando una simbología católica a la serpiente, al identificarla con algo malo, que se arrastra y asociarla a la brujería de los indígenas mixtecos.

Las transfiguraciones en animales, sin embargo, formaban parte de las creencias mixtecas y de muchas otras comunidades indígenas de Mesoamérica.

De acuerdo con los textos consultados:

> El nahual surge en el México prehispánico, conceptualizado como "un mago que puede transformarse en otro ser" (López Austin, 1980: 422) […] el nahual se convierte, principalmente, en animal: jaguar, serpiente, ave, perro, comadreja, etc., aunque también es factible que entre sus metamorfosis tengamos la de viento, bola de fuego o meteoro o como dice Villa-Rojas (1985: 536), es posible que aparezca como un ser pequeño con forma humana. Cronistas como Ruiz de Alarcón y Jacinto de la Serna derivan el nombre del verbo nahualtía que significa "esconderse, ocultarse" (López Austin, 1987:951). En la sociedad prehispánica la predisposición a ser nahual se ligaba con el signo bajo el cual se nacía. Aguirre Beltrán (1963), nos dice que el nacimiento del nahual ocurría bajo el signo Cequiahuitl y López Austin (1980: 13) señala que podía ser nahual un niño si era noble y además era ofrecido al agua el día de Ceechecatl, que estaba dedicado a Quetzalcóatl. […] otra de las creencias sobre el nahual es la de su conocimiento del Mictlán, la de que no tenía mujer y vivía como penitente en el templo. El nahual podía hacer el bien o el mal. En el primer caso se consideraba que era sabio, adivino, poseedor de discursos, auxiliador de sus semejantes, desencadenador de la lluvia y repeledor del granizo. El nahual maligno se caracterizaba por tener hechizos para seducir, lanzar conjuros y turbar a la gente (López Austin, 1980:418) […] el nahual no sólo es un humano que se trasforma en animal, bola de fuego, rayo, etc., sino que puede ser una entidad anímica que sale de su poseedor humano y penetra en el cuerpo de su víctima para

> enfermarlo lentamente, chupar su sangre, comerse su corazón o robarle algún elemento vital. […] se le considera, en la mayor parte de los casos, como un ser maligno. Ya Sahagún (ed. 1985: 555) señalaba que "el nahual de noche espanta a los hombres y chupa a los niños". Se dice que también lucha con los nahuales de otros pueblos para defender a su comunidad y de ese modo realiza una acción benigna […] (Lagarriga Attias, 1993: 277-279)

En la película se representa la creencia en prácticas de la transfiguración como un elemento propio de la cultura mixteca, que se sigue practicando, pese a la evangelización, pero en el filme está asociada a la brujería, desde una óptica católica.

En la escena, los sememas (conjunto complejo y estructurado se semas) de la acción están conformados por el sema de la brujería y las ganas de dañar al héroe, que hasta ahora se ha caracterizado por ser empático con el entorno, ya sea la naturaleza o los animales y hacia todo aquél que no quiera dañarlo.

Esta escena constituye una escena contrapuesta a la anterior, en la que, al menos desde la perspectiva de Tizoc tiene lugar un milagro, relacionado por la aparición de la Inmaculada a un indígena mexicano.

Aquí en cambio, se representa una práctica religiosa connotada por el sema de la brujería y el hechizo, identificada como parte de los cultos “paganos” indígenas. El hecho que esté relacionada argumentalmente con causar daño al actante-héroe la connota de contenidos negativos. No es poco significativo tampoco que el ritual se realice durante la noche.

El oficiante, el hechicero, está igualmente configurado de manera negativa, al representar como su principal motivación el dinero.

De acuerdo con Manuel A. Hermann Lejarazu (2008) el culto al bulto sagrado era una de las actividades rituales que se llegaron a practicar de manera frecuente en Mesoamérica:

> Para la mixteca prehispánica […] no se han explorado su profunda trascendencia, […] Con base en las detalladas descripciones, no nos cabe la menor duda sobre la variedad de bultos que existían en los diferentes rituales a los que estaban dedicados. En los códices mixtecos […] existieron diferentes bultos que probablemente, aluden tanto al culto particular hacia una deidad como a los objetos relacionados con ellos. (Hermann Lejarazu, 2008)

Por lo que concierne a esta escena, el brujo y los mixtecos confían en las tradiciones antiguas para dañar al héroe. Este hecho es muy importante porque permite identificar la forma en que en el filme se está connotando negativamente la vuelta a las creencias antiguas indígenas, al asociarlas a una acción violenta y de odio para dañar a quien no se considera parte del grupo.

Como parte de la secuencia previa a esta se ofrece otra que contribuye a prolongar la suposición de Tizoc de que ha tenido lugar un prodigio o milagro. En esta escena nocturna, Tizoc ha acudido ante una figura de autoridad que tiene el dominio del conocimiento religioso, el fraile, para que despeje sus dudas sobre lo que él crea haber presenciado.

En la siguiente escena vemos como Tizoc corre a la iglesia a buscar al fraile, toca a la ventana de la casa parroquial, el sacerdote que ya estaba durmiendo se extraña, pero le permite hablar, Tizoc le dice: “Su merced me dirá, ¿La virgencita del cielo puede bajar aquí a la tierra?”, el fraile responde que ella está en el cielo, en la tierra y en todas partes; Tizoc asegura que él la vio, el fraile se asombra y le dice que seguramente la soñó y sigue bajo el efecto del sueño. Tizoc se entristece que el sacerdote no le crea y le dice que la vio en la casa de su padrino Pancho, que vayan para que él también la vea. El sacerdote somnoliento le dice que irán por la mañana y extiende la mano para que Tizoc la bese dando así por terminada la conversación con este gesto, mientras le dice: “Que Dios te bendiga hijo mío”.

Aquí, aunque al fraile correspondería la función de adyuvante del héroe, que le aclarará la situación, la confusión de que Tizoc ha hecho objeto a María Eugenia con la imagen de la Inmaculada, el fraile fracasa en esta función encomendada, pues motivado por el sueño y al desestimar lo afirmado por Tizoc, prefiere seguir durmiendo sin indagar más en el asunto que se le presenta.

El héroe no recibe auxilio, pese a ser motivado por una cuestión de necesidad de conocimiento y comprobación de un supuesto del que tiene dudas.

El intercalado en el montaje, al final de la escena del hechizo, de lo que sería la continuación de la escena del milagro, permite notar que tanto la escena referente al "milagro", como la del "hechizo" constituyen un conjunto integrado, aunque en relación de oposición.

6.4.10 Acción del héroe y deuda del agresor

A la mañana siguiente Enrique camina por el bosque acompañado por un capataz de sus tierras, se muestra orgulloso de la buena inversión que han hecho con su dinero y le ofrece al capataz una bonificación extra para fin de año por la excelente labor, de pronto descubre que sus tierras sale humo, pregunta la procedencia y el capataz le dice "Son los inditos están haciendo su carbón", Enrique se molesta porque están en sus tierras y esos bosques ya no son de ellos como en épocas anteriores, le pide al capataz echar fuera a los indios de su propiedad, dice esto mientras monta su caballo, aún no se ha asegurado bien para avanzar cuando una serpiente de cascabel asusta al caballo que sale a todo galope, lo que hace que Enrique quede atorado de un estribo y sea arrastrado por el caballo. Tizoc que está cerca de la propiedad (pues va rumbo a la iglesia para

buscar al fraile para que vean a la Virgen que se hospeda en casa de don Pancho) interviene lanzando su honda para derribar al caballo, el caballo cae muerto, el capataz y Tizoc corren a auxiliar a Enrique que ha quedado malherido. El capataz le dice a Tizoc: “Lo salvaste de una muerte segura”, Tizoc reconoce a Enrique como el hombre que lo insultó en su primer encuentro y decide proseguir su camino, sin ayudarle al capataz a llevarlo al pueblo.

Este acontecimiento tiene gran importancia en la definición de los roles actanciales, pues mediante él, Tizoc se presenta como el héroe salvador, en tanto su agresor pasa a ser el objeto salvado. Se invierte radicalmente el esquema anteriormente presentado en el que Enrique desempeñaba el papel de agresor principal de Tizoc, al estar dispuesto a matarlo, por hacerle ver sus malas acciones frente a la cierva con cría.

Las motivaciones actanciales de Tizoc están asentadas en su dignidad herida cuando Enrique le dijo a Tizoc “Indio imbécil” y que si su vida valía algo se la debía a María, a quien en ese momento Tizoc aún no veía.

El capaz es presentado como auxiliar de Enrique, no solo en la actividad de enriquecerse, también al llevarlo al pueblo, luego de ser salvado por Tizoc, pero también se presenta como informante que da testimonio de la proeza lograda por el héroe.

En la casa de Pancho, Enrique es curado por su hija María, el capataz le dice que de algo sirven los indios, pero Enrique, arrogante, dice: “Ese indio no me salvó la vida, me la salvó Dios”, María dice: “Claro, Dios le dio a ese indio una maravillosa puntería y lo hizo llegar en el preciso instante en que tú lo necesitabas”. María Eugenia vuelve a desempeñar un papel de actante auxiliar de Tizoc al obligar a Enrique a reconocer la función de salvador, “instrumento de Dios”, que ha desempeñado Tizoc en el accidente.

En estos diálogos se pone de manifiesto la fe católica que profesan los personajes, a través del guión realizado por Ismael Rodríguez y Carlos Orellana, puesto que hablan de confianza en Dios y de intervención divina a través de un tercero, que, conforme a las lecciones del catolicismo, así es como muchas veces interviene Dios.

Otro elemento a considerar en la cadena de acciones es que no es poco importante que lo que pone en peligro la vida de Enrique sea la acción conjunta de dos animales, la serpiente y el caballo asustado por esta, pues indirectamente desempeñan un papel de auxiliares de Tizoc, al crear una situación mediante la cual Tizoc puede desempeñar un papel heroico y demostrar sus destreza, al mismo tiempo que se invierte la acción de su agresor, pues mientras Enrique quería matar a Tizoc, Tizoc le salva la vida a Enrique. Respecto a las connotaciones semánticas que tienen aquí la serpiente y el caballo, dos animales, hasta cierto punto, emblemáticos, pues mientras el caballo fue en nuestra tradición cultural antigua identificado con los españoles que lo introdujeron a nuestro territorio; la serpiente forma parte del escudo nacional. En la película, una serpiente asusta a un caballo, sin embargo, se observa que más que recuperar la antigua simbología emblemática conferida a ambos animales, en el filme, la sierpe recupera una simbología más relacionada con la tradición judeo-cristiana, al funcionar como agresor del caballo para causar una muerte, sin embargo, su acción será impedida por Tizoc, que se identifica como vencedor de la serpiente, como la cultura prehispánica dominante, los aztecas.

La presencia del discurso religioso y de prácticas religiosas, permite que se relacione al personaje de Tizoc con una versión indígena de David, quien con una honda derrota a un enemigo gigante, pues aquí un indígena que habita en el monte, salva a un

representante del poder social del microuniverso representado, mediante el diestro uso de una honda. Se trata por supuesto de una versión notablemente modificada de la anécdota bíblica.

Todos estos elementos nos permiten destacar que Tizoc y otros actantes del filme funcionan como signos pluriacentuados en los que convergen tradiciones sincréticas que refiere tanto a la cultura religiosa como a algunas tradiciones mexicanas ampliamente difundidas, relacionadas con tradiciones prehispánicas o locales.

Después de algunos remilgos más, Enrique accede a la petición de María de recompensar a Tizoc y pide que lo manden buscar, pero Pancho dice que no es fácil localizarlo, que él llegara cuando haya juntado algunas pieles dentro de dos o tres meses.

En el pórtico de la casa están Tizoc y el fraile, es como si hubieran invocado la presencia de Tizoc y este apareciera repentinamente, ambos personajes observan desde lejos como María Eugenia cura las heridas de su padre, el fraile le explica a Tizoc que María Eugenia no es la virgen María, ya que cuando Tizoc salió huyendo de la tienda creyó haber visto en María Eugenia a la Virgen de la iglesia, le aclara que es una persona, pero que es muy parecida a la imagen de la capilla, Tizoc replica diciendo que esta le parece más bonita, enunciado que causa molestia en el sacerdote que pide que no blasfeme mientras le dice: “Porque no hay nada más bello en el mundo que nuestra virgencita”, la conversación discurre en la misma línea, el sacerdote regañando a Tizoc por su obstinación de comparar a la joven con la imagen de la capilla resaltando que María Eugenia le parece más bonita. Aquí, el fraile cumple con su papel de auxiliar de Tizoc al aclararle el malentendido. Al mismo tiempo, se manifiesta otro rasgo del personaje de Tizoc, pues, aunque acepta las palabras del fraile, demostrando que cree

en ellas, también manifiesta que sus valores difieren de los que expresa el fraile y que antepone su propio criterio a las afirmaciones que este hace sobre la belleza de María Eugenia.

Pancho ha descubierto que el fraile y Tizoc los observan desde el pórtico por lo que les pide que entren a la casa, Enrique motivado por su racismo y complejo de superioridad supone que Tizoc le contó al sacerdote que le salvó la vida “Ese indio ladino ya le fue a contar su hazaña al padrecito y ahora viene acompañado de él para sacarme lo más que pueda… está bien, no voy a escatimar, hijita tráeme el monedero”. El comentario no solo señala que pese a estar en deuda con Tizoc, Enrique mantiene una postura de agresor y también minimiza la acción de salvarle la vida, identificándola con una estratagema para sacarle dinero, por ello pide su “monedero”, sin darse cuenta que con esta petición también está minimizando el valor de su propia vida.

Pancho presenta a don Enrique del Olmo y a su hija María con fray Bernardo a quién describe como “El mejor amigo de nuestros indios” y a su ahijado Tizoc que está callado viendo la escena mientras daba vuelta a su sombrero que hace la función de escudo que le protege el estómago ante su evidente nerviosismo.

Pancho presenta al fraile no solo como amigo de los indios, sino como indio, el mejor de ellos, como si la convivencia con los indígenas lo hubiera asimilado a él y no a la inversa. Esto manifiesta una conceptualización del fraile distinta a la que la historia ha difundido de los frailes como evangelizadores de los indígenas y que tenían el principal propósito de convertirlos a la fe católica, asimilarlos a ellos.

Miguel León Portilla (2010) afirma que los frailes misioneros en México dejaron durante el siglo XVI diversos testimonios y evidencias en sus crónicas acerca de lo que pudieron investigar sobre la vasta historia y cultura de los pueblos indígenas.

> De modo especial se empeñaron en conocer, hasta donde les fue posible, sobre lo que había sido su origen, su desarrollo histórico, creencias y prácticas religiosas. En paralelo con esto, a veces incidentalmente, incluyeron apreciaciones de lo que percibían acerca de la condición de los indios vivos, sus contemporáneos, con los que trataban día a día y a quienes se empreñaban de convertir al cristianismo. En relación con la preocupación que tuvieron los frailes por el tema de los orígenes étnicos de los pobladores del continente, antes desconocidos, se plantearon si los llamados indios descendían o no de hijos de Noé llegados después del diluvio o provenían de las diez tribus perdidas de Israel, de las que habló el profeta Oseas, o si tuvieron otras distintas procedencias. Otro aspecto de tal preocupación concernía a la capacidad intelectual de los indios, si la tenían realmente como seres racionales y, por consiguiente, si eran o no aptos para recibir la fe y los sacramentos del cristianismo. […] Si podían acceder al sacerdocio o debían tratarse con mano dura en vista de su pereza, inclinación a la mentira, al robo y a vicios tan horrendos como la antropofagia y la sodomía. Desde luego que este primer género de preocupación habría de influir grandemente no sólo en la forma de interpretar la naturaleza de los indios, sino también en las estrategias para lograr su conversión. Ligada a dicha preocupación estuvo la referida a la idolatría, patente en prácticas consideradas tan execrables como los sacrificios humanos y el canibalismo, así como en muchas representaciones de dioses que se interpretaron como monstruosas y que debían ser destruidas. Las prácticas y creencias idolátricas de los diversos grupos —entre ellas los sacrificios humanos y el que se ha llamado canibalismo ritual— fueron tenidos como indicios de barbarie y a veces también como muestras de deficiente racionalidad. Esto, en algunos casos, motivó se pensara que era muy difícil que los indios pudieran entender los dogmas del cristianismo y lograr una auténtica conversión al mismo. (León-Portilla, 2010)

Para Frailes como Bartolomé de las Casas la única forma de atraer a los indios al cristianismo era a través de la vía pacífica, o al menos así lo escribió en *Tratado sobre la única forma de atraer a los indios al cristianismo* (1537) que optaba porque los indios se convencieran por si mismos de la práctica de la fe católica.

> Fray Toribio de Benavente Motolinía, escribió acerca de los indios, "aunque por la ceguedad de su idolatría, muchas veces tomaban las tinieblas por luz [...], tenían leyes y costumbres algunas loables. Su capacidad natural para las artes y oficios y su humildad, honradez y pacíficos, no deseosos de riquezas, no se embriagaban". A diferencia de lo que repetía su contemporáneo fray Domingo de Betanzos, fray Toribio pensó que los indios se acabarían no por castigo de Dios sino por la forma en que eran tratados: "Veíamos las carnicerías que [los españoles] de ellos hacían y las vejaciones que con ellos se usaba que teníamos creído que no hubiera indios en toda la muchedumbre para cuatro años y así se platicaba entre ellos y entre los mismos españoles”. (León-Portilla, 2010)

Frailes como fray Toribio coincidió en la percepción de otros frailes franciscanos como Jacobo de Tastera, que consideraban la capacidad racional de los indios, a quienes veían listos para la práctica y devoción del cristianismo. En contraste fray Bernardino de Sahagún creía que entre los indígenas aún reinaba la idolatría, por lo que efectuó amplias pesquisas para conocer a profundidad de las creencias religiosas de las comunidades originarias. “Sahagún que, por el método que concibió y aplicó, ha sido considerado por muchos como iniciador de la antropología en el Nuevo Mundo, llegó a admirar profundamente la cultura indígena”. (León-Portilla, 2010)

En la película, se representa que el fraile ha realizado su papel de evangelización y que goza del respeto y empatía de los indígenas, sobre todo de Tizoc, y pese a que el fraile es identificado como indio, también se hace visible que se le concede cierta autoridad, tanto por indígenas, como por no indígenas.

Continuando con el análisis actancial de la secuencia, Tizoc saluda a Pancho besándole la mano, gesto que señala el reconocimiento de un pacto social en el que Tizoc debe respeto a ciertas figuras de autoridad, como el fraile y su padrino. Se acerca a María mientras dice “Buenos días, niña”, es la primera vez que habla con ella, y pasa de largo a Enrique que ha extendido la mano para que también se la bese, su padrino le pregunta por qué no saluda a don Enrique, él responde “¿Pa’ qué?, si soy indio pata rajada”. Enrique reacciona dirigiéndose al fraile “¡Que indios estos! Son rencorosos como ellos solos”. La acción y palabras de Tizoc, interpretadas por Enrique como motivadas por el rencor, se presentan al espectador de la narración audiovisual como motivadas por la dignidad, mostrando que la subordinación asumida por el personaje, el pacto social que acepta ante ciertas figuras de autoridad no responde a jerarquías sociales sino a

jerarquías afectivas, que son las principales motivaciones de este personaje que representa el papel de héroe.

Pancho cambia el tema para evitar tensión en el ambiente y le dice al sacerdote que estará contento porque Tizoc salvó la vida de Enrique, el fraile asombrado responde que no le ha contado y le pregunta por qué no se lo dijo, Tizoc se encoge de hombros y dice indiferente “Pa’ qué”. Esta acción hace visible que las motivaciones de Tizoc no son ni el dinero, ni el reconocimiento.

Enrique le pide que se acerque y él dice que no, por lo que es María quien tiene que intervenir y le pide que se acerque, y ante tal petición Tizoc no puede negarse y acerca tímidamente. Nuevamente se presenta al personaje de Tizoc como quién solamente reconoce jerarquías afectivas y no jerarquías sociales, pues desobedece la orden de Enrique y solamente obedece a la petición de María.

Enrique le ofrece cincuenta pesos, Tizoc pícaramente pregunta “¿Eso vale su cuero?”, lo que hace que Enrique se moleste y le pregunte cuánto quiere, Tizoc dice que él no cobra por los favores que hace, Enrique insiste en qué no quiere deudas con él, exaltando su orgullo y su racismo, pues a pesar de que Tizoc lo salvó le sigue pareciendo un ser muy inferior a él. Entonces Tizoc señala a María, situación que exalta a todos los presentes que piensan que quiere que le den a María como pago de su acción heroica, mientras Tizoc dice: “Págame con eso que trae la niña colgado en su pescuezo”, se refiere a la medalla de primera comunión de María, a pesar de la oposición de Enrique, María le ofrece la medalla a Tizoc.

La escena ofrece varios puntos de interés, pues en el nivel gestual, Tizoc expresa algo distinto que en el nivel verbal. Su gesto señala a María Eugenia. Este hecho es

importante porque tanto en las antiguas tradiciones prehispánicas, como europeas, existen datos históricos que señalan claramente que, en otras épocas, el pago por un bien como salvar la vida, pero también por otros beneficios similares, o como medio para establecer una alianza, los personajes en deuda o en negociaciones, ofrecían a sus hijas en matrimonio o como regalo.

Esto lo podemos ver desde las narraciones fantásticas de los hermanos Grimm, donde la princesa era ofertada por su padre como parte de un botín de recompensa, por ejemplo: *El Sastrecillo Valiente, El rey pico de tordo, El grifo*; o el cuento popular español *El Pandero de piojo,* como parte de una antigua tradición, donde importaba más la extensión de un reino o la utilidad de dicha unión, no importaba el matrimonio como la base de una nueva familia, mientras que para la tradición judeocristiana y en específico para el catolicismo, el matrimonio tiene otra dimensión al considerársele a la unión una sola entidad, ya no dos seres individuales, no obstante, la mujer debe estar subordinada a su esposo: “Esposas, sométanse a sus propios esposos como al Señor. Porque el esposo es cabeza de su esposa, así como Cristo es cabeza y Salvador de la iglesia, la cual es su cuerpo”. (Efesios 5: 22-23), “Esposas, sométanse a sus esposos, como conviene en el Señor. Esposos, amen a sus esposas y no sean duros con ellas” (Colosenses 3:18-19), “Por eso el hombre deja a su padre y a su madre, y se une a su mujer, y los dos se funden en un solo ser” (Génesis 2: 24), aunque no especifica las condiciones del matrimonio, si es forzado, concertado o por amor, la mujer deberá ser dócil.

De acuerdo con Anna Ordoñez Godino (2014) Según la Resolución 1468 de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa sobre matrimonios forzados y matrimonios de niños, el matrimonio forzado es:

> La unión de dos personas en la que al menos una de ellas no ha dado su libre y pleno consentimiento para contraer matrimonio. El matrimonio forzado "abarca el matrimonio como esclavitud, matrimonio concertado, el matrimonio tradicional, el matrimonio por razones de costumbre, la conveniencia o la respetabilidad percibida, el matrimonio infantil, el matrimonio precoz, los matrimonios ficticios, el matrimonio por conveniencia, el matrimonio no consumado, el matrimonio putativo, el matrimonio para adquirir la nacionalidad y el matrimonio indeseable. Asimismo, el matrimonio a una edad muy temprana, sobre todo, de niñas/os con personas mayores de edad, que continúa celebrándose en muchas culturas, generalmente se considera en los tribunales de los países más desarrollados como un matrimonio forzado. (Ordoñez Godino, 2014: 9)

Para Ordoñez Godino en la actualidad, la visión del matrimonio forzado en Europa suele asociarse con la migración. "Los matrimonios forzados son una práctica que se realiza en países de Norte de África y África subsahariana, Próximo Oriente y Oriente Medio, América Latina y diferentes colectivos de etnia gitana". (Ordoñez Godino, 2014: 10).

Como ejemplo de estas antiguas prácticas en Europa podemos mencionar lo investigado por Matthias Gloël (2014) acerca de la monarquía compuesta.

> Más de un caso de una monarquía compuesta da el espacio geográfico de Escandinavia. A lo largo del siglo XIV se formó la unión de Kalmar, basándose en uniones anteriores del mismo siglo. En 1319 Magnus Eriksson heredó la corona noruega cuando solo tenía tres años. Magnus era, al mismo tiempo, descendiente de la familia real sueca. El mismo año la nobleza sueca le ofreció también la corona de Suecia, con lo cual ambos reinos quedaron unidos en la persona del rey. En 1355 Magnus Eriksson dio el reino de Noruega a su hijo Hakon, el cual se casó posteriormente con la princesa de Dinamarca, entonces el reino más poderoso de Escandinavia. El hijo de los dos, Olav, heredó ambos tronos, con lo cual ahora Noruega se encontró dinásticamente unido a Dinamarca en vez de Suecia. (Gloël: 2014)

Mientras que, en Mesoamérica en las culturas prehispánicas, también existían tales prácticas, por ejemplo, Malintzin conocida popularmente como "La Malinche" fue una

indígena que fue regalada al conquistador español Hernán Cortés junto con otras jóvenes como muestra de buena voluntad por parte de los lugareños. Malintzin:

> Nació por el año 1,500 en lo que ahora es Coatzacoalcos, que era parte de la región Olmeca, en ese tiempo, población situada al sureste del imperio Azteca. De origen noble, su padre era gobernante de Painala. Tuvo una vida azarosa, a la muerte de su padre fue vendida a mercaderes, quienes a su vez la vendieron en el mercado de esclavos de Xicalango a comerciantes mayas. Su lengua materna era el náhuatl, pero una vez vendida aprendió el maya, lo que a la postre sería de gran utilidad. Fue regalada a Hernán Cortés junto con otras jóvenes por el gobernante de Potonchán, y fue asignada por el conquistador a Alonso Hernández Portocarrero. Por el regreso de este a España, Doña Marina, su nombre de bautizo, quedó a cargo de Cortés de quien fue compañera y traductora. El apelativo de Malinche se deriva de la castellanización de su nombre, Malintzin. (Carrillo Esper, Pérez Calatayud, Carrillo Córdova: 2015)

Conforme a Leticia Bárcena Díaz (2015) en el mundo azteca se consideraba a las mujeres en total dependencia de los hombres, consideraban como su hábitat el hogar y la crianza, “Por ello en el momento de su nacimiento el cordón umbilical era enterrado junto a la casa a diferencia de los varones cuyo cordón era enterrado en el campo de batalla. […] Otras actividades que desarrollaban eran parteras, curanderas, astrólogas, las cuales eran muy respetadas.” (Bárcena Díaz, 2015) El matrimonio le proveía a la mujer seguridad y también existieron prácticas de matrimonios convenidos para lograr alianzas estratégicas.

Para los mayas, durante el periodo clásico era evidente el predominio del varón, sin embargo:

> Los arqueólogos que han profundizado en el estudio de esta cultura definen que sin duda las mujeres tenían la misma importancia que los hombres en la conformación de linajes, y que aún que no son muchos los casos, pero las encontramos en cargos políticos relevantes. Se han encontrado inscripciones en las cuales algunos hombres de gobierno justifican su legitimidad en el poder y autoridad política en base a linajes de poder por línea femenina. Si comparamos estas maneras de entender a las mujeres en los linajes mayas con los linajes de otras culturas, veremos prácticamente la misma realidad histórica (Curtis y Reade, 1995). (Bárcena Díaz, 2015)

Podemos observar que, a lo largo de la historia en diversas culturas de diversas épocas, se han gestado conductas estratégicas a través del matrimonio, ya sea para ganar

territorio, crear alianzas, ejercer poder político o dar alguna recompensa, donde la mujer formaba parte del botín, sin considerar su dignidad humana.

La existencia de esas antiguas prácticas sociales es la que en parte explica la inquietud de los presentes ante la petición gestual que hace Tizoc.

Otro aspecto importante es que la recompensa es cambiada en el lenguaje verbal de Tizoc simbólicamente por una medalla que lleva María Eugenia. Es decir que, en lugar de María Eugenia, Tizoc pide un símbolo religioso que ella porta.

La cámara abre la toma y en plano general se aprecia a María Eugenia unos centímetros más alta que Tizoc que está en un desnivel, da la apariencia que ella está elevada, haciendo una reminiscencia de las conversaciones de la Virgen de Guadalupe con Juan Diego, al momento que María Eugenia le ofrece la medalla a Tizoc.

Tizoc que está desbordado en emociones dice que mejor se lo dé a su padre que le hace más falta “Porque cuando si muera él no va a volar pa’l cielo”, el sacerdote lo reprende de inmediato por haberse establecido en juez, Tizoc le replica al fraile “No asted mismo dice padrecito que el que no es bueno si lo lleva el demoño”. María sonríe, dirige a su padre la mirada unos segundos como si secundara las palabras de Tizoc, él le hace una reverencia y le dice “Adiós niña” y se va.

Nuevamente, el personaje de Tizoc se presenta como alguien que, aunque cree en las palabras del fraile, también aplica sus propios criterios al evaluar la realidad que experimenta.

Enrique afirma muy molesto “No, si ese salvaje no vino por recompensa, vino para insultarme”, el fraile ofrece a Enrique una disculpa a nombre de Tizoc argumentando que él iba con la idea de que María Eugenia era la Inmaculada de su capilla, todos los

presentes quedan asombrados cuando el sacerdote dice que el parecido de María Eugenia con la imagen de la Virgen María es realmente asombroso.

El fraile expone con sus acciones que él si acepta el pacto social de diferencias de clases al disculpar a Tizoc, al mismo tiempo que proporciona una información que era desconocida para los otros personajes, motivado en parte por su afecto o empatía hacia Tizoc.

6.4.11 El objeto-actante femenino y su caracterización como actante sujeto

En la siguiente escena, se muestra el rostro de la imagen de la virgen María en primer plano para que el espectador haga la comparación con el rostro del personaje de María, para los espectadores recurrentes al cine mexicano de la Época de Oro, esta analogía quedó establecida desde el primer momento, pero para los receptores extranjeros o poco recurrentes al espectáculo del cine de la Época de Oro mexicano, esta escena es necesaria para establecer similitudes. María Eugenia ha llevado flores a la virgen, aprecia el parecido que tiene con la imagen y sale de la iglesia; cabe resaltar como ya lo hemos acotado anteriormente que la actriz mexicana María Félix se caracterizó por su belleza y por su fuerte carácter, mismos que siempre impregnaba de algún modo u otro en sus interpretaciones, e incluso esto mismo logra captarlo el escultor de la imagen, porque consigue atrapar la gestualidad del rostro de la actriz, que es fuertemente contrastante con la imagen de bondad con la que regularmente se representa el rostro de la Virgen María; por ejemplo en escultura, *La Piedad* (1498) de Miguel Ángel, *María Santísima de la Limpia y Pura Concepción* (1621) de Antonio de Herrera Barnuevo, o la *Virgen de Quito* (1734), cuya advocación es de la Inmaculada Concepción con la peculiaridad de

que su creador Bernardo de Legarda le puso alas de ángel, por lo que también es conocida como *Virgen alada* y *Virgen de Legarda.* Esto por solo mencionar algunas piezas que disienten de la imagen de la Virgen María que aparece en Tizoc.

No es casualidad que el personaje se llame María, puesto que ahí ya se va delineando la comparación que se establecerá entre el personaje y la Virgen María. La presencia de la Virgen María como madre de Jesucristo es pieza clave para el catolicismo, cuya veneración ha sido representada con diversas particularidades a través de los años, la devoción mariana se difundió rápidamente en la Nueva España a partir del trabajo de evangelización de las órdenes mendicantes.

Fuera de la iglesia fray Bernardo le dice a María Eugenia que se sorprende que no se haya impresionado con el parecido que tienen la imagen y ella, María Eugenia responde diciendo que se parece a su difunta madre no a ella, pero le parece curioso porque ella y su madre no se parecían mucho de acuerdo con sus relatos, quizá el físico coincida pero su carácter no, ella describe la mirada de la imagen con una dulce resignación a los sufrimientos y una calma que ella está muy lejana a sentir, María Eugenia afirma que su padre hizo sufrir mucho a su madre porque nunca supo apreciarla y fue muy egoísta, ella pide que el sacerdote no la malinterprete porque ella quiere y respeta a su padre, pero no siente admiración por él, ni por nadie que no tenga valor espiritual. se despide dándole unas monedas al cura para el cepo de las ánimas[103] mientras le dice “El oro no es muy espiritual, pero a veces muy necesario” sale de escena

[103] Donativo para que se realicen misas en favor de la iglesia purgante, conocido también como purgatorio, de acuerdo con el catolicismo, es el espacio no físico donde las almas purgan sus pecados antes de acceder a la visión beatifica de Dios. Para la iglesia católica es un acto de profunda generosidad mandar celebrar misas por la iglesia purgante.

apresuradamente, mientras el sacerdote la observa dice “Dios te bendiga hija mía” y agita las monedas pensativo.

Si las imágenes iniciales de esta secuencia buscan establecer una similitud, la parte final de la misma busca establecer una serie de diferencias sobre el rol femenino. Las palabras de María Eugenia no solamente señalan que ella quiere a su padre, pero no siente admiración por él, hacen visible que antepone el trato digno al rol femenino; expresa la alta estima que para ella tiene lo espiritual. El fraile va a interpretar esas palabras como que a María Eugenia solamente podría interesarle alguien virtuoso y ella lo acepta, con la frase “Más o menos”. El fraile entonces replica con un comentario que hace visible que su concepción de una mujer difiere de lo que expresa María Eugenia: “Pues, hija mía, con esas ideas tuyas vas a ser muy desdichada”. Ella responde “O muy feliz, padre. No me haga caso muchos piensan que estoy chiflada y no se crea yo a veces tengo mis dudas”. Él le contesta que no es eso lo que él piensa de ella.

Esta será la segunda ocasión en que se haga visible que para este personaje femenino es importante un trato digno por parte de un hombre, pero en esta ocasión este hecho está ligado a una esperanza de felicidad, aunque luego ella misma se burle de sus valores.

Al analizar las representaciones ideales del ser femenino que se difundían en diversos medios de comunicación en la época de producción de la película que estamos estudiando, Elvia Montes de Oca Navas ha observado que: “Se reforzó la imagen de lo femenino frente a lo masculino como mitos culturales, mitos que se presentaron como inamovibles en el tiempo, “inmunes” a toda presión económica, política o ideológica. Los modelos femenino y masculino fueron excluyentes” (Montes de Oca, 2003: 153).

Las características específicas de los roles de género que difundían los principales medios de difusión, como la prensa, son ampliamente descritas por esta investigadora que ha estudiado ampliamente las revistas dirigidas a públicos femeninos en México y el papel que desempeñaba la educación materna en la reproducción de los roles de género:

> Las lectoras fueron invitadas a imitar modelos de "mujer", con base en un sistema axiológico aceptado por la sociedad patriarcal de entonces. Con las lecturas de estas revistas, las mujeres debían ubicarse en el mundo que les correspondía como tales, esta ubicación se iniciaba desde la infancia gracias especialmente a las propias madres; y las niñas debían conformar su pensamiento simbólico conforme a ese mundo que, si bien cambiaba constantemente, los cambios no debían afectar la "esencia femenina". (Montes de Oca, 2003: 153)

Entre los muchos aspectos de los estereotipos de lo femenino con los que se buscaba aleccionar a las lectoras de revistas, Elvira Montes de Oca señala algunos tocantes a las motivaciones de la infidelidad masculina, presentada como consecuencia de una falta de responsabilidad por parte de la esposa en el cumplimiento de sus "deberes", no tanto ni meramente sexuales, sino en todos los aspectos de la vida en común, ya que:

> Las mujeres debían ser buenas amas de casa, no olvidarse de que ante todo eran madres y esposas, y por eso debían hacerle sentir a los maridos que eran lo principal en su existencia, y que debían tener siempre a su lado una mujer sonriente y dispuesta, que evitara las situaciones desagradables y se relacionara con personas inteligentes que le permitieran una agradable conversación con su cónyuge; pues un hombre aburrido junto a su esposa "es un hombre que ya se está alejando de ella" (*La familia*, diciembre de 1943: 21). (Montes de Oca, 2003: 149)

Lo señalado es muy importante en la medida en que la culpable del alejamiento del esposo, y de las infidelidades a que dicho alejamiento lo pudieran llevar, eran culpa de la mala esposa, de aquella que no era una buena ama de casa y no hacía sentir a su marido que él era y debía ser siempre lo principal. Las estrategias que se utilizaban para definir la conducta de una mujer incluían comparar a la buena esposa y buena mujer con la Virgen y a la que no lo era, con Eva, que era responsable del pecado que su compañero pudiera cometer:

> Estas enseñanzas hablaban frecuentemente de la virgen María en contraste con la figura de Eva, criatura astuta y engañosa, imagen que se opone a la de María mujer-madre, dulce, obediente y sensata, cuyas ambiciones y deseos no desbordan los límites del hogar. Así como María mujer-madre, así debían ser todas las mujeres. Dichas enseñanzas estaban principalmente a cargo de las madres que inculcaban "los principios cristianos del deber ser de una mujer: saber bordar, cocinar, ser una buena esposa, una buena madre, fiel a la religión cristiana, por tanto, no divorciarse, no abortar, no tener conciencia de su propio cuerpo" (Núñez, 2002: 90)

El mismo argumento servía para alejar a la mujer de toda aspiración que no fuera la de ser esposa y madre, sobre todo luego que, pese al rechazo social que causaba, el número de divorcios se incrementó y las causas reales eran frecuentemente encubiertas, por el temor al "que dirán":

> […] la inquietud que provocó entonces el creciente número de divorcios en los matrimonios, entre cuyas causas se mencionó como la principal, el hecho de que la mujer por trabajar fuera de su casa se alejara de ella una buena parte del día y el marido y los hijos no fueran lo suficientemente atendidos como antes se hacía, cuando la mujer permanecía todo el día en su hogar. (Núñez, 2002: 150)

Esto no significa que, incluso en esas publicaciones, aparecieran cada vez más mujeres con posturas contrarias a las difundidas en los medios masivos, que eran justamente las que explicaban el enorme interés en tales medios de comunicación por desalentar tales posiciones que podrían desestabilizar la sociedad de la época.

Ahora bien, si en la escena del "hechizo" se expone en la película una connotación negativa de los cambios hacia las creencias antiguas de los indígenas, en esta otra escena se representa el problema que enfrenta una figura femenina que cree en cambios hacia un futuro mejor de las relaciones entre hombres y mujeres, aunque ella misma se burla, en determinado momento de su postura.

6.4.12 Los Papalucos

María Eugenia que ya se viste diario con trajes regionales, regresa a la casa de Pancho con una familia de indígenas conformada por una joven pareja y dos pequeños niños, la mujer llega montada en un burro y viste un huipil blanco con un faldón también en color blanco con rayas azules, trae un sencillo rebozo negro enredado en la cabeza del cual se asoma un larga cabellera negra trenzada, trae en su regazo a un bebé quizá recién nacido o con muy unos pocos meses de edad; el varón viene jalando al burro, como protegiendo a su esposa y al bebé, haciendo una cierta evocación a San José cuidando a la Virgen María y al niño Jesús; él viste pantalón blanco con rayas rojas y cotón de manta blanca con un gabán blanco con rayas rojas muy delgado fajado por dentro del pantalón y un paliacate blanco que le cubre la cabeza, en las manos sostiene un sombrero de palma; mientras que María Eugenia viene unos pasos delante del burro como una cierta equivalencia del arcángel Gabriel respecto a la Sagrada Familia, pero, ella a diferencia del arcángel trae en brazos a una niña que quizá tenga menos de dos años, la niña viste huipil amarillo con grandes adornos florales al frente y un faldón naranja y trae el cabello recogido en una coleta con adornos. María Eugenia al integrase a la escena exclama: “Miren lo que encontré en el mercado”. Enrique que aún está convaleciente de su accidente y desayunando con Pancho en el jardín, pregunta “¿La compraste?”, haciendo insinuación directa a su racismo, viendo en la familia de indígenas a esclavos potenciales, sin respetar su dignidad humana.

Ella dice que no los compró, que los llevó porque los va a pintar. Pancho exclama: “Son papalucos”, Enrique muy despectivo dice “Son indios”, mientras le dice a María Eugenia que en su caballete dejó algo que debe ver; ella pregunta “¿Ahora mismo?”,

Enrique asiente, por lo que María Eugenia sale de escena y se dirige a su habitación. Enrique está optimista pues cree que la carta de Arturo que dejó en el caballete de su hija les hará regresar inmediatamente a la Ciudad de México porque ella todavía lo quiere, le pide a Pancho “Ya puedes ir despidiendo a estos papanatas” él lo corrige “papalucos”, Enrique vuelve a increpar “O papamoscas, es igual”, destacando su rasgo estable de racista y despectivo. Pancho despide a la familia sin el menor rasgo de cortesía, les habla en una lengua que se presume autóctona y mueve la mano como si tratara de pedirle a un animal que salga y les dice en español “Vuelvan mañana”, esta escena expone el trato despectivo que los hacendados y en general que la población no originaria tenía y (tiene) hacia las comunidades indígenas, pues no obstante a que Pancho convive cotidianamente con indígenas y hace negocios con ellos, tiene trato áspero con la familia de “papalucos” que no iba a hacer negocios con él, sino que estaba allí por invitación de María Eugenia.

Cabe destacar que el vocablo “papalucos”, es una creación ficticia de Ismael Rodríguez y Carlos Orellana (guionistas), lo más parecido al término papalucos es el vocablo “Popolocas”:

> Los popolocas son un grupo étnico comúnmente confundido con otros, como los chochos y los mixtecos; esto se debe a que los dos últimos están histórica y culturalmente relacionados con los popolocas, situación que trajo como consecuencia que de manera indistinta unos y otros fueran nombrados como mixteco-popolocas, chocho-popolocas o chochos o popolocas .Las relaciones entre los chochos y los popolocas son muy estrechas, debido a que antes del siglo XI formaban un solo grupo con un mismo idioma, sin embargo, gradualmente se produjo la separación lingüística y cultural. En la actualidad constituyen dos grupos étnicos distintos. Los chochos se localizan al norte del estado de Oaxaca y los popolocas, al sureste de Puebla. Las confusiones se han acentuado debido a que los chochos nombran a su lengua popoloca y algunos grupos de popolocas llamaban a la suya chocha. (Gámez Espinosa, 2006: 5-6)

La alteración de la denominación “popolocas”, grupo mixteco, por “papalucos”, constituye un indicio de la falta de documentación etnográfica manifiesta en el filme, tiene

implicaciones desvalorativas de las que podían no estar conscientes los autores del guión, pues tal denominación equivaldría a llamar a los mexicanos “mensicanos”, por ejemplo, sobre todo porque el término usado en el filme se relaciona fonéticamente con el término “papanatas” (papalucos) cuyo significado es excesivamente ingenuo, tonto y simple.

La motivación actancial del personaje de María Eugenia en esta breve escena es nuevamente creativa, contribuyendo a destacar un rasgo estable, a ella le gusta la naturaleza y respeta a los lugareños, le gusta la manera de vestir de las indígenas y se viste como ellas, ha calificado como cómoda anteriormente la ropa de las mujeres de la región. La motivación actancial de Enrique sigue siendo la discriminación hacia personajes que considera mínimos, ya que en un tono de voz despectivo y racista exclama “Son indios”, por su parte Pancho en esta escena se ha puesto del lado de Enrique y pide a los “Papalucos” que salgan de su casa de una manera menos cortés que la expone en la miscelánea cuando está haciendo negocios de compra venta con los indígenas.

Las prácticas de compra-venta de seres humanos, aunque en el filme aludida como anécdota que busca generar humor, constituye una realidad histórica que se encuentra presente tanto en comunidades no indígenas, como indígenas, fuera y dentro de nuestro país, hasta el presente, aunque internacionalmente se le haya tipificado como delito.

En México, Gary H. Gossen (2000) la ha documentado en pleno siglo XX, como parte de los usos y costumbres de comunidades chamulas, y en otras comunidades

indígenas del sur del país, en las que aparece con frecuencias bajo la modalidad de “dote matrimonial” o de “padrinazgo”. Héctor Gómez Peralta recoge un material testimonial:

> Recurrí al citado Gossen, quien convivió con ellos 15 meses y quien demuestra desde los agradecimientos una simpatía por la clase dominante, pero a pesar de eso, reconoce que, para concertar la boda, los amigos y parientes del futuro novio emprenden hasta ocho expediciones nocturnas a la casa de la joven que el muchacho desea **comprar** y tomar por novia (...) se inician las tentativas respecto del **precio de la novia** y otros regalos que deben intercambiarse (Gómez, 2005: 144)

Otra investigadora, María Teresa Calderón (2001), señala sobre el tema: “Esto plantea la necesidad de cambiar la costumbre y modificar la tradición, ahí donde tradición y costumbre significan también dominación y segregación de género, desigualdad y maltrato” (Calderón, 2001: 120-121). Norma Carolina Ortega González aborda el problema de la “venta” de niñas, jóvenes y viudas, a partir del tema de los matrimonios forzados, Teresa Ulloa Ziáurriz, Oscar Montiel Torres y Grethell Baeza Narváez, destacan que estas problemáticas desde una perspectiva etnográfica y subrayan que afecta principalmente a las hijas y no a los hijos varones, las comunidades indígenas defienden estas prácticas señalando que las mujeres tienen un valor para la comunidad o clan que abandonan para ayudar económicamente a sus familias y añaden:

> […] en la tradición tzeltal y tzotzil el pago de la novia es una práctica que puede equipararse al matrimonio occidental, sin representar esto la venta de un ser humano, es por ello que en las comunidades, también se perciben posturas que están en contra de concebir a la práctica del pago de la novia como venta de mujeres y niñas (Ulloa, Montiel y Baeza, 2012: 72).

A lo que los investigadores contraponen:

> La cultura y los usos y costumbres que se mantienen en esa región provocan altos niveles de discriminación y violencia hacia las mujeres, incluyendo la violencia familiar y comunitaria, la discriminación, la venta de niñas y la poligamia; lo que representa graves violaciones a los derechos humanos
> De acuerdo con datos presentados por el Consejo Nacional de Población (CONAPO), los índices de marginación en los tres casos son muy altos. (Ulloa, Montiel y Baeza, 2012:10)

A estas prácticas se deben sumar la compra-venta, disimulada bajo el título de padrinazgo, protección y amparo, por parte de grupos de poder no indígenas, de niños y niñas indígenas que a cambio de vivienda y comida, son convertidos en empleados domésticos en haciendas y ranchos, debido a la extrema pobreza de sus familias incapaces de darle sustento en diversas poblaciones de Oaxaca y Chiapas. Práctica que ha sido menos documentada que la anterior y de la que, a modo de "chiste", se alude en el filme.

6.4.13 Amor propio

María entra a su habitación, observa que su padre ha tomado la fotografía de Arturo de donde ella la tenía guardada (su alhajero) en una clara invasión a su intimidad, para ponerlo en el caballete junto a la carta que ha enviado. María toma la carta y comienza a leerla, mientras Arturo en *voz off* en un tono explícitamente autoritario le reprocha: "María espero que ese alocado viaje te haya servido para reflexionar y comprender tu error, supongo que no habrás dejado de quererme, y que fue tu amor propio el que te orillo a cometer esa tontería que estoy dispuesto a olvidar y a perdonar, esta será la única carta que te escriba, si no recibo contestación pensaré que pudo más tu orgullo que el cariño que nos juramos, Dios quiera que no sea así, te sigue queriendo Arturo", leer tales líneas solo provocaron furia en María, porque el culpable ha decido tomar el papel de víctima y culparla a ella en todo momento; al igual que su padre, Arturo la crítica por el amor propio que María se tiene, no obstante, consideramos que Ismael Rodríguez al exponer de manera recurrente en sus protagónicos personajes femeninos con autoridad y determinación en sus películas, parecía proponer a las mujeres de la época que no dependieran de la voluntad expresa de un hombre, sino que reconocieran su valía y

dieran fuerza a sus decisiones. Aunque la mayoría de los personajes que presentaban tales rasgos fuera posteriormente insertas en un esquema tradicional patriarcal, al convertirse en esposas o al ingresar a una estructura familiar en la que sus roles "masculinizados" se transformaban.

De acuerdo con María Antonia Bel Bravo "La mujer ha roto el esquema organizativo de la vida social con su presencia en el mercado laboral" (Bel Bravo, 2009: 163) si bien el personaje de María Eugenia no trabaja, sino que depende financieramente de su padre, a quien respeta, pero enfrenta continuamente; es pintora, es culta, no se dedica a labores domésticas y es una mujer muy fuera del estándar de la época que describe la narración, es la antítesis de Machinza, cuyo rol actancial la mantiene sumisa y temerosa de su padre. Esto permite identificar que el filme representa las modalidades de la emancipación femenina como relacionadas con cierto estatus social, pero también correlacionadas con cierto grupo étnico.

María Eugenia hastiada avienta la carta y sale furiosa al patio para increpar a su padre y reclamar que le haya avisado a Arturo el lugar de su ubicación, Enrique contesta "Yo creo que hice muy bien y seguiré haciendo todo lo posible para que no se malogre ese matrimonio que puede ser tu felicidad", este enunciado acentúa el coraje de María Eugenia que concluye que su padre está del lado de Arturo, Enrique le confirma que está del lado de Arturo "Porque ella no tiene la razón".

Vemos en esta escena una lucha de poderes, por un lado Enrique se impone y teme perder su autoridad ante su hija, del otro lado María Eugenia fuera del canon de sumisión se niega a que su padre decida por ella y le impongan un matrimonio que para él es conveniente pero para ella no, dentro de ese contrato matrimonial será sacrificada la

libertad que María Eugenia posee, puesto que Arturo ha dejado claro en su carta que él no le concederá deseos como lo hace su padre, Arturo ve en María Eugenia a una mujer bella y caprichosa, a quien tendrá que someter. Por su parte, Enrique no tiene argumentos válidos, solo el temor de perder autoridad y el qué dirán de él porque no puede "controlar" a su hija, como ya se lo hizo saber Pancho en la escena de su llegada a la Mixteca, donde fungió como personaje adyuvante de Enrique.

No es poco significativo que Enrique husmee en las cosas personales de su hija, ya que encontró el retrato de Arturo en su sitio personal como lo es el alhajero; no respeta la privacidad de su hija que ya no es una niña pequeña que requiere vigilancia; además Enrique mantiene contacto con su yerno y vigila las cartas de María Eugenia, de modo que se vuelve un padre asfixiante. Por lo que María Eugenia harta de ser tratada como irracional le dice a su papá que le prohíbe que se mezcle en ese asunto; su padre asombrado le responde que nunca se había atrevido a hablarle de ese modo, ella le responde "A eso me obligas con su actitud"; él sube el tono de voz diciendo "La tolerancia tiene un límite, te ordeno que contestes esa carta y te reconcilies con Arturo". Ella pugna "Tú no puedes obligarme a que me case con un hombre que me ha humillado, no me casaré con él, ni con él ni con nadie […] prefiero recluirme en un convento y no creas que es la primera vez que pienso hacerlo", Pancho que ha sido testigo del pleito le pregunta a don Enrique "¿Será capaz de hacerse monja?", a lo que el padre responde: "Ella es capaz de todo".

De acuerdo con Julia Tuñón (1988) en una entrevista realizada a Emilio "Indio" Fernández, el hombre del México posrevolucionario tenía el derecho de pedirle a su esposa, en este caso prometida, serle fiel y mantenerse como si fuesen "Perros fieles,

sumisas al hombre y el hombre digno de matarse por la defensa y el honor de su mujer y por la construcción de una familia" (Tuñón, 1988: 76), para el pensamiento de la época era válido que el hombre utilizara recursos como el chantaje, la violencia, las órdenes y a veces el amor para delimitar el papel social de la mujer tanto en el hogar como fuera de él, las mujeres pasaban de ser hijas a esposas siempre bajo la tutela de un hombre, el hombre al ser el proveedor económico del hogar veía en su mujer un espécimen que existía solo para obedecer y nunca contrariarlo a pesar de los errores que este pudiese cometer.

Cuando María amenaza a su padre con volverse monja, lo hace porque de esa manera ya no tendrá que vivir en la casa familiar bajo el dominio y órdenes de Enrique, tendrá otras responsabilidades como religiosa y estará a disposición de una superiora bajo un voto de obediencia, y según María esa mejor opción que estar bajo las condiciones a las que la somete su padre, quién está encantado con su yerno Arturo.

Los semas en esta escena están determinados por la lucha de poderes entre padre e hija, la motivación actancial de María Eugenia está respaldada en defender su libertad y su dignidad, ya que su prometido la humilló públicamente siéndole infiel. La motivación actancial de Enrique es la imposición y el querer someter a su hija a los parámetros del contexto sociocultural donde el hombre era quien llevaba el dominio absoluto de la situación tuviera o no la razón. El personaje de Pancho en esta ocasión solo ha sido testigo, y después de la pelea reanima a Enrique.

6.4.14 El canto del cenzontle

En la siguiente escena, la música amable indica cambio de ambiente, suenan los primeros acordes de la banda sonora de la película en modo instrumental y se aprecia que Tizoc en su cotidianidad, ha cocinado, hay humo saliendo de un brasero y se dispone a comer afuera de su humilde vivienda, se le acerca un animalito tipo hurón para solicitar alimento, él toma al pequeño animal entre sus manos y lo alimenta con una tortilla, comprobando lo que dijo en la miscelánea, que los animales son buenos con él, pero también que él es bueno con los animales, se escucha también el canto de un pájaro cenzontle, que más adelante el propio Tizoc dirá que el trino que escuchó fue de cenzontle, él presta atención al canto y sale corriendo como si hubiera recibido una llamada urgente.

El cenzontle es un ave que ha estado presente en las leyendas y narraciones de tradición oral en la cultura prehispánica de México, acompañando a los pobladores. El cenzontle es de plumaje grisáceo, ojos amarillos y un pico ligeramente curvo. Una de sus características más sobresalientes es que son famosas por imitar sonidos que producen otros animales y ruidos ambientales en general. Cenzontle en voz náhuatl quiere decir ave de las 400 voces por la gran cantidad de trinos que puede emitir. El rey poeta como era conocido Nezahualcóyotl (1402-1472) dedicó el poema "*Amo el canto del cenzontle*"[104] a esta pequeña ave y a los seres humanos. Como parte de la mitología

[104] Amo el canto del cenzontle,
pájaro de cuatrocientas voces.
Amo el color del jade
y el enervante perfume de las flores,
pero más amo a mi hermano: el hombre

náhuatl se dice que la leyenda del cenzontle tiene que ver con la reencarnación de una triste mujer convertida en pájaro. [105]

A pesar de lo breve de esta escena es muy significativa porque pone de manifiesto que también Tizoc práctica un sincretismo religioso entre la religión naturalista prehispánica y la religión católica, él confía en el fraile, sigue sus consejos y lo ve como una guía moral, Tizoc ha sido evangelizado y ama a la Virgen María, la acepta como madre de Cristo, así lo dice cuando le canta “Dile a Nuestro Señor, qui perdone por favor

[105] Xomecatzin, el Señor del Sauce era un viejo mercader del reino de Chalco que recorría los caminos cargando preciosos anillos, joyas de oro, piedras preciosas, pieles multicolores, además de hierbas aromáticas y curativas. Cierto día se organizó una caravana de mercaderes mexicas con destino a Tehuantepec; Xomecatzin, que por esos días se hallaba en tierras tenochas, se unió a la expedición. Los mercaderes, que también eran valientes guerreros, iban cruzando el río de las mariposas, llamado hoy Papaloapan, embarcados en fuertes canoas, cuando escucharon un canto no identificado hasta entonces. Los comerciantes mexicas desembarcaron al oír esta dulce melodía y se adentraron en el espeso bosque del rio. Cuando llegaron al lugar del que surgía el canto, los mercaderes se asombraron al descubrir a una hermosa doncella cuya mirada dirigía a la Luna. La joven misteriosa fue capturada a pesar de sus suplicas y la obligaron a subir a la embarcación. El camino era largo hasta Chalco, así que tomaron un pequeño descanso. Cuando Xomecatzin llego a su palacio llevo a la triste mujer a sus aposentos, ahí la tranquilizo; como no consiguió que la joven hablara, a pesar de todas sus preguntas, le dio un nuevo nombre: Cenzontle, que significa cuatrocientas voces. Xomecatzin le ofreció todas sus riquezas y abalorios, las plumas multicolores del pájaro quetzal y papagayos, las esmeraldas los aderezos de oro, la obsidiana, las pieles de jaguares y los trajes exquisitamente labrados. Cenzontle ni siquiera se emocionó al ver tan fascinantes riquezas, pues ella había observado esas y muchas otras cosas en el bosque donde habitaba. Gracias al enorme tesoro que poseía, Xomecatzin pudo ofrecer una gran fiesta para agradecer a las energías generadoras el haber hallado tan bella mujer. El requisito para asistir era adornarse con rosas, las flores más preciadas de la naturaleza. Todos se engalanaron con ellas. Sin duda, Cenzontle destacaba por su gran belleza entre todos los participantes. Vestía un hermoso traje confeccionado con las más finas telas, regalo del Xomécatl. El festejo duró tres días. Al término, Xomecatzin se desposó con la encantadora Cenzontle. A pesar de todos los regalos que le ofrecía su esposo, Cenzontle no era feliz. Pasaba los días postrada en el umbral de su palacio sin pronunciar una palabra. Cierto día, el tequihua Xomecatzin tuvo que partir a una expedición hacia las fortificaciones de Danibaab, que era un cerro sagrado, llamado Monte Albán, pues tenía que cumplir una misión militar. Dejó a su mujer a cargo de sus esclavos y se encomendó a las energías para llegar con bien a su destino. Cuando la expedición avanzaba cerca de los bosques que colindaban con el rio de las mariposas, Xomecatzin escuchó un hermoso canto que le pareció conocido. De inmediato ordenó desembarcar y se adentró en los espesos follajes. En el sitio donde se entonaba la melodía, descubrió parado en una rama un insignificante pajarillo, que huyó despavorido al verlo acercarse sigilosamente. La caravana cumplió su misión y meses después iban de regreso a su hogar. Al llegar a su palacio. Xomecatzin fue recibido con la terrible noticia: ¡Cenzontle había muerto! Una tarde nublada Cenzontle había fallecido y su alma se convirtió en un hermoso pájaro que emprendió el vuelo hacia la lejanía emitiendo tristes y desgarradoras notas. Xomecatzin, dolorido, recordó el pájaro que había visto días atrás junto a las aguas de Papaloapan y sufrió mucho al saber que su mujer se había alejado de sus brazos para siempre. (mxcity.mx/2020/03/el-bello-mito-del-cenzontle-el-pajaro-de-las-400-voces)

qui mire tus ojos"; pero, Tizoc también confía en los conocimientos empíricos de la cultura indígena, conoce la flora y la fauna del lugar, así que con base en ello, hace interpretaciones como la que el mismo describirá más adelante respecto al canto del cenzontle. No solo mixtecos ponen en práctica un sincretismo religioso, también Tizoc, solo que en la connotación del filme el sincretismo de los mixtecos al visitar al brujo para dañar a Tizoc es negativa; mientras que el sincretismo religioso de Tizoc al interpretar el canto de las aves, en específico el canto del cenzontle es positivo, lo mimetiza con la naturaleza que respeta.

6.4.15 La reconvención de fray Bernardo

María Eugenia fue a buscar el consejo del fraile, ambos están sentados en una banca fuera de la sacristía, fray Bernardo limpia una planta mientras la escucha y María Eugenia está mirando al piso siendo esta la primera vez que se le ve al personaje con la vista baja, ella comienza el dialogo diciendo "Y no puedo soportar más desilusiones padre, no puedo vivir en un mundo de humillación, estoy resuelta a ingresar en un convento, usted dígame ¿Cómo puedo prepararme?", el fraile la escucha, observa, y después contrariado ante la solicitud de María enérgico la interroga "¿Cómo puedes prepararte, te lo voy a decir? (se levanta de la banca y continua con su diálogo) … por principio de cuentas debes arrepentirte de todo corazón de haberle faltado al respeto a tu padre, y pedirle que te perdone", María Eugenia se ha levantado también de la banca y ha seguido al fraile que va caminado unos pasos delante de ella y sostiene la planta entre sus manos, ella no está de acuerdo con lo que él le dice y molesta expresa "Él fue el que me provocó", al exclamar tales palabras el fraile voltea disgustado, pues no era común para los

sacerdotes que algún feligrés les levantara la voz o los rebatiera; ella entiende esto, y apenada nuevamente agacha la mirada, el fraile la observa y a través de su lenguaje no verbal, en específico la mirada transmite su molestia, María Eugenia con un tono de voz resignado expresa “Pero en fin … le pediré perdón”; pues para el catolicismo el respeto a los padres es fundamental, puesto que representan el medio por el cuál Dios le dio vida a la persona; el sacerdote prosigue su reprimenda a María Eugenia “Y harás el firme propósito de no volver a ofenderlo […] después, ofreciendo al cielo una prueba de tu humildad contestarás la carta de tu prometido tal como tu padre te lo ordena”, ella no acepta y vuelve a su postura corporal habitual y en un tono de voz enérgico dice “No, eso si no lo haré padre”, pero el sacerdote replica pidiendo que lo deje terminar y le solicita que haga un examen de conciencia, “Reconociendo todos tus pecados y tus culpas y cuando hayas logrado el perdón de aquellos a quienes has ofendido y ya cuando tu alma se halle en paz con Dios, vuelves a verme y entonces te diré lo mismo que te digo ahora, que ni yo ni nadie podrá ayudarte a entrar en una orden religiosa porque no tienes vocación para ello” estas palabras las ha pronunciado mientras está en el atrio de la iglesia haciendo la tarea escénica de acomodar plantas, pero la última parte de su extenso enunciado lo ha dicho sobre el borde una jardinera a la que ha subido para dejar una planta, quedando muy elevado en relación a María Eugenia, razón por la cual se tiene que agachar para ver al rostro a la joven, que de inmediato lo increpa diciendo “¿Y usted como lo sabe?”, fray Bernardo se vuelve a enderezar, la toma abierta coloca al personaje del sacerdote en una posición corporal de elevada superioridad en relación a María Eugenia, quién a través de su lenguaje no verbal vuelve a ser altiva, esta

equivalencia física tiene connotaciones morales, pues el fraile es la única persona que se atreve a hablarle fuerte a María Eugenia.

Fray Bernardo muy molesto exclama “¿Acaso crees tú que los conventos se han hecho para solapar caprichos de niñas tontas como tú?”, la cámara hace un acercamiento al rostro de María Eugenia quien se defiende diciendo “Me está usted ofendiendo padre”, el fraile desde lo alto de la jardinera le responde diciendo que lo siente, pero que no sabe hablarle de otra manera a una criatura tan altanera, engreída y soberbia. La cámara vuelve al rostro de María Eugenia que cambia su seguridad por sorpresa cuando cuestiona “¿Esa opinión tiene usted de mí?”, él reafirma, diciendo que es la misma que tienen todos quienes la conocen, porque de acuerdo al fraile, ella tiene la osadía de pretender que hasta Dios se someta a sus caprichos, y eso para el catolicismo es un pecado de soberbia, el fraile continua su reprimenda a María Eugenia diciendo “Tu estúpido orgullo te cerrará todas las puertas, ¿quién va a tener compasión por una mujer que no ha sabido ser buena cristiana ni tan siquiera buena hija?”; ella impugna explicando que nadie le había hablado así, el fraile dice que es porque nadie se atreve a decirle las verdades a una niña mimada; el religioso ha bajado de la jardinera y continua haciendo la tarea escénica de arreglar las plantas, camina por el atrio y prosigue “Lamento haber lastimado tu vanidad, pero era necesario hija mía, porque con ese orgullo desmedido nunca podrás tener tranquilidad de espíritu, ¿no eres tú la que exige virtudes en los demás?, pues empieza por practicarlas tu misma” mientras dice esto ha cambiado su tono de voz, ya no es rudo, ahora es paternal, pero sigue siendo firme, el personaje del sacerdote da la espalda a María Eugenia para continuar trabajando en las plantas, ella se ha quedado inmóvil y se ha conmovido ante tal regaño

diciendo “Yo no soy mala padre, cuando menos no he querido serlo” al pronunciar este enunciado la cámara vuelve a hacer acercamiento al rostro de María para apreciar la gesticulación de la actriz que ha comenzado a llorar y agacha el rostro, mientras una suave música acompaña su melancolía. El fraile al ver este gesto sonríe, no burlesco, está conmovido de ver las lágrimas de María Eugenia, pues sus palabras han tocado las emociones de la joven, él dice “Te creo, esas lágrimas que asoman a tus ojos son de arrepentimiento ¿verdad hija mía?”; ella dice que no sabe, mientras sale corriendo del atrio y la música se torna dramática.

Para el catolicismo el arrepentimiento reside en reconocer los pecados, modificar la actitud que llevo a cometerlos y pedir el perdón de Dios y si es necesario a la persona ofendida, tal como lo sugiere el sacerdote a María Eugenia. “Si confesamos nuestros pecados, Dios, que es fiel y justo, nos los perdonará y nos limpiará de toda maldad.” (1 Juan 1: 9), “Por tanto, para que sean borrados sus pecados, arrepiéntanse y vuélvanse a Dios, a fin de que vengan tiempos de descanso de parte del Señor.” (Hechos, 3:19), “Quien encubre su pecado jamás prospera; quien lo confiesa y lo deja halla perdón” (Proverbios, 28:13), “Produzcan frutos que demuestren arrepentimiento” (Mateo, 3:8). Acorde a la Biblia el arrepentimiento trae consigo un cambio de conducta, que beneficia a quién lo practica y mejora su relación con Dios y con el mundo.

Pese a que en la secuencia de acciones previa María Eugenia ha defendido su independencia y ha demostrado una actitud digna frente a la ofensa de su prometido, el hecho que vaya a buscar al fraile para pedirle consejo señala la duda que existe en el personaje sobre lo acertado o no de su determinación. En este caso, el actante-sujeto de María Eugenia le otorga al fraile el papel de auxiliar y de autoridad consejera.

Podemos decir que en la escena previa María Eugenia tiene como motivaciones actanciales la dignidad y la independencia, pues busca que no se le obligue a casarse con alguien que la ha ofendido, pero no siendo independiente financieramente de su padre busca salir de la situación recluyéndose en un convento. No era poco frecuente que las mujeres que buscaban una forma de vida diferente al matrimonio optaran por la vida religiosa, por ejemplo, en la Nueva España, Sor Juana Inés de la Cruz, cuya motivación eran los estudios y solo a través de una orden religiosa pudo continuar con ellos, logrando convertirse en una de las figuras más destacadas de la literatura novohispana.

Ahora, María Eugenia busca consejo del sacerdote, al no tener una figura materna con quien charlar, recurre al clérigo, pero el fraile no le dará consejo, adoptará el papel de padre, ordenándole lo que debe hacer y destacando sus errores, sin tomar en cuenta la específica motivación de la joven para rechazar a su prometido y también la decisión de Enrique. La motivación actancial del fraile está cimentada en una ideología religiosa, por una parte, defiende una serie de principios éticos y por otra defiende una estructura patriarcal conservadora, desde la cual se juzga y valoran las acciones de María Eugenia. La defensa de los principios religiosos se manifiesta en que María Eugenia ofendió a su padre y debe pedir perdón. Este hecho, sin embargo, no implicaría necesariamente que ella deba aceptar la orden de su padre, podría haberle recomendado que lo convenciera y entendiera sus motivaciones para rechazar a un hombre que antes de casarse ya le está demostrando infidelidad. Señalar que la joven no tiene vocación para ayudarla a entrar a un convento tiene también fundamentos religiosos. Sin embargo, sus otras órdenes y reprimendas no obedecen a cuestiones de carácter estrictamente religioso. El

fraile adopta aquí el papel de mandatario y juez del personaje de María Eugenia y su juicio no es imparcial. Esta escena tiene muchas aristas, puesto que María Eugenia tiene razón en defender su dignidad, pero no es hábil en el manejo de sus palabras y conducta que son interpretadas por los hombres que la rodean (Enrique, Arturo, Pancho y el fraile) y que actúan como un actante colectivo, evaluando sus acciones como caprichos de niña mimada, los hombres del contexto que describe la narración estaban acostumbrados a mandar sobre las mujeres y a que estas les obedecieran en franca sumisión sin dudar nunca que el varón tenía razón, aunque no fuera así, como en el caso de Enrique y el prometido de María Eugenia.

La escena tiene notable importancia porque obliga a María Eugenia a volver a asumir el rol tradicional que como mujer le debe corresponder en una sociedad patriarcal, la de una mujer humilde y obediente, que está obligada a pedirle perdón no solamente a su padre, por mandato de Dios, también a quién la ofendió, su prometido, por el solo hecho de ser ella una mujer y ser su prometido un hombre “ofendido”.

Se hace patente aquí un conflicto ideológico entre una ideología de emancipación femenina y otra opuesta, que por ser defendida también por un miembro del clero se erige como si se tratara de la ideología correcta ética y moralmente.

6.4.16 La niña María está llorando

En la siguiente escena, en un primer plano la cámara destaca el rostro de Tizoc que sonríe con ilusión, enmarcado por un cielo rebosante de cumulonimbos, y se escuchan los acordes de la banda sonora del filme. Tizoc sonríe porque alcanza a distinguir a María Eugenia en la llanura junto a una laguna, ella está de espaldas, cuando él se acerca

descubre que ella está llorando, le dice “Niña María”, ella trata de disimular sus lágrimas, pero para él son muy evidentes y cuestiona: “Niña… ¿ta llorando la niña?”, ella dice que no y él le explica “Sí, pájaro cenzontle chifló y me dijo que la niña María está triste, pájaro cenzontle me trujo pa’ acá”. Ella cuestiona lo que dice, porque no sabe de la habilidad de los indígenas para interpretar a los animales y entender el comportamiento de la flora y del hábitat en general. Él le dice: “De veras niña, los animales y los árboles del monte le cantan y le lloran al indio”. Aunque hay un excesivo grado de fantasía en el guión, al decir que el cenzontle le dijo a Tizoc textualmente que la niña María estaba triste, la situación representada busca enfatizar, aunque mitificándola, la relación que se suele establecer entre las comunidades indígenas y el entorno natural en el que vivían. A ella le parece que es muy poético lo que Tizoc dice, sin dar crédito de autenticidad a sus palabras, ella se sienta sobre una piedra, a través de su lenguaje no verbal manifiesta que se siente segura y cómoda con la presencia de Tizoc, a quién ve como alguien natural, ingenuo y compasivo.

Tizoc se muestra enternecido ante la desolación de María, la motivación actancial del personaje de Tizoc en este momento reside en querer erradicar la tristeza del personaje de María Eugenia, a quien ha visto solo un par de veces antes, aunque la primera creyó que ella era la Virgen María y en la segunda ocasión la vio curando las heridas de su padre, él la ha visto siendo bondadosa, por lo tanto relaciona a María Eugenia como una imitación de la Virgen María, a quién él ama, por lo que ha aprendido a través de la evangelización católica. La Virgen María representa bondad y Tizoc ha visto a María Eugenia siendo así, además en su primer encuentro ella lo defendió de la escopeta de Enrique, aunque Tizoc aún no la veía.

Lo que Tizoc trata de explicarle a María Eugenia acerca de la “comunicación” con la naturaleza, para Fernando Guerrero Martínez (2015) tiene explicación en la etnozoología que busca el conocimiento zoológico tradicional que se poseen en algunos grupos humanos, mismos que incluyen los conocimientos respecto de la biodiversidad. En México, el campo de estudio de la etnozoología ha sido prolífico por la vinculación de los aspectos culturales y geográficos de las culturas originarias:

> Las relaciones de los grupos humanos con su entorno han sido determinantes en su visión del mundo y en las formas de actuar en él. La percepción de los fenómenos naturales ha marcado el desarrollo de diversas concepciones sobre los seres que habitan el universo, con quienes las personas establecen y mantienen vínculos de diferente índole, necesarios en su vida cotidiana. Entre los mayas, la interacción con entes como animales, plantas, hongos y fenómenos atmosféricos ha sido trascendental a lo largo de su historia y forma parte de un complejo simbólico inserto en procesos de larga duración que van reconfigurándose con las nuevas realidades de las sociedades actuales. Especialmente, los animales han tenido fuertes implicaciones culturales a lo largo del tiempo y el espacio, de las cuales existen numerosas pruebas en el ámbito mesoamericano y maya en particular (Guerrero Martínez, 2015)

Este fenómeno cultural real es, sin embargo, representado en el filme de manera que contribuye a ofrecer una imagen mítica del personaje de Tizoc, a quien en diversas escenas se le ha relacionado con los seres de la naturaleza y protegido o auxiliado por ella.

María Eugenia le pregunta a Tizoc si cuándo él llora son los árboles y los animales quienes lo consuelan, él se sienta junto a ella y lanza un suspiro y dice “No niña, Tizoc no llora, vive solo en el monte con bestia que son buenas, qui matan cristianos, qui li sacan las tripas, pero no lo hacen llorar”, ella sonríe y Tizoc pregunta “¿Por qué se ríe la niña?”, ella le responde que sin saberlo es todo un filósofo”, él no entiende el concepto de ser filósofo, así que María le explica que es un hombre que piensa y que tiene un sentido claro de las cosas, él que sigue sin entender, y un tanto contrariado cuestiona “¿Y quién le contó esos chismes de mi persona?”, María Eugenia le aclara que nadie

pero que ella vio cuando defendió al venado huerfanito y cuando rechazó la recompensa de su padre por salvarle la vida. María Eugenia está sentada junto a Tizoc y en su postura corporal se inclina hacia él y le toca el antebrazo dándole pequeñas palmadas mientras dice “Y ahora me doy cuenta de que tienes un espíritu poético que te hacen ver y sentir cosas que las demás gentes no comprenden”, Tizoc sonríe satisfecho por la descripción que ha hecho María Eugenia de él. Ella pregunta si él entiende, Tizoc dice que sí, pero después dice que no, “No le hace porque Tizoc siente re bonito aquí dentrito (se toca el pecho a la altura del corazón) con lo que la niña le dice, mesmamente como si estaba oscuro y redepente sale el sol grandotote qui me alumbra a mi solito”, María Eugenia escucha atenta y ahora es Tizoc quien sonríe pícaramente mientras dice “Ya se lo qui quere decir filoso”, María Eugenia se ríe dada la inocencia de Tizoc que confunde filoso con filósofo, él pregunta “¿Ya ta contenta la niña?, ella cándidamente responde “Sí Tizoc”, él recomienda que si la gente mala la pone triste y siente feo “Aquí dentrito” (nuevamente se toca el pecho) huya al monte porque ahí nadie la hará llorar, María le responde diciendo que es un buen hombre, pero él no acepta el cumplido: “No niña, buena es la tierra, el sol, el aire, el agua del río, mesmamente como Tata Dios”, mientras elevada la mirada al cielo como si estuviera agradeciendo, ella dice: “Es un encanto oírte hablar Tizoc (ambos se levantan de la piedra donde estaban sentados, ella prosigue su diálogo). Mientras expresa: “Dime, si alguna vez vuelvo por aquí ¿dónde te puedo encontrar?”, él se pone feliz de escuchar la pregunta y le dice que en cualquier lugar porque el pájaro cenzontle le avisará. Ella se despide y él le besa la mano y le hace una reverencia “Adiós niña” Tizoc la ve alejarse y suspira profundamente.

El actante-sujeto que desempeña María Eugenia en esta secuencia es el de un héroe que busca expresar su pena en soledad, pues se sobreentiende que luego de hablar con el fraile se ha alejado de todos a llorar. El encuentro con Tizoc se presenta como un acontecimiento casual, pues ella no lo ha buscado y él tampoco. Las funciones de este diálogo en la trama narrativa son varias: la primera es que sin buscar consuelo, Tizoc, funcionando como auxiliar o adyuvante de María Eugenia, le brindará consuelo; la segunda función es el reconocimiento mutuo que harán los dos sujetos actantes del otro, reconocimiento que no excluye diversos grados de idealización, pues mientras María Eugenia constata y amplía su conocimiento del personaje masculino, Tizoc descubre que puede ser útil a María Eugenia y que ella, a diferencia del resto de la población, no lo desprecia. Además, se establece entre los dos actantes un contrato mediante el cual, ella podrá buscar a Tizoc y él va a ir a su encuentro. Otra función significativa del diálogo es que María Eugenia se ha presentado en la película como un actante en busca de placeres estéticos relacionados con la naturaleza y encuentra en las palabras de Tizoc la satisfacción a esa necesidad, por lo que Tizoc se perfila aquí como el actante que satisface la necesidad que ella tiene. La escena también sirve para connotar de ciertos contenidos semánticos a los dos actantes, pues Tizoc expone una visión del mundo que se contrasta con la visión del mundo expresada en las palabras del fraile con quien antes habló María Eugenia. La visión del mundo de Tizoc, cuyos semas principales están en la personificación de la naturaleza identificada como buena, equiparable a Dios, señalado como la figura de un padre al que se hace referencia cariñosamente, pero también la identificación de María Eugenia con un actante cuyas palabras son interpretadas por Tizoc con la acción de crear luz en la oscuridad de su interior (“aquí dentrito”). Forma

parte también de la visión del mundo de Tizoc huir al monte cuando la gente mala le hace daño, exponiendo una postura pacifista que evita el conflicto, pero que conlleva también un aislamiento, que queda oculto mediante la personificación de los animales y elementos naturales que lo rodean.

La motivación actancial del personaje de Tizoc se ha cumplido, él quería eliminar la tristeza de María Eugenia y lo logró; la motivación actancial de María Eugenia era buscar consuelo en la naturaleza y lo encontró en Tizoc, que era lo que ella menos esperaba, además se resalta nuevamente el punto de unión que hay entre ambos personajes por su amor a la naturaleza, la cámara ha permitido apreciar la locación, (la Presa de Tenango, Puebla; aunque se supone que es Oaxaca) en la locación encontramos los semas donde se puede ver el cielo de medio día, las impresionantes llanuras, la presa y los árboles retratando un paisaje idílico cuando ambos personajes están charlando, la locación ofrece el marco perfecto para las poéticas palabras de Tizoc al describir las bondades de la naturaleza. Para el receptor, aunque la escena no ha recurrido a expresiones explicitas de cortejo, Tizoc se ha enamorado de María Eugenia, el suspiro que lanza cuando ella se despide lo delata, él la percibe como evocación de la Virgen María por el parecido del personaje con la imagen, pero la ve lejana a su realidad, solo puede contemplarla de lejos como figura ideal.

Cabe resaltar que, *Tizoc* es un filme que se convirtió en un referente del cine de corte indigenista en nuestro país, pese a tener varios errores etnográficos, es una cinta multipremiada que logró poner al indígena mexicano en la escena internacional a través de los galardones logrados entre los años 1956-1958, pues otros filmes que habían

abordado el tema no lograron la difusión y reconocimiento del público que esta película tuvo, nacional e internacionalmente.

Desde la perspectiva de los estudios realizados en la cultura del norte del Continente, se pueden identificar ciertas líneas recurrentes en las representaciones del personaje del indio en el cine, tema que ha sido estudiado en varios trabajos, así, por ejemplo, en *Trazando al indio audiovisual: representación, auto-representación y persistencia* (2013), tesis doctoral de la Universidad de Alberta, Argelia González Hurtado, señala:

> El indigenismo se reflejó en un grupo de películas llamadas indigenistas o de corte indigenista, en las que su máximo exponente es Emilio Fernández quien consolidó el género a través *de María Candelaria* (1934). Con esta película Fernández no solo logra consolidar tanto un prototipo de historia trágica alrededor del indígena sino además una estética particular, gracias al trabajo de su fotógrafo Gabriel Figueroa. La representación del indígena durante la época áurea se vio confinada como en el periodo colonial, a una imagen unitaria en la que se siguen en general dos tramas argumentativas. La primera reactiva la historia de la Malinche, la indígena que es deslumbrada por el hombre blanco como en el caso de *La noche de los mayas* (1939) de Chano Urueta y *Tizoc, amor indio* (1956) de Ismael Rodríguez[106]. En la segunda trama, un poco más complicada que la primera, la historia tiene lugar en una comunidad indígena apartada de las influencias occidentales donde la gente se rige bajo las leyes indígenas. (González Hurtado, 2013: 5)

Si bien, es cierto que, de manera esquemática y borrando las particularidades de cada filme, se podría considerar que estas dos tendencias se verificaron en mayor o menor medida, nos parece importante destacar que el deslumbramiento por los europeos por parte de los indígenas no solo se puede identificar en la figura de la Malinche, sino inicialmente en diversas comunidades indígenas, además de que las interpretaciones dadas a ese personaje femenino histórico, no fueron tampoco uniformes en la cultura de México, frecuentemente asociada a la traición, y en otras vista como figura que buscaba

[106] Aunque en esta película se invierten los papeles y es un indígena el que se ve deslumbrado por la mujer blanca.

la reivindicación de comunidades indígenas sometidas al imperio central, mediante la alianza con los invasores, aspectos específicos que no siempre se manifestaron en los filmes que “reactivaron” supuestamente la figura de la Malinche con enfoque que no excluían cierto machismo. Para el caso de *Tizoc, amor indio* tendríamos que considerar la importancia que tiene que en este filme sea la figura de un indígena y no de una figura femenina indígena, quien representa el deslumbramiento por una figura femenina que además no es española, ni representa a los españoles en el filme, es una mujer mexicana con facciones mestizas, que incluso había representado poco antes en el cine el papel de una indígena tarasca en *Maclovia* (1948) de Emilio Fernández, y que en el filme de Tizoc, inmediatamente después de llegar a la población donde encontrará al indígena protagonista y otros grupos indígenas, se viste con las prendas indígenas de diversas comunidades de Oaxaca y que el deslumbramiento del que se habla, se manifiesta también por parte de esta figura femenina hacia un indígena que corresponde a los exigentes ideales de conducta moral que ella busca en un hombre, al punto que finalmente su admiración por Tizoc logra superar sus esquemas racistas y decide, en un momento crítico, quedarse con él, lo cual le costara la vida a ambos, que se ven agredidos por dos grupos opuestos, ambos racistas en diferente medida y modalidades: los indígenas mixtecos y las autoridades del pueblo, representadas por el hacendado, el fraile, el comerciante y los representantes del ejército mexicano.

La película tiene el acierto de presentar en un nivel equiparable de transgresión, a nivel de trama, las aspiraciones iniciales de Tizoc por casarse con una joven mixteca, que las aspiraciones posteriores de Tizoc por casarse con una joven mestiza que es miembro del grupo de poder social no indígena en la comunidad, pues las primeras

aspiraciones hacen más vulnerable a Tizoc ante toda la población mixteca que lo odia y lo ponen en peligro de ser asesinado diariamente; mientras las segundas, inicialmente le implican un destierro, mediante engaños, y luego le implicarán ser perseguido por miembros del ejército para buscar matarlo. Estas dos transgresiones, sin embargo, no son interpretadas por los otros actantes colectivos de la misma forma, pues para el actante colectivo que conforman los no indígenas, la transgresión de aspirar a casarse con quien interpretan como miembro de su comunidad, es concebida como una locura, un hecho de proporciones desmesuradas (sobre todo cuando Tizoc se lleva con él a María Eugenia); mientras para el actante colectivo mixteco dicha transgresión es interpretada como algo posible, connotado del sema de despojo, del reto a su autoridad. En ambos casos, sin embargo, lo que prevalece es una posición racista hacia Tizoc.

Por otra parte, la generalización esquemática es riesgosa cuando no se han estudiado la totalidad de las producciones, y González Hurtado (2013) estudia un reducido número de filmes, aunque se trata de filmes significativos en la llamada "Época de Oro" del cine nacional, como ella misma lo señala:

> Así, las películas que he seleccionado para analizar este periodo son *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro; *Redes* (1934) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel; *La noche de los mayas* (1939) de Chano Urueta; *María Candelaria* (1944), *La perla* (1945) y *Maclovia* (1948) del director Emilio Fernández; y *Tizoc, amor indio* (1956) de Ismael Rodríguez. (González Hurtado, 2013: 27)

Respecto al filme de Ismael Rodríguez, González Hurtado destaca un elemento al que nosotros también hemos hecho referencia en nuestro estudio, y que ella relaciona con la estética promovida por Eisenstein en el "Prólogo" de la película inconclusa realizada por el director ruso *¡Qué viva México!,* cuando la autora señala:

> En el "Prólogo", Eisenstein despliega una serie de imágenes que ligan las ruinas arqueológicas de México con la figura del indio. Los encuadres son cuidadosamente

> compuestos, mostrando la arquitectura y esculturas prehispánicas con diversos sujetos indígenas integrados a la composición […] Los sujeto son representados en la mayoría de las ocasiones inmóviles y en actitudes hieráticas, con la mirada fija en un punto indefinido, como si estuvieran petrificados e integrados a las ruinas arqueológicas, incluso se puede decirse que estas imágenes recuerdan las maquetas de los museos […] Este tipo de imágenes establecen una relación entre la figura del indígena del presente atada al pasado glorioso de las grandes civilizaciones precolombinas, con la idea de mostrar que el pasado continua prevaleciendo en el presente. Estas escenas y sus referencias serán retomadas por cineastas de la Época de Oro. Por ejemplo, en *Tizoc* el linaje indígena del protagonista es acentuado al relacionarlo con las civilizaciones prehispánicas cuando este pasa por las edificaciones que estos erigieron. (González Hurtado, 2013: 29-30)

Recordemos que incluso antes de que el destacado director de cine ruso iniciara a filmar su homenaje a México, ya se había acusado a diversos escritores y pintores del país, en el siglo XX, de rescatar e idealizar únicamente las figuras de indígenas milenarios y mostrar en cambio un marcado desinterés por el indígena común y marginado del presente.

Si bien, es cierto que la obra de Eisenstein influiría en la cinematografía mexicana posterior, las modalidades específicas de recuperación de los elementos antes señalados por González Hurtado, significan de manera diferenciada en cada película, y en el caso del filme de Ismael Rodríguez, se debe hacer notar que las ruinas que pertenecen a una civilización prehispánica, establecida en Monte Albán, sitio que se identifica como propio del personaje protagonista, y que contribuyen a destacar la relación que se busca establecer en esta película entre el linaje de ese protagonista particular y las antigua civilizaciones precolombinas, también harán visible que el mismo recurso se emplea con fines mitificadores de otro tipo, pues no solo contribuye al borrando de las diferencias entre culturas indígenas distintas, al mismo tiempo adquiere funciones inversas a las que tenía originalmente, en relación con otros elementos fílmicos inmediatos, ya que el protagonista, es representado ahí entre ruinas prehispánicas, desplazándose montado en un burro, dirigiéndose a una población próxima, atacado con

pedradas y escupitajos por los miembros de otra comunidad indígena, representándose así, mediante esta escena inicial, odios y conflictos indígenas irreconciliables, entre una comunidad indígena mayoritaria caracterizada como “plebeya” y que odia al “último representante” de una “nobleza prehispánica milenaria”, pero en ruinas. De tal modo que, el recurso, lejos de servir para identificar a los indígenas del presente con los del pasado prehispánico glorioso, sirve para ofrecer una imagen negativa de los mixtecos” plebeyos” del presente y del pasado, que hacen objeto de escarnio al último representante de un pasado imperial precolombino, en peligro de extinción, un “príncipe tacuate”, al que odian sin razón alguna con un odio “de siglos”. La escena contribuye a caracterizar de manera muy negativa al indígena del pasado y del presente que no tiene origen principesco relacionado con las edificaciones prehispánicas, como si esas obras prehispánicas hubieran sido hechas por los príncipes y no por el pueblo indígena “plebeyo, ignorante y violento”, que odia sin razón al príncipe y su pasado imperial ahora empobrecido y ruinoso.

Estos contenidos ideológico-semánticos entran en aparente contradicción con otros que también se expresan en la película, pero también se corresponden con las perspectivas que en el contexto social de producción del filme de Ismael Rodríguez existían y estaban vigentes en diversos sectores sociales, al lado de otros distintos que también dejan huellas en el filme que, al lado de representaciones sumamente racistas, contiene otras idealizadoras y mitificadoras, en forma “positiva” del indígena, de cierto tipo de indígena al que se ha buscado idealizar y transformar en figura heroica.

6.4.17 El fallido hechizo del brujo

A la par que Tizoc suspira por María Eugenia cuando ella se aleja por el camino, la cámara hace una transición para mostrar a Machinza suspirando por Tizoc mientras eleva la mirada al cielo, Machinza nuevamente está tendiendo ropa recién lavada reforzando su rol actancial de mujer sumisa y hogareña, a la escena se integra su hermano Nicul que de inmediato la regaña “Ti lo vas a acabar el aigre del monte con tanto sospiro”, ella reniega “¿Y qué qui me lo acabe?”, Nicul le ordena que se vaya para la casa y que no le rezongue, se quita el sombrero como si quisiera golpearla con él, o al menos espantarla como quien ahuyenta a un animal. Machinza le dice que si le rezonga porque no es su tata, Nicul haciendo gala de su machismo le dice “Pero soy su hermano”, en ese momento la cámara enfoca al suelo, entre la terracería cercana a ellos se desliza una serpiente, Nicul cuando la ve dice burlonamente “Si tus sospiros llamaban al indio tacuate, mira que pronto llegó”, ella pregunta “¿Ondi?”, Nicul señala a la serpiente “Le pagamos dinero al brujo pa’ que volviera colembra al Tizoc y míralo ahí, tanto lo queres, vuélvete colembra pa’ que te cases con él”, Nicul se retira de la escena molesto. Machinza se queda angustiada y voltea al cielo suplicante “Ay Señor del cielo, ¿veda qui ese animal no es mi Tizoc?, ¿Verdad que no?”.

Esta breve escena refuerza rasgos estables en los personajes como el machismo de Nicul y su odio hacia Tizoc, así como el hartazgo de Machinza, quien sigue cumpliendo con su rol actancial de mujer hogareña al ser presentada por segunda ocasión tendiendo ropa, pero lo más significativo de esta escena de escasos segundos es la confianza que Nicul depositó en el brujo, pues está seguro que la serpiente es Tizoc, en contraparte está la oración súplica de Machinza al cielo para que la serpiente no sea

Tizoc, ella tiene dudas, como si estuviera segura de que los hechizos no siempre funcionan, a pesar de ser indígena no confía en las prácticas de su grupo cultural en torno a la magia y la brujería. Ismael Rodríguez expone a la brujería como parte de la religión mixteca precolombina con matices muy negativos, que además no dio resultado, el brujo no cumplió, sólo le pagaron dinero, pero, el hechizo falló, Tizoc sigue siendo humano. En contraparte, Machinza, una mujer enamorada suplica al Señor del cielo ayuda, poniendo a la religión católica en el aspecto positivo. Machinza habla en su oración de Tizoc con sentido de pertenencia al denominarlo “Mi Tizoc”, está ajena a saber que Tizoc se ha ilusionado con María Eugenia.

6.4.18 La carta y el ángel de la guarda

Ha caído la noche y en casa de Pancho, Enrique y Pancho juegan ajedrez, Enrique está distraído sin prestar atención al juego, Pancho se ofende y le dice “Enrique con esa jugada… pierdes tu reina”, Enrique se disculpa y dice que estaba pensando en “La otra reina”, haciendo alusión a su hija María Eugenia, mientras le pregunta a Pancho “¿No te parece que fui muy duro con ella?”, Pancho le dice que no, pero Enrique asegura que lo tiene preocupado porque desde que regresó está encerrada en su cuarto “¿No crees que debo ir a pedirle perdón?”, Pancho extrañado exclama “¿Perdón?, hombre”, estos diálogos de Enrique permiten apreciar remordimiento y que además está preocupado por su hija, pues al tenerla tan consentida siente que se excedió en su regaño. Mientras que Pancho vuelve a ser adyuvante de Enrique y con esas dos palabras “¿Perdón?, hombre”, le devuelve la confianza a su acción de reprimenda a su hija.

María Eugenia está en su habitación, haciendo un borrador de la carta que enviará a Arturo, hay varias hojas arrugadas tiradas en el piso y mientras en voz *off* se escucha que ella dice “Inolvidable Arturo sé que mi incalificable comportamiento no merece perdón”, ella misma se reconviene y empieza de nuevo “Estimado Arturo mi conciencia me dicta que…” se vuelve a arrepentir, ahora la cámara abre la toma y se puede apreciar a María Eugenia que termina de escribir la carta sobre una pequeña mesa de noche donde tiene la fotografía de Arturo como testigo, lee en voz alta y en tono imperativo exclama “Arturo, esta no es una carta de amor, es un acto de humildad que me fue impuesto por un sacerdote en calidad de penitencia, espero que sepas apreciar lo que significa esta renunciación a mi amor propio y no la interpretes como olvido a esa indecente canallada que me hiciste, así pues, aunque yo soy la ofendida te pido perdón, perdóname y olvida todo, ahora que si insistes en casarte conmigo, tendrá que ser aquí, porque yo a la capital no regreso soltera, yo procuraré amoldarme a tu manera de ser, a ver si Dios no me castiga por imbécil, espero verte pronto por aquí, te quiere María. Posdata, mi confesor debe estarte muy agradecido ya que por tu causa se dio el gusto de decirme unas cuantas frescas[107], que aquí entre nos, yo merecía porque ya me estaba saliendo del huacal[108]”.

En este monologo, presentado a modo de epístola, se pueden apreciar varias motivaciones actanciales que el personaje de María Eugenia ha integrado, por ejemplo, la obediencia al sacerdote sin perder su rasgo estable de dignidad, pues le aclara a Arturo que le escribe como parte de un ejercicio impuesto por un sacerdote, no por voluntad

[107] Insultar a alguien
[108] De acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos* de la Academia Mexicana de la lengua en su página 539, salirse del huacal o guacal se refiere a no acatar ciertos límites o normas.

propia y le pide perdón aun con la consciencia plena de que ella no ha cometido ninguna falta, sus primeros dos intentos de carta agredían su amor propio y dignidad, pues describía como incalificable su comportamiento, cuando no fue ella quién faltó a su compromiso, después habla de la renunciación a su amor propio y de la canallada que de la que fue objeto y termina por pedir perdón, aceptando implícitamente la estructura machista de la que forma parte, por eso mismo se lamenta diciendo “A ver si Dios no me castiga por imbécil” pues ha ofrecido a su prometido sumisión al decir “Yo procuraré amoldarme a tu manera de ser”, cabe destacar que a pesar de que las palabras del fraile en el momento del regaño la lastimaron, después las aceptó de buena manera, pues así se lo confiesa a Arturo en su carta.

La secuencia inicial busca ofrecer una caracterización menos maniquea del personaje del padre, depositando la postura patriarcal en Pancho ahora, que mediante la acción se reconoce como parte del actante colectivo de las figuras paternas. La segunda hace visible que la figura “emancipada” de María Eugenia ha aceptado el contrato social patriarcal de subordinarse a la figura de autoridad que representa el esposo, negando su reconocimiento como “reina del ajedrez” de que la ha hecho objeto su padre antes, al hablar con Pancho.

María está guardando la carta en un sobre cuando llaman a la puerta Pancho y Enrique, ella da el paso y Enrique con enternecida voz paternal le dice “Te estamos esperando, ¿no vas a cenar?, ella se muestra amable y con una amplia sonrisa dice “Claro que sí, tengo muchísima hambre”, Enrique voltea a ver Pancho extrañado de la actitud de su hija pues pareciera que no hubiera existido la gran pelea que sostuvieron horas antes en el jardín, María Eugenia le entrega la carta a su padre y le dice “¿Me

puedes poner esta carta en el correo papá?", Enrique le muestra el destinatario a Pancho diciéndole "Mira", voltea a ver a María Eugenia "No podías darme mayor alegría, ¿esto quiere decir que regresamos pronto a la capital?", ella le acaricia el bigote a su padre y le dice que depende de la contestación de Arturo, "Yo creo que nos casaremos aquí papá", Pancho interrumpe "Hombre, sería estupendo que tu boda coincidiera con las fiestas que vamos a tener dentro de dos semanas", este texto sirve de preámbulo para enmarcar la alegría y el folclor de Oaxaca, estado que siempre se ha caracterizado por su amplia gastronomía y sus vastas tradiciones. Además de anunciar encubiertamente que durante esas festividades ocurrirá algo importante para el desarrollo de la trama.

La cámara hace un barrido y en la transición se ve la explanada de la casa de Pancho unas horas más tarde, María Eugenia está en una hamaca, está dibujando en una tarjeta gruesa, y Enrique sale a preguntar "¿Hija mía pintando a esas horas?, son las dos de la mañana", ella dice que con el calor que hace se le fue el sueño, Enrique ve el dibujo y afirma que es muy bonito ver el sol colándose entre los árboles, pues el dibujo es del bosque, "Pero tú siempre tratas de expresar algo con tus pinturas, ¿Qué simboliza este paisaje?", ella contesta "El ángel de tu guarda", su padre dice sentirse halagado pero afirma no ver al ángel por ningún lado, ella enuncia "Con esos elementos de la naturaleza trato de simbolizar la sensibilidad que se está reflejando en el agua", da vuelta al dibujo y en el se puede apreciar un rostro, María Eugenia le pide a su padre que vea bien el dibujo, y él dice "¿Qué? Ese es el indio Tizoc", ella confirma que sí, lo que desata la furia de Enrique "¿Y ese es mi ángel de la guarda?", María dice que no puede negarlo, por lo que Enrique dice que esas son ganas de hacer chistes a sus costillas que dejé de darle importancia a ese mal nacido, María Eugenia dice que Tizoc es descendiente

directo de reyes, Enrique se burla diciendo que ahora resulta que el indio tacuate es de sangre azul, se va de la escena muy molesto “Ahí te dejo con tu príncipe cazador”. En ninguna escena previa se ha visto que María Eugenia reciba tal información, por lo que se asume que fue Pancho quien la informó puesto que es padrino de ambos de Tizoc y de María Eugenia, vuelve a quedar de manifiesto la motivación actancial creativa de María, quien de manera poética expone su sentir en un dibujo y después al explicarle a su padre “Con esos elementos de la naturaleza trato de simbolizar la sensibilidad que se está reflejando en el agua”, puesto que ella ha quedado embelesada con la sensibilidad, compasión y el respeto de Tizoc por la naturaleza y el hábitat en general, María Eugenia se sintió reconfortada y segura al lado de Tizoc y su claridad de ideas le reflejo a alguien que ha llamado poderosamente su atención, quizá no con fines afectivos de momento, pero si como alguien muy parecido a ella en el respeto por la naturaleza.

El filtro ideológico que María Eugenia emplea para interpretar a Tizoc es importante, al identificarlo con un “ángel de la guarda”, pues pone de relieve nuevamente la religión católica.

6.4.19 La festividad y el combate

La siguiente escena pertenece a las festividades previamente anunciadas por Pancho, aunque no se aclara si es una fiesta por motivos religiosos o por motivos patrios, es una reunión que convoca a todas las comunidades oaxaqueñas existentes de acuerdo con lo planteado por Ismael Rodríguez en la narración; la cámara hace un paneo, donde en primer plano resaltan cinco marimbas en la plaza, y un conjunto musical de cuerdas que

acompaña a las marimbas que suena al unísono en perfecta armonía, los asistentes a la plaza están reunidos alrededor de las marimbas y detrás de estas.

Esta escena, que se supone ocurre en La Mixteca, se filmó en la Ciudad de México, específicamente en la "Plaza de la Conchita", ubicada en uno de los barrios virreinales de Coyoacán, cuya iglesia de La Inmaculada tiene notable importancia no solo en términos religiosos, también culturales y arqueológicos, pues se construyó sobre un altar tolteca por órdenes de Hernán Cortés, que mandó a construir también en Coyoacán su casa, conocida como el Palacio de Cortés.

La escena incluye un conjunto de referentes culturales significativos por manifestar un marcado sincretismo, una mezcla de distintas tradiciones culturales, como la música de marimba.

Para Lilliana Alicia Chacón Solís (2009) la marimba es un instrumento presente en culturas ancestrales:

> De acuerdo con Castro Lobo (1985), la marimba se originó a partir del xilófono africano ('balafón', 'miramba' o 'marimba'); Los esclavos negros construyeron marimbas en tierra americana, con diferentes materiales, pero preservando los mismos principios organológicos. […] Otras teorías atribuyen el origen del instrumento a la cultura Maya. Slonimsky (1945). (Chacón Solís, 2009: 109 -110)

Conforme al Gobierno de Oaxaca (2020) la marimba del Estado de Oaxaca[109] es una institución del propio Gobierno a partir de 1950, por lo que Ismael Rodríguez

[109] "La historia de la Marimba del Estado de Oaxaca se remonta a cuando el gobernador interino Eduardo Vasconcelos (1948), en coordinación con el maestro Guillermo Rosas Solaegui, director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma "Benito Juárez" de Oaxaca, solicitaron al juez de Distrito de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, los músicos necesarios para conformar la marimba, ya que en Oaxaca se carecía de los ejecutantes de estos instrumentos. En el año 1948 llegaron los primeros marimbistas, representados y dirigidos por el maestro José Espinosa López. En el año de 1950, la Marimba del Estado fue elevada a rango de institución del Gobierno del Estado, asumiendo la Dirección el maestro Rubén López Aguilar quien reestructuró musicalmente a esta institución, incorporando algunos instrumentos como la batería acústica, el metalófono y otras percusiones, apoyándose así de nueve elementos para la ejecución de estos". (oaxaca.gob.mx/seculta/marimba-del-estado-de-oaxaca-tradicion-desde-1948, 2020)

nuevamente contribuye con sus filmes a consolidar la imagen institucional de algunos corporativos, como lo explico él mismo en sus memorias (García, 2014) que lo hizo para la Dirección de Policía y Tránsito en *A toda máquina* (1951), aunque aquí quizá sea de manera inherente, ya que a través de elementos del folclore muestra una gran alegría en las personas que danzan con la música de la marimba.

En la secuencia resaltan los trajes típicos de las diversas regiones como Pinotepa Nacional, Ejutla de Crespo, Huautla de Jiménez, Istmo de Tehuantepec, la malacatera de Jamiltepec, el Pueblo Triqui, entre otros, aunque cabe señalar que algunos de estos trajes están combinados, es decir se puede apreciar a mujeres usando huipil triqui con tocado del vestuario de Ejutla, por ejemplo; mientras que algunos hombres reunidos cerca de las marimbas portan los enormes penachos del traje de la danza de la pluma vestidos de blanco y no con su atuendo multicolor. La mayoría de los varones asistentes a la festividad, visten pantalón blanco y cotón de manta, todos llevan la cabeza cubierta ya sea por un sombrero de palma o por un penacho gigante; la cámara se enfoca al centro de la plaza donde hay varias parejas bailando, las mujeres que bailan están vestidas de tehuanas, recordemos que el vestuario de tehuana “en su versión de gala, es portado por la mayoría de las mujeres en sus fiestas tradicionales” (Bonifaz Alfonzo, 2017), después se abre la toma para permitir ver desde arriba la festividad plenamente, misma que refleja que la plaza pública está ubicada frente a la iglesia, como en la mayoría de las construcciones coloniales; la plaza está adornada con manteles de papel picado en diversos colores que han sido colocados en tendales para cubrir de color el espacio; la gente danza feliz y ahora la cámara hace un travelling para finalmente detenerse en un entarimado que está bajo la sombra de un gran árbol cerca del quiosco

donde se encuentran Pancho, Enrique, María Eugenia y una mujer sin identificar, ellos están sentados resaltándose como invitados especiales o cuando menos para distinguirse del resto de la gente. Pancho lleva puesto un traje beige corte sastre conformado por pantalón, camisa, chaleco y saco, no lleva corbata, en lugar de esta lleva un pequeño paliacate rojo anudado al cuello, el paliacate se nota que es un accesorio regional para tener cierta identificación con las personas de la comunidad, además lleva un grueso listón rojo como distintivo en el brazo izquierdo, aunque aún no explica en la secuencia por qué lo usa. Enrique lleva pantalón gris, camisa beige y saco azul cielo con una mascada de seda anudada al cuello, además de estar fumando un puro, a su costado se encuentra María Eugenia vestida de Tehuana.

En la plaza aparece una joven que viste faldón rojo, blusa blanca de manga larga y cuello redondo, lleva las trenzas por delante a la altura del pecho, las trenzas están adornadas con listones de colores que bajan de un tocado, se integra a la escena como si buscara a alguien, está nerviosa puesto que se acaricia continuamente los adornos de las trenzas, atrás de ella está Nicul sencillamente vestido (a comparación de Enrique y Pancho) él usa pantalón blanco de manta y camisa azul claro que lleva con una amplia faja roja entre el pantalón y la camisa, además de un sombrero de palma. Nicul se acerca a la muchacha, pero no le habla si no que con la mano le toca el hombro para que ella voltee, cuando ella se gira, él le hace una seña para invitarla a bailar, ella tampoco habla sólo sonríe apenada y se vuelve a voltear, ella continúa caminando y Nicul va detrás. Hay que destacar la importancia de esta pareja puesto que a través de ella Ismael Rodríguez abordará una “tradición oaxaqueña” de su invención.

Aparece Tizoc usando pantalón de manta y cotón beige además de su sombrero de palma, sonríe, pues ha visto en el entarimado a María Eugenia, se sienta en cuchillas frente al entarimado para poder contemplarla como si se tratase de alguna deidad.

La joven y Nicul se han sentado en una de las jardineras de la plaza, ella sonríe nerviosa y saca de su blusa, a la altura de la botonadura del pecho, un pañuelo blanco que le da a Nicul, él extiende su mano, lo observa, sonríe y lo guarda en la bolsa delantera de su camisa, también a la altura del pecho. Enrique y Pancho han estado observando la escena, entonces Pancho explica: “Eso que has visto es una promesa formal de matrimonio, una vez entregado y recibido el pañuelito, nadie puede arrepentirse, así que mucho cuidado con recibir pañuelitos, ¡eh!”, Enrique lo escucha, echa un vistazo a los asistentes y ubica a una joven mientras exclama: “Oye pues con gusto lo recibiría de aquella chaparrita que hay ahí, o de cualquiera de esas tres”, Pancho asombrado ante la actitud de su amigo exclama; “¡Pero mi señor don Enrique! Usted tan refractario a las razas aborígenes”, Enrique lo interrumpe: “Un momento, yo aborrezco a los indios, pero no a las indias”, dice esto con voz libidinosa que pretende ser picaresca, mientras le da un codazo a Pancho que sonríe, pero no le sigue la broma. El actante Enrique una vez más queda expuesto como racista que se autodefine como no indígena y superior a los indígenas, pero ahora él aclara que eso solo atañe al género masculino, a quienes despectivamente vuelve a llamar “indios” como si fuese un grave insulto; aunque pretende ser simpático cuando habla de las indígenas, queda expuesta su lascivia y su sexismo, ya que es evidente en su comentario que las “indias” solo le interesan como objetos de satisfacción sexual.

De acuerdo con Fidel Bastida Velázquez (2017) en la historia de la humanidad, en diversas épocas el matrimonio ha tenido particularidades específicas conforme a las necesidades, en Oaxaca en la época prehispánica el compromiso de matrimonio era muy importante:

> Entre los huaves, del istmo de Tehuantepec, en el tiempo que duraba el noviazgo, el joven tenía que ir cada domingo a casa de los padres de la muchacha a realizar cualquier trabajo, además, de ofrecer dones. En el caso de los mixes, en Oaxaca, los hombres que no podían solventar el casamiento tenían que ir a casa del suegro a trabajar uno o dos años para este y así solventar los gastos. (Bastida Velázquez, 2017: 20)

En el México post-colonial, entre los indígenas se acostumbró el matrimonio religioso después de la evangelización católica. Sin embargo, el matrimonio religioso y el matrimonio civil no son los únicos que se han dado en la historia de México:

> En la época prehispánica no existían estos y seguramente el matrimonio efectuado era diferente, además, con sus variantes en cada grupo étnico. Algunas de las características del matrimonio mesoamericano prevalecieron en el tiempo, más en las comunidades indígenas, esto, de acuerdo a estudios particulares sobre diversos grupos étnicos de México, la mayoría del siglo XX. De esta manera, en algunas comunidades de tradición indígena, existieron tres tipos de matrimonio; el religioso, civil y étnico, aunque este último tenía sus propias características en cada grupo étnico. (Bastida Velázquez, 2017: 22)

El matrimonio y el compromiso de tradición indígena han sido interpretados de diversas formas. De esta circunstancia se valen Ismael Rodríguez y Carlos Orellana (guionistas), para presentar una nueva creación ficticia sobre la formalización del compromiso matrimonial mediante un pañuelo como parte de las tradiciones indígenas de Oaxaca, práctica del pañuelo inexistente en México en ninguna comunidad indígena. Sin embargo, este recurso ficcional será lo que detone el nudo narrativo de la película.

Continuando con el análisis actancial de la secuencia, un joven vestido de traje sastre al que no se le aprecia el rostro (a propósito), se acerca al entarimado donde está María Eugenia, Enrique y Pancho, y cortésmente dice “Señor del Olmo ¿Me permite usted bailar con su hija?”, Enrique que está fumando el puro no alcanza a decir nada,

porque María Eugenia ya se ha puesto de pie y ha aceptado la invitación del joven, fortaleciendo su rol actancial de sujeto con independencia de decisión.

Tizoc que está viendo desde lejos pierde automáticamente la sonrisa, se pone triste, mientras ve que María Eugenia empieza a bailar con el joven, que es el cantante Julio Aldama. Como dato curioso es el mismo actor que interpreta a Nicul. El joven comienza a cantar *Pocito de Nacaquinia*[110] de Chucho Martínez Gil acompañado por los acordes de la marimba, sucede entonces que Tizoc comienza a imaginar que es él quien está cantando y bailando con María Eugenia, se imagina no como Tizoc, si no como Pedro Infante, un personaje ampliamente identificable por el público como mexicano simplemente, aunque de acuerdo con las diferenciaciones étnicas representadas en el filme, identificado aquí como no indígena. El detalle merece ser analizado pues aunque pudiéramos suponer que el héroe simplemente sufre una transformación que lo llena de gallardía, y más que otra cosa de estatus social, pues viste un traje elegante, esta transfiguración, a través de las ropas, implica la inversión de los roles socio-culturales que corresponden a Tizoc y a María Eugenia, ya que es María Eugenia la que está vestida con un traje de uso indígena y Tizoc viste al uso no indígena, ambos de gala, porque el traje de tehuana que usa María es un traje de gala. Dado que las imágenes se

[110] Le canto a mi pueblo (Le canto a mi pueblo) // Le canto a mi sierra (Le canto a mi sierra) // Le canto a mi tierra linda // Tierra de ensueño donde nací // Y nunca la olvido (Y nunca la olvido) // Por más que me aleje (Por más que me aleje) // La llevo dentro de mi alma // La llevo dentro de mi sentir // Pocito de Nacaquinia // Manantial de los sedientos // Donde los enamorados // Se adivinan pensamientos // Pocito de Nacaquinia // Donde muchas veces fui // A buscar a quien quería // Pero solito me devolví (Pero solito me devolví) // Cuando era un chiquillo (Cuando era un chiquillo) // Ahí me llevaron (Ahí me llevaron) // Y a su agua tan cristalina // Con un palito la hacía temblar // Después de más grande (Después de más grande) // Ahí me besaron (Ahí me besaron)// Un beso tan cariñoso // Que nunca, nunca lo he de olvidar // Pocito de Nacaquinia // Manantial de los sedientos // Donde los enamorados// Se adivinan pensamientos // Pocito de Nacaquinia // Donde muchas veces fui // A buscar a quien quería // Pero solito me devolví // Pero solito me devolví.

presentan como la focalización interior del actante Tizoc, se expresa en ellas el deseo de invertir los roles sociales que regulan el contrato social étnico en su contexto, ser él quien tiene un estatus que le permita elegir libremente aspirar a una figura femenina que no se encuentre en un estatus social considerado como privativo o inalcanzable para él. Otro acierto, del que quizás tampoco estuviera consciente el director, es que los mismos actores, con sus características físicas poco modificadas (el peinado y la piel más oscura en el caso de Tizoc, el color de cabello y de la piel en el caso del joven que ha pedido bailar con María Eugenia), aunque con distintas ropas, interpretan roles que corresponden a indígenas y no indígenas, lo que expresa, sin palabras, para un observador atento, que las diferencias étnicas son mínimas y derivan más que nada de los atuendos y actitudes.

Otras consecuencias significativas que tiene la escena para el receptor del filme son que, mediante la fantasía, Tizoc se imagina como un mejor cantante que el cantante que baila con María Eugenia: Julio Aldama, lo que el oído del público puede apreciar con el canto, incluso si no conociera a los intérpretes. El héroe no se imagina como un indio tacuate al que todos desprecian, ahora todos lo ven con respeto, ya no canta con palabras en español entrecortadas, ya pronuncia bien el español al cantar, ya no viste con manta, ahora usa un traje sastre negro con camisa blanca y corbata a juego, ya no trae sombrero de palma, se presenta como digno de María Eugenia. Es decir que, la escena expone que el propio Tizoc acepta el contrato social en el que los indígenas ocupan un estatus de inferioridad frente a los no indígenas, estatus que solo sería alterable si él no fuera indígena.

Tizoc vuelve a sonreír, la cámara hace una serie de movimientos entre la pareja bailando -Pedro Infante (el héroe transformado) y María Eugenia-, y el expresivo rostro de Tizoc, Pedro Infante al cantar acerca su rostro al de María Eugenia y Tizoc está feliz, una vez más podemos destacar la capacidad histriónica de Pedro Infante, pues logra diferenciar muy bien sus personajes, ahora entre Tizoc y su propia personalidad como cantante y actor, tal como lo hizo en *Los tres huastecos*, a pesar de tener un rostro fácilmente identificable para las audiencias del cine mexicano de la Época de Oro, Pedro Infante realizaba un ejercicio actoral que le permitía distinguir a cada uno de sus personajes no siendo siempre un mismo personaje en diferentes circunstancias como sucedía con María Félix.

Pocos segundos antes de terminar la interpretación de *Pocito de Nacaquinia* Tizoc pierde la fantasía y regresa a la realidad, ya María Eugenia está bailando nuevamente con el cantante Julio Aldama y Tizoc vuelve a perder la sonrisa. La gente aplaude al cantante y este a su vez aplaude a los músicos y da las gracias de manera no verbal a los asistentes, lleva a María Eugenia con su padre y se retira dándole las gracias verbalmente.

Tizoc está aún sentado en la jardinera viendo a María Eugenia cuando llega Machinza sin que él la vea, Machinza también va vestida de fiesta, usa un largo huipil blanco con adornos florales, faldón blanco apenas perceptible bajo el huipil y lleva el cabello en trenzas con listones de colores, pero no lleva las trenzas libres sino a manera de dos chongos, Machinza se da cuenta que Tizoc no la visto y se agacha para hablarle al oído, pues ya ha notado su desgano. Ella pregunta “¿Tas triste?”, entonces Tizoc voltea indiferente a verla diciendo “Jum, ¿Quen dice que estoy triste?”, regresa su rostro

al frente ignorando a Machinza que continua “Tu cara no dice que tes alegre”, el lenguaje no verbal de Machinza es de franco interés en Tizoc, ella está prácticamente de rodillas inclinada hacia él, mientras que él sigue sentado en la jardinera viendo al frente con las rodillas elevadas y los brazos sobre las rodillas, como si se estuviera cerrando al dialogo totalmente con Machinza, pues la parte que él le ofrece a la joven es la espalda; él exclama “Tizoc está alegre mero aquí dentrito (se toca el corazón) por fuera no”, sigue sin hacerle caso a Machinza. La escena pone en evidencia la transformación de las motivaciones del actante Tizoc, quien ya no está interesado románticamente por Machinza. Aunque este cambio de motivaciones se justifica en el filme por la mitificación que Tizoc hace del personaje de María Eugenia, como doble más bonita que la Inmaculada, no carece de ciertas implicaciones semánticas en tanto presenta a Tizoc como voluble en sus afectos, pues pasa rápidamente de un interés en Machinza, a un interés mayor por María Eugenia. Además, dado que en el filme Machinza representa a una mujer indígena y María Eugenia a una mujer no indígena, vuelve a exponer sin palabras que Tizoc reproduce el contrato social según el cual una mujer no indígena es mejor que otra indígena para él también. No solamente se plantea aquí el triángulo amoroso creado por los sentimientos cambiantes del héroe Tizoc, un triángulo amoroso en el que María Eugenia es el actante-objeto del afecto de Tizoc, pero él no es el actante-objeto de los afectos de María Eugenia, también Tizoc es el actante objeto de los afectos de Machinza, pero Machinza no es el actante-objeto de los sentimientos de Tizoc; igualmente se expresa la doble marginalidad que afecta como objeto de apreciaciones diferenciadas a Machinza, como mujer frente al sujeto de género masculino, pero también como mujer indígena frente a una mujer no indígena. La estructura de relaciones

actanciales permitirá identificar a María Eugenia como oponente, aquí pasivo, a los deseos afectivos que experimenta Machinza.

María Eugenia pide a don Pancho que la acompañe por sus pínceles, ambos bajan del entarimado donde estaban y Tizoc se pone de pie para observar a dónde van, Machinza va detrás de él, revelando a una joven de estatura muy pequeña pues apenas llega al hombro de Tizoc, además de ser muy delgada y frágil pues el huipil así lo revela, ella pregunta "¿A quen tas siguiendo?" Tizoc sigue indiferente a las palabras de Machinza, demostrando que ya perdió el interés en ella, ahora está enamorado de la niña María como él llama cariñosamente a María Eugenia. Enseguida llega Nicul a jalonear a la frágil Machinza de un brazo diciendo "Ya le he dicho munchas veces que no palabrie con este maldito (se dirige a Tizoc) fuera de aquí", y continúa el diálogo en lengua autóctona, Tizoc le responde también en lengua autóctona y luego dice en español "No te metas con Tizoc qui no quere ningún mal pa ti", donde vuelve a quedar de manifiesto el rol actancial de Tizoc de ser pacifista que evita el conflicto a toda costa. Nicul pierde su individualidad de actante-sujeto que odia al héroe para ser el representante de la colectividad, y la misma colectividad funciona como adyuvante de Nicul en esta escena nuevamente.

Nicul le dice a Tizoc que se largue del pueblo porque ahí nadie lo quiere, destacando una motivación actancial de grupo, ya que los lugareños reaccionan a las palabras de Nicul en apoyo, Tizoc en héroe solitario frente a una colectividad les responde en un fuerte grito "No mi importa, Tizoc es libre como el aigre, el aigre está in il monte, in il pueblo, in todas partes, mesmamente está Tizoc", a la discusión se integra Cocijopij, llega empujando a la gente para acercarse a donde está Nicul y de inmediato insulta a

Tizoc “Solo traes espíritu malo perro maldito”, Tizoc regresa el insulto “Perro maldito tú y Nicul, lo mesmo su padre, lo mesmo su hijo… a Tizoc nadie lo manda, ni tiene pacto, Tizoc no si va” a las palabras de Tizoc reacciona Nicul queriendo sacar un machete, Tizoc lo contiene diciendo que no quiere pleito. La secuencia se opone marcadamente a la función que en todo contexto social tiene la fiesta, como celebración en la que domina la cohesión social, la re-unión, en tanto aquí se manifiestan tajantemente los conflictos interétnicos entre indígenas.

Recordemos que después de la evangelización católica el ser comparado con un animal era denigrante, puesto que para el catolicismo la dignidad humana siempre será superior a la dignidad de un animal sin alma, capaz de sentir, ser instintivo y también digno, pero carente de alma, es por ello que los insultos donde se comparan a las personas con animales suelen ser hirientes después de la Conquista, antes, en las comunidades prehispánicas los ejércitos tenían los nombres de algunos animales a los que la cultura considerara poderosos.

Nicul, con el rasgo de buscapleitos, insiste en pelear con Tizoc, ahora diciéndole a todos que Tizoc no quiere luchar “Por qui iris un coyón[111]”, la gresca sigue subiendo de intensidad, logrando captar la atención de Enrique que está viendo todo desde el entarimado, mientras fuma su puro, Tizoc le grita a los lugareños “Tizoc no li tiene miedo ni al mismo demoño” les da espalda para irse y Nicul saca el machete para agredirlo, se da entonces una pelea a machetazos donde resalta la voz de Tizoc diciendo “Ya ti diji qui no sacarás machete” y empuja a Nicul con fuerza sobre un puesto de utensilios de

[111] Coyón: Adjetivo popular de uso coloquial referido a alguien que es cobarde. *Diccionario de Mexicanismos* (2010) página 152

barro, todo se rompe, Nicul se levanta furioso y continua la riña a machetazos, mientras Cocijopij alienta a su hijo “Dale Nicul”, la gente grita pero todos se mantienen a la expectativa del pleito, solo les abren espacio por donde van peleando, fungiendo como actantes testigos de la cadena de acontecimientos en esta secuencia.

La cámara sigue la pelea en medio de los puestos de fruta, ropa, telas y demás provisiones, Tizoc pierde el machete al caer sobre un puesto de telas, se incorpora y pronto se hace de otro machete, pero un lugareño, aunado al actante de odio colectivo se vuelve auxiliar de Nicul rompiéndole una taza de barro a Tizoc en la cabeza, pero como él trae puesto el sombrero no le pasa nada (como si el sombrero fuera un casco de guerrero), Cocijopij sigue insistiendo en su odio “Dale Nicul”, en un fuerte movimiento Nicul es desarmado por Tizoc y se escucha música de tensión, la cámara enfoca al rostro de Cocijopij que intuye que son últimos momentos de vida de su hijo Nicul, mientras que Nicul desde el suelo ve a Tizoc, la cámara hace contrapicado al rostro de Tizoc para notar la tensión y la ira contenida del personaje, todos esperan que Tizoc mate a Nicul, pero este solo mueve la mano como si en verdad lo fuera a atacar, y no lo hace, mientras dice en voz muy alta “¿Pa’ qui lo mato?, mi padrino no compra cueros de cristianos”, comentario que está poniendo de manifiesto su autocontrol como parte de su rol actancial de ser pacifista, él usa el adjetivo cristiano como sinónimo de individuo, Ismael Rodríguez y Carlos Orellana en su guión dan por hecho el éxito de la evangelización católica asumiendo a todos como cristianos en la película.

Tizoc al dar la espalda para retirarse es nuevamente atacado, ahora es Cocijopij quien pretende agredirlo con un machete, los gritos de la multitud previenen a Tizoc que voltea de inmediato reaccionado a la agresión del hombre mayor, en ese momento

aparece Pancho que con un solo grito pone orden “¿Qué demonios pasa aquí?”, Tizoc responde “Cocijopij y Nicul queren muerte pa Tizoc, Tizoc no quere morir”; Pancho es enérgico con Tizoc y le ordena “Vete a mi casa, allá hablaré contigo”, Tizoc se va, Pancho pregunta a Cocijopij y Nicul “¿Y ustedes hasta cuándo van a dejar en paz a este muchacho, quieren que llame a los soldados para que los pongan en orden?”. Cocijopij y Nicul, que momentos antes estaban cargados de ira, ahora son dos individuos avergonzados que miran al piso incapaces de ver a Pancho al rostro, Cocijopij contesta con voz dócil “No siñor”, Pancho enérgico les recomienda déjense de pleitos y a divertirse como la gente de bien, Pancho dispersa el altercado y la escena termina con una toma cerrada a un imponente penacho de la danza de la pluma.

En estos últimos diálogos, las funciones exponen que Pancho, el comerciante rico es respetado por todos, desempeña funciones de juez y mandatario, da órdenes a todos, pues en esta escena no hay autoridad civil ni religiosa presente en la festividad, solamente él amenaza con llamar a los soldados si no se comportan como “gente de bien”; en la segunda función está implícito el respeto y reconocimiento que le dan los indígenas, el estatus social del personaje. Hay una transformación de roles en los personajes mixtecos, pues frente a Tizoc, Cocijopij y Nicul eran agresores, pero frente a Pancho los dos personajes actúan como víctimas, lo respetan por ser él quien les compra sus productos y comercia con ellos, habiendo una función actancial relacionada al sistema económico de la comunidad. Finalmente, Pancho logra que regrese la calma y la fiesta continúe.

6.4.20 Confusión y compromiso

En casa de Pancho, Tizoc espera, está triste, sentado sobre un escalón en el patio y usa su sombrero como escudo que protege su estómago, María Eugenia sale del interior de la casa para hablar con él, porque a pesar de que Tizoc es ahijado de Pancho y goza de su afecto no pasa a la casa, aunque en este momento del filme esto no se ha establecido claramente, pues el receptor no sabe si Tizoc se ha quedado afuera debido a que espera ser regañado por su padrino o si se queda afuera por ser indio, porque Pancho, otras veces, ha recibido a Tizoc en la miscelánea y en el pórtico de su casa.

María Eugenia aún sigue vestida de tehuana y saluda “Tizoc”, al ver que él sigue cabizbajo, ella prosigue “Ah ¿sigues muy enojado?”, él responde que sí: “Tengo el demoño dentro”, ella le pide que olvide el pleito, él le dice “Tizoc no ta muina’o por pleito”, entonces ella se agacha (porque él continúa sentado) mientras le toca la espalda y un muslo al mismo tiempo, como si a través del lenguaje no verbal hiciera una concha que lo estuviera protegiendo dentro: “A ver, a ver cuéntame, entonces ¿por qué?”, él le dice “tube isperi y isperi in il monte, pájaro cenzontle no canta, la niña no ha vuelto”, ella le pregunta “¿Y tú por qué no has venido?”, él rezonga diciendo que en el pueblo nadie lo quiere, solo su padrino. Aquí se manifiesta otro detalle o rasgo caracterizador importante, pues previamente se mostró que pese a sufrir insultos y agresiones, Tizoc iba al pueblo a buscar a Machinza, pero no está dispuesto a sufrir lo mismo por ver a María Eugenia. Este detalle permite varias interpretaciones, pudiera interpretarse que Tizoc estaba dispuesto a sacrificar más por Machinza que por María Eugenia, también podría suponerse que Tizoc desea compensar la desventaja de jerarquías que observa entre él y María Eugenia, haciendo que sea ella quien vaya a buscarlo, igualmente podría

suponerse que Tizoc está consciente que a la oposición de los mixtecos se va a sumar la oposición de los no indígenas a su deseo de ver a María Eugenia y por eso evita buscarla en el pueblo. El filme no permite precisar el significado específico de este hecho.

María Eugenia le dice que ella también lo quiere, no solo su padrino, él cambia el semblante al escuchar a María Eugenia. Hasta este momento, esta escena es la contraparte de cuando él la consuela en el monte, pero también es la contraparte de la escena en que Machinza habla con Tizoc y éste muestra su desinterés. Ahora María Eugenia responde el favor de Tizoc consolándolo a él. El actante-sujeto del personaje de Tizoc en esta escena es el del héroe que está penando en soledad, mientras se acompaña de su tristeza y sus pensamientos, él está en casa de su padrino esperándolo, pero sabe que hay una alta probabilidad de encontrarse con María Eugenia, que al verlo en el patio no ha dudado en salir a hablar con él, ahora la motivación actancial del personaje de María Eugenia es eliminar la tristeza de Tizoc, él puede percibirla una vez más como análoga a una evocación de la Virgen María que lo acompaña y lo cuida.

Ambos personajes continúan con los diálogos, mientras la cámara enfoca durante un breve instante a Machinza que ha ido a buscar a Tizoc.

María Eugenia nota que Tizoc tiene sangre en la cabeza, un poco más arriba de uno de los oídos, él le dice que es muy poquita y se limpia con la camisa, ella le da entonces su pañuelo, alterando por completo las emociones de Tizoc. La previa información que se ha proporcionado al receptor hace que este empalme este hecho con la escenificación del compromiso a través de la entrega del pañuelo, detalle que se destaca porque en la misma escena se aprecia que Machinza también trae un pañuelo blanco en la mano y ha sido testigo de que María Eugenia le ha dado su pañuelo a Tizoc.

Machinza triste a lo lejos observa, ve su pañuelo y lo dobla. María Eugenia insiste en que Tizoc acepte su pañuelo ante la cara de asombro de él, Tizoc pregunta “¿La niña me da su pañuelo?”, ella dice que sí, que se lo regala, ignorando por completo la costumbre de dar y recibir un pañuelo blanco como compromiso formal de matrimonio, generándose aquí el nudo de la narración que desatará la tragedia, Tizoc dice “Entonces si quere la niña linda al indio”, ella le vuelve a dar confianza diciendo “Claro y ya verás como todo el pueblo terminará por quererte también”, Tizoc sonríe nerviosamente, pero ahora lleno de felicidad, mientras que Machinza sale de la escena invadida por la desolación.

Aquí se hace uso de un recurso argumental propio de la “comedia de enredos”, entendida como: “una comedia fundada en el vertiginoso encadenamiento de episodios, mecanismos y situaciones enrevesadas” (Serralta, 1988: 129), como un tipo de obra escénica en la que: “preferentemente bajo la capa de los arreos cotidianos y de los sucesos particulares, se encontraba la mayor concentración de lances y de mecanismos creadores de enredo” (Serralta, 1988: 129), enredo derivado de un malentendido o de una confusión, género que inició a desarrollarse en el Siglo de Oro Español y que pasó a la comedia ligera en un proceso largo de repetición de un esquema que ya se había vuelto una fórmula que se repetía con pequeñas variaciones y poca creatividad innovadora, más allá de las características específicas del motivo que causaba la confusión, o en palabras de Serralta: “cuando el enredo pasó a ser, no sólo el esqueleto, sino la carne y la sangre, no sólo una manera de coordinar los elementos creadores […] sino la fuente principal” (Serralta, 1988: 130) del desarrollo de la trama.

En México, la comedia de enredos tan popular en el denominado “género chico” del teatro, en el que hay siempre un final feliz, bailes y cantos, había sido recuperada por

autores teatrales no meramente populares, como Carballido, en la época. Donald Frischmann ha señalado que, por ejemplo: "*Rosalba y los Llaveros* (1950) es una comedia de enredos en la cual una muchacha citadina intenta provocar cambios en la vida de una familia de provincia" (Frischmann, 1992: 55), se pueden mencionar también *La danza que sueña la tortuga* (1954), igualmente de Emilio Carballido, y *Debiera haber obispas* (1954) de Rafael Solana. Género de enredos del que hay diversos ejemplos anteriores, incluso obras que salen del género chico del ámbito musical, como *La silueta de humo* (1927) de Julio Jiménez Rueda.

En el caso de Ismael Rodríguez hay que señalar que, aunque no hacía propiamente musicales a la manera de Hollywood, sus filmes incluían frecuentemente canciones, por lo que la influencia de modalidades narrativas muy usadas en géneros y modalidades de espectáculos afines no debe ser un elemento raro o extraordinario. Sin embargo, el modo de la comedia de enredos es recreado con variaciones importantes, pues en este caso no va a derivar a un final feliz y se ha reducido notablemente el número de bailes y cantos que se incorporan al filme para darle mayor importancia a la trama.

Respecto al compromiso matrimonial entre tacuates, podemos señalar que de acuerdo con Antonio Aquino (2017) en su reportaje audiovisual *Cobertura Guelaguetza 2017,* hasta antes de 1950, muchas veces los tacuates se comprometían desde el momento de su nacimiento, siendo matrimonios infantiles donde las niñas de entre 6 y 9 años contraían nupcias con niños de entre 12 y 14 años.

Según la tradición actual, en el rito del pedimento no se hace gasto alguno, solo se lleva aguardiente a la casa de la novia y la plática es larga, el rito se realiza de una manera muy sencilla y asiste únicamente la familia. El novio con su padre dejan en la

casa de la futura novia una o dos cargas de leña que simbolizan la ayuda que va a dar a la familia cuando lo necesite, los contrayentes son vestidos por la familia, a la desposada se le da un huipil morado teñido con caracol, collar con monedas y a veces un anillo, lo que resalta que para ellos en una ceremonia de compromiso el color blanco en la novia no es relevante; mientras que al joven se le da su cotón tradicional (el cotón que usan los tacuates es un cotón bordado), machete con cubierta y sombrero. A la pareja se les denomina “los futuros contrayentes”.

En la ceremonia del pedimento se coloca un petate enfrente del altar familiar donde se arrodilla la pareja, ahí se acercan primero los padres y los abrazan, luego los abuelos, los tíos, y el más viejo de los miembros de la familia es el que empieza a impartir los consejos, los empiezan a regañar hasta hacerlos llorar. Destacando que las emociones son importantes, pues para ellos el llanto en los hombres no tiene una connotación negativa. El jefe de la familia o el que imparte los consejos se embriaga, la embriaguez es parte del rito, en este aspecto comparten tradición con los huastecos prehispánicos, puesto que para ellos la embriaguez a través de la ingestión de pulque tenía un carácter sacro asociado a la fecundidad, las cosechas, y a la luna (Johansson K., 2012).

De acuerdo con Antonio Aquino (2017) para los tacuates la embriaguez en el rito de pedimento resulta ser una manera más profunda de hablarles a sus hijos porque el alcohol ayuda a quitar la vergüenza.

En la ceremonia de pedimento el papá le dice a su hija:

> Ya te vas a otra casa no creas que vas a ser como cuando estabas en la tuya porque tú ya tienes compañero, vas a seguir el camino de la vida, lo que debes hacer es ponerte lista, levántate temprano, pon tu nixtamal, acarrea tu agua, muele el maíz, prepara la tortilla para que cuando tu marido regrese ya esté todo listo y tenga que comer y también

> debes de darle su jícara de agua fresca, educa a tus hijos, no nos eches la vergüenza en la cara. (Aquino, 2017)

Mientras que, al hombre, su padre o la persona más anciana de su familia le dice:

> Ya vas a entrar en otra obligación ya tienes mujer, tienes que trabajar en el campo o donde sea, dale a tu esposa sus aretes, su collar, su huipil nuevo, a tus hijos tienes que darles comida, vestido, todo como nosotros lo hicimos contigo. Delante de nuestro altar, de nuestros santos vas a prometer que vas a ser buen marido. (Aquino, 2017)

Conforme a las investigaciones de Antonio Aquino, todos los participantes del rito de pedimento deben terminar llorando. Una vez concluido el rito la niña se puede ir a la casa de su marido, o él quedarse en la casa de ella, según haya acordado la familia.

Podremos observar que las prácticas tradicionales de los tacuates difieren marcadamente de lo que se ha representado en el filme, y aunque la ausencia de tales prácticas pudiera justificarse por el hecho de que Tizoc se encuentra solo y sin familia, pudiera haberse integrado, por lo menos, la entrega de las simbólicas cargas de leña como signo de que el prometido se compromete a ayudar a la familia de su prometida, sin embargo, es visible que el filme ha optado por un representación ficcional, creando una tradición sobre la entrega de un pañuelo, que no es propia de la tradición tacuate, ni mixteca.

José Antonio Acevedo López, en su investigación titulada *"«Que me quieras/ y me ames/ y me vengas a buscar»: el conjuro amoroso durante el primer siglo del Santo Oficio novohispano, 1571-1671. Una poética de la subversión"*, observa que entre miembros de la población no indígena novohispana de los siglos XVI al XVII, de acuerdo con los procesos inquisitoriales del Santo Oficio, se practicaron "hechizos amorosos" en los que intervenía ocasionalmente un pañuelo.

Debemos recordar que el uso del pañuelo es una práctica europea y no indígena, pues el uso de paños de diversas dimensiones tuvo otras funciones (generalmente

pragmáticas, como recoger el sudor de la frente) en las culturas indígenas, y no las funciones y principales del pañuelo en sus prácticas “occidentales” (decorativa, de higiene nasal, en sustitución de una bandera blanca, como señal de cortesía de parte de un varón cuando se entrega a una dama que llora o lo requiere). Muchas culturas no occidentales consideraron antihigiénica la costumbre de guardar los flujos nasales en un paño que se portaba en el bolsillo, incluso antes de la socialización de las prácticas occidentales de higiene modernas, es el caso de algunas culturas orientales. Sobre su origen existen diversas hipótesis, algunas recogidas en las historias del pañuelo, aspectos considerados, por ejemplo, en *La historia de la vida privada* de Philippe Ariès y George Duby. Los legionarios romanos usaron un paño pequeño de tela entre el cuello y la armadura que podía estar untado con aceites aromáticos y perfumaba al olfato (Aymard y Auboyer, 1974), que se ha supuesto pudo dar origen al pañuelo posteriormente.

6.4.21 La noticia

Tizoc emocionado se apresura para ir a buscar al fraile, ya no le importó desobedecer a su padrino que le ordenó esperarlo. Es de noche y Tizoc toca en la ventana de la habitación del fraile nuevamente, estableciendo una dualidad comparativa con la primera vez que vio a María Eugenia y fue a preguntarle si la Virgen María podía bajar a la tierra, el sacerdote ante los fuertes toquidos abre y dice fastidiado “¿Otra vez tú a estas horas hombre? … ¿Acaso se te apareció otra Virgen?”. A Tizoc no le importa la molestia del religioso, y le responde “No tata, la mesma”, el fraile pretende cerrar la ventana, pero Tizoc le grita eufórico “Voy a tener casorio con ella”, el religioso sin prestar atención a

sus palabras le dice que lo felicita mientras cierra la ventana, pero de repente reacciona y muy asombrado vuelve a abrir, mientras le pregunta qué si se ha vuelto loco, él dice que loco de contento porque la niña María le dio su pañuelo y le dijo que lo quiere. Tizoc se va corriendo, sigue desbordado en emociones, mientras grita que se va a levantar un jacal de pura piedra, una casa bonita para la niña. El sacerdote se queda preocupado porque sabe que lo que Tizoc pretende es imposible.

Sin embargo, en esta escena el único que podía ser adyuvante de Tizoc es el sacerdote, quien vuelve a no cumplir con el rol de auxiliar de Tizoc y aclararle el malentendido.

Podemos observar que en la trama se hace uso del recurso de multiplicar ciertas funciones y acciones, con algunas variantes, para alargar la historia, fenómeno que ya había sido identificado por Propp al estudiar el cuento de tradición oral.

Sabemos que aquí el “enredo” deriva de que María Eugenia desconoce las usanzas de los indígenas, Pancho quería regañarlo y Machinza ya no es de su interés, el resto del pueblo lo odia, así que el único personaje que podía funciona como auxiliar de Tizoc es el fraile. Esto significa que el héroe no cuenta con auxilio para lograr sus objetivos o para actuar.

A la mañana siguiente María Eugenia está charlando con el sacerdote en el atrio de la iglesia, seguramente él la mandó llamar para aclararle lo sucedido, ella argumenta “Yo desconozco las costumbres de esta gente padre, ¿cómo iba yo a suponer que me comprometía en matrimonio con solo darle mi pañuelo para que se limpiara la sangre?”. Las palabras específicas que emplea María Eugenia “esta gente” indican que ella

también se autodefine como separada de las etnias indígenas y que no es tampoco ajena al contrato social tácito de concebirse como superior.

El sacerdote le dice: “Es que además le dijiste que le querías”, ella dice que sí se lo dijo, pero que se lo dijo como a una criatura, como a un ser desdichado. Estas otras expresiones del personaje-sujeto de María Eugenia señalan de nuevo la forma específica en que ella concibe a Tizoc y la ausencia de sentimientos amorosos hacia él.

El sacerdote le dice que nadie le quitará a Tizoc la idea de que ella es su prometida, mientras tenga su pañuelo, que debe quitárselo, ella sale de escena condoliéndose “Pobre Tizoc”. La motivación principal de María Eugenia es aquí la compasión.

Los semas de esta escena son la confusión y la alegría en relación con las acciones de Tizoc, las motivaciones actanciales de María Eugenia son la pena y la compasión, y las motivaciones actanciales del sacerdote están cimentadas en querer evitar una situación equivocada en la que sabe victima a Tizoc, pues debido a su ignorancia María Eugenia le ha causado un engaño a Tizoc.

6.4.22 Te quiero más que a mis ojos

María Eugenia va al monte a buscar a Tizoc y lo encuentra rápidamente, él está sentado esperándola, al verla grita: “¡Niña linda, aquí istoy niña, ti istaba esperando!”, ella asombrada pregunta “¿Cómo sabías que te estaba buscando?”, él le responde que pájaro cenzontle chifló contento y le avisó que ella iba a buscarlo, María Eugenia recuerda la charla anterior “Ah sí, tu amigo el cenzontle”, él afirma “Sí niña y cuando tú lo oigas cantar, has di cuenta qui is Tizoc qui ti está hablando”, mientras dice esto su voz es suave y a la vez se percibe timidez, nuevamente recurre al recurso de utilizar su

sombrero como escudo tapándose el estómago, pues es donde se le agolpan las emociones cuando habla con María Eugenia, ella le pregunta acerca del cenzontle “¿Y quién te ha dicho esas cosas?”, Tizoc le explica “Disde qui era ansina (hace señas para señalar a un niño pequeño) oí decir a mi tata que los cenzontles vuelan de un pasionado a otro pa’ llevarles su cariño, y cuándo mueren los enamorado il alma di ellos si mete en los cenzontles pa’ seguirle cantando su cariño a Tata Dios”, ella está emocionada escuchando a Tizoc, e instintivamente dice “Cuando mueren los enamorados el alma de ellos se mete en los cenzontles para seguirle cantando su cariño a Tata Dios” lo repite y analiza la metáfora, le parece que es de alta profundidad reflexiva a pesar de la sencillez de las palabras, entonces, exclama: “Que bonito… Tizoc, ¿tú me quieres mucho?”, él se avergüenza y contesta sonrojado “Pos, creo que sí”, ella le dice que quería verlo, él la interrumpe diciendo que cuándo quiera verlo sólo cierre los ojos porque él está siempre junto a ella, “Yo ti veo in todas partes, in la nube, las flore, il agua dil río”, ella se siente halagada pues percibe en él un cariño auténtico y teme lastimarlo, tal como se lo dijo al fraile cuándo exclamó “Pobre Tizoc”. Es la primera vez que Tizoc le habla de amor directamente.

Ella prosigue “Yo ayer te di mi pañuelo”, él se lo enseña y le dice “Aquí lo traigo niña, mesmamente como si fueras tú, Tizoc ti trae meritito adentro (se toca el pecho a la altura del corazón), si tú ti sale, Tizoc si muere”, María Eugenia se ve menguada ante lo que acaba de decir Tizoc y le pide que la escuche, “Ayer dije que te quería, pero no has sabido comprenderme”, él dice que es cierto porque él es peor que burro, frase que alude a una baja autoestima al compararse él mismo con un animal, pero esta baja estima solo la hace evidente cuando está con María Eugenia, con los demás personajes indígenas y

no indígenas con los que interactúa no es tan modesto. Tizoc continúa su diálogo: “A Tizoc si li atravesó un ñudo en el pescuezo y no pudo decir todo lo qui sintia aquí dentrito, el indio no sabe palabriar como tú qui lo hablas mesmamente como el canto de un cenzontle, que Tizoc no había oyído nunca”, ella le quiere explicar la confusión, pero él la vuelve interrumpir “Tizoc is fuerte, pelea con bestia, pero nomás ti mira y si sienti infermo, anoche el indio no durmió, nomás pa’ qui no te fueras de mis ojos, entonces me puse a palabriar contigo y a cantarte una canción qui mi salía di aquí (se toca el corazón) ¿queres oyirla niña?”.

María Eugenia dice que sí, él comienza a cantar “Ti quero más que a mis ojos, más que a mis ojos te quero, pero quero más ojos, pero quero más mis ojos, porqui mis ojos ti vieron, y si tú los queres ti los intrego niña, pos ya sabes qui eres tú para quen quero mis ojos, ti quero más que a mis ojos, más que a mis ojos te quero, pero quero más ojos, pero quero más mis ojos, porqui mis ojos ti vieron”. María Eugenia se enternece con la canción y comienza a llorar, Tizoc le pregunta “¿Está llorando la niña?” comienza a hablar en lengua autóctona y se levanta corriendo de donde estaba sentado, se aprecia una cascada que no se había visto antes en las locaciones, Tizoc levanta una piedra y se comienza a golpear la boca hasta sangrar, María Eugenia voltea y le pregunta “Pero ¿qué estás haciendo?”, él contesta “Le rompí el hocico al indio qui ti hizo llorar”, ella le explica que él no la hizo llorar sino el cariño que siente por él, dice que lloró de pena porque no quiere causarle dolor. Tizoc se ha provocado una herida más grande que la recibió en el combate con Nicul, es tanto su afán de agradar a María Eugenia que al verla llorar optó por autolesionarse sintiéndose el causante del llanto.

María Eugenia viendo una leve oportunidad, le pide que se limpie la sangre de la boca con el pañuelo que le dio y que no le dé importancia al pañuelo, pero él replica diciendo “No niña este paño no debe guardarse con sangre … pa´ Tizoc is mesmamente como su vida”, ella pregunta “¿Y si yo te pidiera que me lo devolvieras?” la pregunta se acompaña de música dramática, es la misma melodía que Tizoc interpretó momentos antes, pero los acordes suenan trágicos, Tizoc le responde “Yo ti lo daba, pero alueguito Tizoc se mata”, él ya puede entrever que María Eugenia está dudando por haberle dado su pañuelo, sin sospechar él siquiera que ella desconoce la costumbre del pañuelo y que solo quería ser cortés con un ser desdichado como ella misma lo ha llamado antes.

Las motivaciones actanciales de Tizoc son la duda, el nerviosismo que puede acompañar una mala noticia y cierta nostalgia.

Para hacer la escena más dramática aparece una lechuza en una rama del frágil árbol que está cercano a ellos, María Eugenia pregunta “¿Qué es eso?”, él le responde que es un tecolote “¿La niña quere saber que dice su canto?”, esta vez ella dice que no quiere saber y le pide a Tizoc que se quede con su pañuelo y se prepara para retirarse.

El análisis de los roles actanciales es sumamente importante aquí, pues la motivación principal del sujeto-actante María Eugenia era inicialmente romper el compromiso que, simbólicamente y sin conocimiento, adquirió de casarse con Tizoc. Sin saberlo también, Tizoc se opone a esa ruptura mediante las demostraciones de afecto y las expresiones de sus motivaciones que colocan su amor por María Eugenia como razón de su existencia, por encima de su bienestar y de su instinto de supervivencia. La marcada idealización del amor concebido como mito se expone a través de las acciones y gestos, así como del relato que hace Tizoc de los cenzontles y su relación con los

enamorados, relato que cobrará un enorme peso al final del filme, haciendo patente que la trama buscaba escenificar fílmicamente dicho relato, acorde con el título mismo de la película, y con la historia que es narrada, pues una vez muertos los protagonistas, cumplirán con el hecho anunciado en este relato, que funciona como una prospección del desenlace. Se trata de un relato fantástico profundamente ideologizado en tanto constituye una variante de creencias religiosas específicas, como la existencia de un alma y de una vida después de la muerte, ya que el alma de los enamorados se transforma en cenzontle para seguir cantando su amor a Tata Dios. La ideología católica se ve afectada en el relato por una tradición poética que consiste en personificar la naturaleza e identificar a los cenzontles con los enamorados que mueren. Fenómeno presente en diversas tradiciones y de modo destacado en tradiciones indígenas en las que fuera frecuente la transfiguración de un ser humano en un animal, ya fuera en vida o luego de la muerte. Por ejemplo, Miriam López Hernández hace referencia a una tradición que formaba parte de la religión nahua en la zona central del país y según la cual: " Huitzilopochtli como colibrí encarnaba el alma de los guerreros muertos en el campo de batalla" (Hernández, 2015:79). Esta estudiosa también señala que entre los mayas:

> De acuerdo con Limón y Battcock (2013: 175), el colibrí representó al dios solar en la tierra, mientras que el águila era la imagen del sol en el cielo y el zopilote su expresión en el inframundo. Igualmente, entre los mayas el ave era una manifestación del sol en la tierra e imagen de los guerreros muertos, así como de los sacrificados (*Libro de Chilam Balam de Chumayel* 1980: 245; *Cantares de Dzitbalché* 1980: 357; Garza 1995: 59).

También hace referencia a creencias afines a la anterior entre los tzotziles:

> En tanto entre los tzotziles de Chenalhó, el colibrí es alma de guerrero. Cuando sale el Sol, lo reciben de rodillas y se hincan cuando lo entregan. Dicen que es un ánima valiente, le gana a los enemigos, ayuda a la gente y castiga a los malvados. Es el nahual de la deidad creadora Totilme'il, "padre-madre" (Guiteras 1996: 196, 209).

María Ángels Roque ha estudiado la simbología de las aves en otras regiones del mundo y observa:

> Una de las simbologías más extendidas de las aves es la de representación del alma. El testimonio más antiguo de la creencia en las almas-pájaros está, sin duda, contenido en el mito de Fénix, ave de fuego de color púrpura; es decir, compuesta de fuerza vital. En los frescos del antiguo Egipto vemos cómo un ave con cabeza de hombre o de mujer simboliza el alma de un difunto o un dios que visita la tierra. La concepción del alma-pájaro y, por tanto, la identificación de la muerte con un ave están ya atestiguadas en las religiones de Oriente Próximo arcaico. *El Libro de los Muertos* describe la muerte como un halcón que levanta el vuelo y en Mesopotamia se figuran los difuntos bajo la forma de aves (Chevalier y Gheerbrant, 1982). Pero también en la simbología cristiana vemos cómo al expirar, el alma sale en forma de ave (Roque, 2009: 238)

Se trata de una creencia y de un recurso poético que no fue ajeno a otras culturas y tradiciones, incluyendo la católica en la que el propio Espíritu Santo se representa mediante una paloma blanca.

Otro elemento que debemos destacar en las palabras del sujeto-actante Tizoc es señalar que él ve a María Eugenia en todo lo que existe, identificándola con una deidad omnipresente en todo, expresando una modalidad de amor análoga a una religión, otro recurso ampliamente desarrollado en la literatura amorosa del que ofrecen ejemplos historias sobre amante desafortunados como *Calixto y Melibea.*

Como ya hemos comentado anteriormente, la presencia de las lechuzas o búhos, llamados en México también como tecolotes, tienen una acepción negativa para las culturas indígenas porque esta ave está asociada a la tragedia y a la muerte, Miguel Ángel Charro (2020) indica que para los nahuas era ave de mal agüero y mensajera de Mictlantecuhtli Señor del Inframundo, por lo que tenía relación directa con el orden cósmico.

Entonces, después de escuchar el canto del tecolote, Tizoc pregunta “¿La niña linda se arrepiente de querer al indio?”, María Eugenia dice “No Tizoc”, y la música vuelve a hacer alegre, ella se va, la cascada sobresale en la toma y Tizoc se va corriendo.

De las variadas significaciones que en las culturas indígenas tuvo el tecolote y diversas creencias vinculadas a esta ave, en el filme se señala una reducción semántica en la que se identifica el canto del tecolote con un mal augurio que debido a las palabras de Tizoc sobre quitarse la vida si María Eugenia le pide de regreso su pañuelo queda connotado claramente por la idea de la muerte.

Es necesario también destacar las motivaciones de las acciones de María Eugenia como sujeto-actante: Ella se sabe querida por Tizoc, que es un amor y comprensión que nadie le había dado, él satisface sus necesidades estéticas, ella se puede comunicar con él de una manera en que no lo hace con otras personas, ni su padre, ni el fraile, ni su padrino y menos su prometido ausente. Ella aprecia a Tizoc y teme que al rechazarlo él cumpla con sus palabras, todo esto la lleva a reiterar el contrato de casarse con él y no cumplir con su propósito inicial, contraviniendo la obligación que tiene de aclarar la situación y exponer la verdad.

En esta escena Tizoc se toca continuamente el corazón como acentuando que dice la verdad, usa sus manos como una extensión de sus palabras ante lo que él considera su nula capacidad para expresarse a la par que lo hace María Eugenia, apelando constantemente con sus palabras, gestos y acciones a la producción de efectos emotivos en el receptor.

6.4.23 La petición de mano y el engaño

En la sala de la casa de Pancho Tizoc espera, aguarda con el pañuelo de María en la mano, está nervioso, el héroe camina (a brinquitos como si imitara a un pájaro), pasa de un sillón a otro.

Enrique está con Pancho y María Eugenia en otra habitación e indignado por el atrevimiento de Tizoc exclama “Pedir la mano de mi hija ese indio, esto es inaudito”, ella le pide que no hable tan alto porque Tizoc puede escuchar, Enrique enojado grita “Pues que me oiga, indio imbécil, igualado”, su rasgo estable de racista en esta ocasión es acentuado por lo que Enrique considera una grave falta, Tizoc, un indio tacuate pretende contraer matrimonio con una mestiza adinerada que además es su hija. Sus palabras hacen eco de posturas marcadamente racistas en México hacia las comunidades indígenas, prueba de ello es que en nuestro país ser llamado “indio” equivale a un insulto y no a un elogio.

Para César Carrillo Trueba (2009) las expresiones “Indio igualado, indio pata rajada, nopal, naco como maneras del desprecio hacia los indígenas implican una inferioridad intrínseca, algo que se manifiesta por su apariencia exterior” (Carrillo Trueba, 2009: 2). Para el investigador la imagen de lo indígena tiene una estrecha asociación entre su apariencia física y los calificativos de flojo, sucio, miserable, como conceptualizaciones de absoluta inferioridad.

> La población de México fue siempre mayoritariamente indígena, y actualmente quince millones aún hablan su propia lengua y casi todos los demás tenemos al menos 50% de ascendencia indígena. Y, sin embargo, a lo largo del tiempo se conformó, con base en la idea de raza, una imagen de inferioridad que persiste hasta nuestros días, constituida por los rasgos físicos y culturales de los pueblos indígenas. (Carrillo Trueba, 2009: 2)

Conceptualizaciones que solo tienen un peso social discriminatorio también se exponen en la situación de marginación marcada en todos los ámbitos sociales que afecta a las comunidades indígenas.

María Eugenia le dice a su padre que con insultos nada va a conseguir, Enrique expresa “Que se vaya al diablo eso le voy a decir, que se busque una india pata rajada como él, y que te deje en paz, … ¡Pañuelitos!”, ella le replica diciendo que no hay razón para que hable así, Enrique dice que hay razones de sobra, pero que le extraña que ella no esté tan indignada como él, María Eugenia responde “Todo lo contrario, me siento muy orgullosa de que ese hombre me quiera como nunca soñé que me quisieran, ¿qué diera yo porque Arturo sintiera por mi ese amor tan grande?”, su padre la reprende señalando que no sabe lo que dice, María Eugenia dice que si lo sabe y que lo único que siente es no poder corresponder al cariño de Tizoc, su padre está furioso “Pero esto es el colmo ¿Has oído Pancho? Lamenta no poder ser la esposa de ese salvaje”; la motivación actancial de María Eugenia sigue siendo la compasión, ella no quiere lastimar al héroe Tizoc, pero también implica una motivación distinta al expresar que le enorgullece ser querida de una forma tan intensa. El rol actancial de Tizoc empieza a tomar matices de héroe inclinado al sacrificio, ella es consciente de que el amor de Tizoc por ella es el más honesto que ha tenido en la vida, puesto que no hay intereses de por medio, excepto la idealización de Tizoc al ver en ella una evocación de la Virgen María. La motivación actancial de Enrique es el odio, el desprecio hacia un ser que considera muy inferior y pretensioso por querer que María Eugenia sea su esposa, por su parte, el personaje de Pancho vuelve a funcionar como auxiliar, ahora es adyuvante tanto de

Tizoc como de Enrique, quiere a ambos y no quiere que salgan lastimados. Se presenta así a Pancho como un personaje en disyuntiva difícil.

María Eugenia dice a su padre: “Ese salvaje es más honorable que muchas personas de nuestra clase ¿qué dieran algunos por tener los sentimientos de ese muchacho? Ya quisieras tú y yo misma”, con las palabras concretas “nuestra clase” María Eugenia se percibe implícitamente superior a Tizoc, y en general a los indígenas y cuando repite la palabra “salvaje” dicha inicialmente por su padre, indica que Tizoc es inferior, aunque tenga nobles sentimientos y ame a la naturaleza. Todo esto expone su aceptación del contrato social. Sin embargo, a diferencia de Enrique, María Eugenia reconoce aspectos de superioridad moral y afectiva en un indígena específico, al que en esos aspectos llega a colocar por encima de su padre y de sí misma. Ella también se presenta como personaje en disyuntiva difícil.

El anterior argumento molesta aún más a Enrique quien grita, “María te prohíbo que me hables en ese tono” ella también le grita “No”, y Pancho la detiene de un brazo pues ella que está frente a su padre se ha elevado sobre la punta de sus pies para verse más alta, ver frente a frente a Enrique y ser abiertamente retadora con él; de inmediato reacciona, quizá recuerda la reconvención de fray Bernardo respecto a respetar a su padre, de inmediato baja la mirada y actitud de arrepentimiento dice “Perdóname papá”; Pancho se ofrece a ser intermediario entre Tizoc y ellos, pero Enrique no quiere, aún está molesto por la actitud de su hija y dice que debe ser María Eugenia quien rechace a Tizoc, porque “Ella conoce a fondo la pureza de sentimientos de ‘ese príncipe’, que ella misma le dé la negativa”, ella lo increpa diciendo “Tampoco, para eso estás tú, cumple con tu deber de padre, pero mide tus palabras, y sobre todo no se te vaya ocurrir decirle

que no lo quiero". Aquí María Eugenia se muestra opositora, pero también asume el rol de mandatario que le correspondería a su padre y asume un rol de mandatario dominante y contradictorio, pues siempre reta a su padre para que no hable ni decida por ella, y sin embargo aquí se escuda en él para no hacerle frente a Tizoc, no quiere ser ella quien cargue con el peso de haberlo lastimado, prefiere dejar ese peso en manos de su padre, que, amparado en su racismo, no tiene interés en cuidar las emociones de Tizoc.

La escena hace visible que el sujeto-actante de María Eugenia no solamente no ha cumplido con su tarea de romper su compromiso con Tizoc, además se ha transformado en mandatario que delega esa tarea a su propio padre.

Enrique le pregunta a Pancho "¿Pero de verás crees tú que sea capaz de matarse?" Pancho le dice que sí, mientras María hace una seña con la cabeza secundando las palabras de Pancho, Enrique indignado por la afirmación asevera "Pues que reviente, mucho ganará nuestro país con un indio menos", el actante de discriminación de Enrique aparece en este diálogo con mayor fuerza, pues está consciente de su poder, frente a un individuo vulnerable social y afectivamente.

> La discriminación se hace visible mediante un proceso en el cual los miembros de un grupo determinado son tratados de forma diferente y, en especial, de forma desigual. Esta suele definirse como una práctica cultural que consiste en dar un trato desfavorable o de inferioridad a un grupo específico por poseer ciertas características que se consideran negativas por parte de quien discrimina. (Covarrubias, Martínez-Guzmán & Molina, 2018).

Enrique asume aquí el modelo ideológico del español en plena conquista, ni siquiera el del criollo que estableció alianzas solidarias con los indígenas con fines independentistas, pese a que no hay en el filme ningún elemento que lo identifique como europeo o descendiente de estos, pues ha sido caracterizado como un hacendado mexicano de principios del siglo XX, que aquí es identificado con una ideología no solamente europeizante sino de conquistador europeo. Este hecho no es poco

importante si consideramos que los acontecimientos narrados se ubican en un tiempo impreciso pero que puede suponerse previo a la Revolución Mexicana, acontecimiento que para la época de producción del filme ya había sido caracterizado institucionalmente de manera muy amplia en México, lo mismo que la clase social que él representa, aunque sabemos hoy que en la Revolución Mexicana participaron también numerosos hacendados del Porfiriato y no de parte de Porfirio Díaz sino de sus propios intereses disfrazados de causas revolucionarias y sociales.

María Eugenia le dice a su padre que se está olvidando que Tizoc le salvó la vida, él nuevamente amparado en su discriminación y en querer a proteger a su hija argumenta que ahora se la quiere quitar, María responde “No exageres, ten en cuenta que aún sin querer yo soy la culpable de todo, (cambia el tono de voz, ahora es suplicante), anda papá, siquiera por esta vez has lo que te pido”, Enrique cuestiona “¿Siquiera por esta vez?” reclamando implícitamente que María Eugenia no vea que la tiene tan mimada que él termina haciendo siempre lo que ella quiere, ella responde, mientras se le acerca cariñosa a darle un abrazo “Bueno, también por esta vez, sé bueno, ya que no le quieres dar mi mano, agradece que hay alguien que quiera tanto a tu hija”, María Eugenia habla de que su padre es quién no le quiere dar su mano en matrimonio, pero ha sido ella misma quien se escuda en su padre para que Tizoc no la vea como un actante-opositor a sus pretensiones amorosas, además el actante de María Eugenia se ha aceptado como culpable de la situación “aún sin querer”.

Enrique accede a las peticiones de su hija y antes de salir de la habitación donde está María Eugenia cuestiona “Pero si no le voy a poder decir todo lo que le quiero decir, ¿entonces que le digo?”, ella contesta “Háblale con razones, él no es tonto y sabrá

comprender que lo que pretende es imposible". Nuevamente se asume en posición superior, su rol de superioridad no le permite imaginarse siquiera como esposa de un indígena.

Enrique y Pancho van a la sala donde aguarda Tizoc, en la narración no se ha visto cómo es que María Eugenia informó a su padre de la confusión que generó el que ella le diera un pañuelo a Tizoc. Sólo en esta se escena se ofrece al espectador la posible solución al conflicto mediante la intervención del padre.

Tizoc está oliendo el pañuelo, y sentado de manera muy recta como si fuera un niño pequeño al que se le ha instruido cómo comportarse frente a la autoridad, al ver que vienen Enrique y su padrino se levanta del sillón. Enrique irónicamente dice “Buenas noches señor don Tizoc”, él responde “Buinas nochis” mientras hace una reverencia y besa la mano de Enrique en señal de respeto, Enrique expresa “¿Con qué me haces el alto honor de pedir la mano de mi hija? … Vaya pues te lo agradezco mucho, pero también tenemos mucho que hablar”, Tizoc que ha permanecido de pie mientras Enrique y Pancho están sentados, dice “Si siñor”, utilizando reiteradamente su recurso frecuente de usar su sombrero como escudo que le protege el estómago. Enrique prosigue “En primer lugar mi hija es blanca y tú eres indio, ella es rica y tú eres pobre”, Pancho le hace señas a Tizoc de que lo que dice Enrique es cierto, Tizoc avergonzado responde “Si siñor”; Enrique continúa “Mi hija está acostumbrada a una vida muy diferente a la que tú le podrías dar, ¿cierto?” Tizoc nuevamente responde “Si siñor”, Enrique le aclara “Pues bien, todas estas diferencias hacen imposible un matrimonio ¿entiendes?”, Pancho interrumpe y en tono de voz alto dice “Y empeñarse en una unión así traería por consecuencia la desdicha de los dos, ¿has comprendido bien?” Tizoc se agacha al

escuchar el imponente tono de voz que su padrino ha usado y le dice “Si siñor”. Aquí Pancho vuelve a ser identificado como parte del actante colectivo en oposición a las acciones de Tizoc y sus objetivos, y como coadyuvante de Enrique y María Eugenia.

Enrique celebra que Tizoc sea inteligente (cómo él le dice) y que haya aceptado todas sus razones por lo que le pregunta “¿Ahora qué piensas hacer?”, él deja su postura de vergüenza, se endereza, con el pecho salido lleno de orgullo y con una amplia sonrisa expresa sin dudarlo “Casarme con la niña María”. Su respuesta contraviene la aceptación de todos los argumentos previos y se presenta en el filme como una transgresión a la lógica que el propio Tizoc ha aceptado. Pancho se levanta del sillón dando un manotazo y Enrique aprieta los puños, en clara señal de contención de un golpe, Pancho le grita mientras levanta las manos “Ahijado no seas terco, entiende las cosas, tú debes casarte con una mujer de tu raza, para que tengan muchos hijos como tú y como ella, yo te los bautizo a todos (se refiere a ser padrino)”. Pancho ha tocado otro tema que es recurrente cuando se quiere describir negativamente al indígena, la terquedad, para Eva Sanz Jara (2011), la terquedad en los indígenas es un rasgo estable:

> En lo que se refiere al carácter, aunque en cierto modo unido a lo físico al aparecer relacionado con el aspecto, afirma Mora que el indio es “grave, melancólico y silencioso” y, a pesar de ello, “suave, dulce y complaciente” porque “está acostumbrado al disimulo”; su “semblante es uniforme y jamás se pintan en él las pasiones”; “tenazmente adicto a sus opiniones, usos y costumbres, jamás se consigue hacerlo variar”, lo que indica su “inflexible terquedad”, que constituye un “obstáculo insuperable a los progresos”. […] Acostumbrados a disimular y hacer un misterio de sus acciones a causa de la larga opresión en que han vivido, su semblante es siempre uniforme. […] La fidelidad y constancia en su amistad, afectos y empeños, es superior a cuanto pueda imaginarse: suspicaces por carácter y por la opresión en que han vivido, no son fáciles en contraer fuera de su raza esta clase de relaciones; pero una vez empeñados, no cesan en ellas sino muy raras veces (Sanz Jara, 2011: 169-170)

Pancho también le ha hecho notar que se debe casar con “una mujer de su raza”, segregándolo al igual que Enrique, haciendo explícita su postura también racista.

Enrique interviene “Mira si te casas con una indita yo te regalo una casa, y te doy todo el dinero que tú quieras para que te compres tus animalitos y tu caballo fino y una buena escopeta”. Enrique pretende hacer desistir, sobornar a Tizoc, bajo un concepto de materialismo que para Enrique representa una buena negociación, lo que hace visible otros rasgos propios de su ideología; pero dado que Tizoc no comparte esa visión del mundo es ajeno a ese enfoque. Pancho pregunta “¿Qué te parece?”, Tizoc en una postura de elevada dignidad responde “Jum, dinero no vale nada pa’ Tizoc, la casa la hago yo mesmo, el caballo no sirve, tengo un burro, animales hay rete hartos in il monte, hijos piensa tener muchos, pero con la niña María”, esta última frase fue dicha con picardía y eso escandaliza a Enrique por tratarse de su hija, mientras que Pancho nervioso se limpia el sudor de la cara con un pañuelo, y dice enérgico agitando las manos, como conteniendo un golpe “¡Ay Tizoc, eres más burro que los burros! (Pancho está molesto, para contenerse, se sienta nuevamente y continúa su diálogo): “Me obligas a decirte algo que no quería, y ahora puedes matarte si te da la gana, mira María te dio ese pañuelo sin ninguna intención, (Enrique asiente) te lo dio como podía haberte dado (busca la palabra y dice) … un dulce”, Tizoc que está obstinado le dice que él no come dulces, pero que la niña le dijo que lo quería y entonces el indio se casa con ella. Pancho, sin haber recibido el mandato de nadie, busca cumplir con la tarea de romper el compromiso matrimonial mediante el descubrimiento de una verdad que ni María Eugenia, ni Enrique, han sido capaces de exponer, la primera por compasión y el segundo por amor a su hija. Sin embargo, Pancho tampoco logra su propósito en el que él se ha transfigurado en actante auto-mandante, pues la oposición de Tizoc se sustenta

mediante un argumento verídico, las palabras de María Eugenia, quien no ha medido las implicaciones de interpretación que a las mismas podía dárseles.

Enrique al ver que no llegaran a ningún acuerdo opta por decir “Está bien Tizoc, tú ganaste, te casarás con mi hija”, Tizoc sonríe satisfecho se le ve pleno y orgulloso, mientras dice “Si siñor”, Pancho desde el sillón no entiende los planes de Enrique, pues lo único cierto es que sabe que Enrique no aceptara tal compromiso, Enrique hace señas a Pancho para tranquilizarlo, mientras le dice a Tizoc “Solo nos falta fijar la fecha, ¿te parece bien dentro de tres meses?”, Tizoc responde “Si señor”. Enrique le pide entonces que durante esos tres meses no trate de ver ni hablar con María Eugenia, Tizoc acepta porque está seguro del cariño de ella, pero le advierte a Enrique “Nomás no me lo vayas a hacir un engaño siñor porqui Tizoc no si deja tantear, ¿verdad padrino?”. Este breve diálogo de Tizoc lleva sobrentendida una advertencia-amenaza, demostrando que es capaz de captar las intenciones ocultas de Enrique.

Tizoc se despide dirigiéndose a Pancho “Buinas nochis padrinito”, después se dirige a Enrique “Buinas nochis siñor suegro”, quién no logra reprimir un gesto que lo muestra profundamente indignado, siendo uno de los breves momentos de comedia que hay dentro de la narración fílmica. Tizoc sale caminando a saltitos.

Pancho le dice a Enrique “Muy bien crees con esto ya se arregló el asunto ¿Qué va a pasar cuándo se venza el plazo?”, Enrique tranquilo le dice que le dará otro, “Y tal vez ni haga falta en tres meses pueden pasar muchas cosas… el indio ese tiene muchos enemigos y cualquier día pueden eliminarlo”, Pancho lo interrumpe ante lo sórdido de sus palabras, “Oye no la arruines”. Enrique prosigue “Además el novio de María está por llegar y verás tú que pronto se arregla”. Pancho se siente conmovido porque sabe todo

lo que sufrirá Tizoc, así que dice que irá a ver a fray Bernardo porque es el único que puede ayudarlo, mientras cuestiona “¿Y a Maruja que le vas a decir?”. Enrique le pide que lo acompañe y van a la habitación de María Eugenia para decirle que el asunto se ha solucionado porque su ilustre pretendiente ha renunciado a su mano, porque según Enrique le pintó el cuadro de lo que sería la vida de María en el monte y Tizoc acabó por desistir mientras le dice “Ya puedes dormir tranquila hijita que tu príncipe no volverá a molestarte ni se quitará la vida”, ella duda de las palabras de su padre y cuestiona “¿Tan fácilmente se dejó convencer?, pensé que me quería más”. En estas palabras hay un actante de vanidad por parte de María Eugenia, pues ella no está interesada amorosamente en Tizoc, sin embargo, su vanidad se vio herida porque pensó que la quería más y según ella se dejó convencer muy fácil, ella ignora lo que realmente le dijo su padre a Tizoc, no obstante, no puede intuir el engaño del que ha sido víctima Tizoc por parte de Enrique y ella misma respecto a lo realmente ocurrido.

En esta escena hay nuevamente una dualidad de acciones que permite una comparativa, en la trama, los padres de las dos mujeres que ha pretendido Tizoc, lo rechazan, uno de manera abierta y el otro mediante engaños.

6.4.24 Nuevamente brujería

Nicul y tres mixtecos acuden nuevamente a la gruta del brujo, ahora el actante colectivo motivado por el odio se ha acrecentado sus motivaciones, después del combate en la plaza pública durante las festividades, ya que el actante colectivo fue testigo de que Tizoc le perdonó la vida a Nicul. Es de noche, hay una hoguera dentro de la cueva, alrededor del fuego se encuentran el nahual y los opositores de Tizoc, todos forman un semicírculo

para permitir que la cámara tome los aspectos de la escena, pues lo más probable es que el hechizo requiriera de un círculo cerrado, cercano al ritual se encuentra el pilote donde está parado el búho que funge como parte fundamental de los ritos del nahual. El brujo lanza algo a la fogata provocando una enorme flama, los mixtecos se asombran, el hechicero parece interpretar la flama mientras dice con voz profunda y espaciada “Un mal espíritu protege la vida de Tizoc, cuando no se muere ni se convierte en colembra”. De acuerdo con la narración fílmica de Ismael Rodríguez el espíritu que protege a Tizoc es la Virgen María y así lo puede interpretar el potencial receptor.

Para el catolicismo, María es la adversaria natural del mal, el demonio le teme, para el brujo quien protege a Tizoc tiene una connotación negativa, porque no le permite actuar en perjuicio suyo.

En el *Apocalipsis* de Juan se describe: “Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas… también apareció otra señal en el cielo un gran dragón escarlata, que tenía siete cabezas y diez cuernos” (*Apocalipsis* 12). La imagen de la Virgen de Guadalupe tiene una luna bajo sus pies, detalle que no figura en todas las obras plásticas en que se representa a la Inmaculada Concepción.

Nicul se acerca al búho y le suplica “Canta tecolote, canta” aludiendo al refrán mexicano “Cuando el tecolote canta el indio muere” frase llena de temor, por toda la carga ontológica relacionada al inframundo y la presencia de esta ave nocturna; que para los nahuas era representado en la divinidad Tlacatecolotl (hombre búho).

> A pesar de su antigua presencia en el imaginario nahua (documentada por Olmos, Sahagún, Torquemada etc., como se ha dicho), en los reportes etnográficos de Williams García (1963 y 1997) y Sandstrom (1986 y 1991) Tlacatecolotl es asociado al carnaval, "los vientos nefastos" y al diablo, sin profundizar en sus ámbitos numinosos, ni mencionar sus contextos míticos y rituales. Sandstrom (1986 y 1991) es el único autor que

> documentó la iconografía del "hombre-búho". Repasando los atributos de Tlacatecolotl es necesario subrayar su condición de divinidad coadyuvante, distante de patronazgos específicos. En las referencias míticas y en su presencia ritual, es imaginado propiciando y regulando beneficios y daños, pero no como una divinidad en sí misma buena o mala. Su condición dual debe entenderse en términos de divinidad coadyuvante: regula el equilibrio cósmico, auxilia al Sol, propicia la fertilidad, se comunica con los muertos, protege la salud, etc. En este sentido se enfatiza su configuración numinosa en las oraciones rituales. Pero Tlacatecolotl no solo auxilia a las divinidades; se le concibe cercano a los humanos en tanto les ayuda en su problemática cotidiana, o les sanciona por desviarse de las pautas de conducta vinculadas al equilibrio. Se le imagina tan próximo a los hombres que los hechiceros lo insultan y le entregan alimentos podridos cuando no atiende sus peticiones; recuérdese, además, que se hace presente en los sueños. Así, el dualismo no refiere a una clave ontológica cósmica (a un absoluto ético, como en el cristianismo), sino el comportamiento de los seres humanos, es decir, a realidades contingentes. La frontera entre el bien y el mal es el espacio en el que Tlacatecolotl desempeña sus oficios sagrados. (Báez &Gómez Martínez, 1998: 68-69)

Nicul insiste en suplicarle al búho “Canta tecolote, canta, canta pa´qui si muira isi maldito tacuate”, al ver la furia de Nicul, el brujo se le acerca y lo toca del hombro diciendo con voz amenazante que a la vez es reflexiva “Sí, cuándo il tecolote canta el indio muere, pero aquí todos somos indios (voltea a ver al resto de los mixtecos) y cualquiera de nosotros puede ser el muerto (se ríe sarcásticamente) is mijor que no cante il tecolote, qui no cante”, ante sus palabras los mixtecos se quitan el sombrero y se santiguan, demostrando nuevamente la práctica del sincretismo religioso, pues están participando de un ritual mágico que alude a la brujería y en medio de esto se reconocen católicos al signarse con la señal de la cruz, el brujo no se santigua, él agita ambas manos sobre la fogata, mientras Nicul observa al búho como si a través de la mirada insistiese en su petición.

Las motivaciones actanciales de la colectividad en esta escena siguen siendo causadas por el odio común al héroe, Tizoc. Aquí se le explica al potencial receptor, no nacional o no familiarizado con la tradición, el significado que se le atribuye al canto del tecolote que se escuchó en la escena en que María Eugenia va a buscar a Tizoc para romper su compromiso.

6.4.25 La construcción del jacal de piedra y la introducción del actante ausente

La cámara abre una toma al cielo matutino, y después en picada se observa el follaje de un frondoso árbol, para terminar el recorrido de la toma en la construcción de una casa, mientras se escucha el trinar de los pájaros, Tizoc aparece en escena edificando la casa y cantando *La indita* o *Indita mía*, cuya música es de Raúl Lavista y cuya letra es autoría de Carlos González Dueñas, que, como dato curioso, es una canción que previamente interpretó Blanca Estela Pavón en el filme *La mujer que yo perdí* (1949) de Roberto Rodríguez (hermano mayor de Ismael), cinta de género dramático-romance, protagonizada por Pedro Infante y Blanca Estela Pavón, donde ella hace el papel que corresponde al personaje de María, una indígena que se enamora del personaje de Pedro Montaño (Pedro Infante), aunque Tizoc no es una nueva versión de la mencionada cinta, ya que tiene un argumento muy distinto, la presencia de la canción como material intextextual que figura en la película de Ismael Rodríguez, citado en esta escena casi sin variantes, aunque interpretado por una voz masculina, y recreado con otra letra escenas antes, pues la misma música de Raúl Lavista de esta canción acompaña a la letra de la canción “Te quiero más que a mis ojos” con que Tizoc expresa su amor a María Eugenia, pone en relación las dos cintas, en la modalidad de referencia-homenaje tanto al trabajo de Roberto Rodríguez como al trabajo de Blanca Estela Pavón en el filme *La mujer que yo perdí.*

La mujer que yo perdí tiene como protagonistas a un rico hacendado que tiene una novia y se ve obligado a huir a la sierra por un crimen que cometió, en su huida conoce a una indígena que se enamora del hacendado, constituyéndose un triángulo

amoroso igual que en Tizoc, donde los actantes-objetos no son correspondidos en sus afectos. La indígena muere en los brazos del hombre que ama, al recibir la bala que estaba destinada a matarlo.

En *La mujer que yo perdí*, Blanca Estela Pavón realizó un trabajo actoral que bien pudo haber inspirado a Pedro Infante para realizar Tizoc, ya que en diversos momentos es evidente que Tizoc toma como modelo la interpretación que la actriz hizo de la indígena María, sobre todo por su manera de expresarse verbalmente, algunos elementos gestuales y algunos rasgos, pues ella es noble, con tendencia al sacrificio por los que ama, canta con voz media mezclando el español con lengua autóctona, es tímida y camina dando pequeños saltos emulando a una frágil ave. Finalmente, al ser ambas cintas producidas por los hermanos Rodríguez y al tener estrecha amistad Pedro Infante con Blanca Estela Pavón no es de extrañarse la influencia entre *La mujer que yo perdí* y *Tizoc.* A lo anterior se añade la trágica muerte, en un accidente aéreo, de la joven actriz de 23 años con la que Pedro Infante había trabajado en algunos de los filmes más exitosos de ambos (*Cuando lloran los valientes*, *Los tres huastecos, Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*) que motivaron en la prensa mexicana la leyenda de un romance platónico entre Blanca Estela Pavón y Pedro Infante, y el hecho que Blanca Estela Pavón murió el mismo año en que filmó *La mujer que yo perdí,* que fue su penúltima película. Tanto Ismael Rodríguez como Pedro Infante podían estar de acuerdo en hacer un homenaje a la actriz en la cinta. Además, los acontecimientos que posteriormente tuvieron lugar incrementarían la leyenda, pues, curiosamente, *Tizoc* fue también la penúltima película filmada por Pedro Infante, quien también moriría en un accidente aéreo ese mismo año de la filmación.

La canción *La indita* fusiona el español con deformaciones de voces en náhuatl, se entona en la primera frase “Tajaquena mi camasuchi”, camasuchi parece ser la deformación de *camaxochitl*, voz náhuatl que significa “de bella palabra” (Wimmer, 2004, citado en el *Diccionario náhuatl INAH* de voces nahuas) o “de palabra gentil y amable” (Rémi Siméon, 1885, que refiere el término en su *Dictionnaire de la langue nahuatl ou mexicaine*). Se debe destacar que la versión que canta Tizoc se adaptó en algunas frases para que permitan que sea interpretada por un hombre a una mujer, por ejemplo, él dice “Tus ojos son dos luceros”, mientras que en la versión de *La mujer que yo perdí,* ella canta “Tus ojos son como rayos” dándole fuerza varonil al rayo y fragilidad femenina a los luceros, no obstante, se aprecia claramente que es la misma canción.

Tizoc sonríe abochornado a pesar de estar solo, mientras se para un breve instante fuera de la casa para observar cómo va quedando la construcción, sigue cantando y en su tarea escénica de construir su jacal, a la escena se integra fray Bernardo que desde la vereda saluda “¿Qué tal hijo?”, Tizoc responde con alegres gritos “Buinos días tata”, el delgado y cansado fraile que aún no llega a la construcción apresura el paso apoyado en un bastón largo de madera, pregunta mientras se acerca “¿Estás muy atareado?”, Tizoc responde “Tizoc no ista atarugado”, el religioso rezonga “Dije atareado, no atarugado, te equivocas cuando te conviene (suspira, como si se resignara a que Tizoc siempre será opositor, entonces pregunta), ¿Qué tal va la casa?”, Tizoc orgulloso dice “Rete chula, nomás divísela su merced”, el fraile cuestiona que si sigue con la idea de casarse con la niña María, Tizoc confirma que sí, entonces el sacerdote con voz paternal y afligida exclama: “¡Pero hijo de mi alma! ¿No te das cuenta de que eso es una locura?”, Tizoc se ríe ladinamente diciendo “Ansina dice mi padrinito, lo mesmo dice su merced,

puede qui sí" sigue sonriendo ilusionado. El fraile le pregunta qué va a pasar ahora con Machinza, a lo que Tizoc molesto porque le rompió momentáneamente la ilusión de imaginarse al lado de María Eugenia responde alzando los hombros "Sabe", gesto no verbal que se interpreta como absoluta indiferencia, el fraile le recrimina "¿Cómo sabe?, ¿Qué no la quieres?" Tizoc inmediatamente responde que no, sin dudarlo ni por un instante. El religioso le explica "Pues ella si te quiere y te quiere más que la niña María", enunciado que finalmente tendrá eco cuando Machinza se sacrifique por el héroe, aunque él no valore la acción en la proporción que tiene. Tizoc molesto le refunfuña al fraile "No tata… pájaro cenzontle me lo dice", el fraile indica "Pues es un pájaro muy bruto", aquí el actante del sacerdote le quita toda la carga romántica que Tizoc deposita en la interpretación del canto de las aves de acuerdo con sus creencias naturalistas, como cuando las niñas ilusionadas deshojan margaritas preguntando si son correspondidas en sus afectos por algún niño que les interese. El sacerdote continúa explicando a Tizoc lo irreal de sus pretensiones "Es un pájaro muy bruto (resalta la palabra bruto, para decírsela a Tizoc directamente, pero, refiriéndose al cenzontle) sino se da cuenta que la niña María y tú nunca podrán casarse porque no son iguales"; entonces Tizoc haciendo uso de su hábil pericia recuerda las enseñanzas evangélicas del catolicismo y dice muy seguro de retar al fraile (que ya se está exasperando) "Jum, no tu mesmo me lo dices qui todos semos hijos de Dios", el fraile que no esperaba esa respuesta pasa saliva y raspa la garganta para darse unos segundos en lo que piensa rápidamente su siguiente respuesta, dándose otro breve instante de comedia, que en esta cinta son tan escasos, aunque no están ausentes. El sacerdote contesta con voz apacible: "Bueno hijo sí, (suspira) todos semos (imitando a Tizoc) hijos de Dios, solo que

algunos semos más brutos que otros” esta última frase ya la vuelve a decir con arrebato porque no logró su cometido de hacer desistir a Tizoc de la idea de casarse con María Eugenia, el fraile se despide molesto “Adiós Tizoc”, da media vuelta y se va, Tizoc extrañado de la actitud pregunta con inocencia “¿No me echa usted su bendición tata?”, el fraile que es de carácter irritable voltea y le dice molesto “No”, después voltea al cielo, como si recordara que su misión en la vida es el servicio a los demás, respira y se regresa, con voz apacible exclama “Sí hijito sí, Dios te bendiga (Tizoc se hinca para recibir la bendición) y te abra esa cabezota de piedra y te haga comprender bien las cosas… y … y ¡Que cada quien se rasque con sus uñas![112]” esto ya lo vuelve a decir molesto, estableciéndose que el fraile es un personaje que se preocupa por Tizoc, pero no le tiene paciencia dada su terquedad. El clérigo se va retobando consigo mismo por el camino, pues sabe que solo ha perdido su tiempo.

Los semas principales de la escena están relacionados con las convenciones sociales, el sacerdote está de acuerdo con la regla no escrita que dicta que un indígena no puede establecer pareja con una persona no indígena, las palabras específicas del fraile “La niña María y tú nunca podrán casarse porque no son iguales” indican que él percibe al indígena como inferior, porque socialmente así se establece. Uno de los aspectos importantes es que en el filme se pone en escena la contradicción en que incurre no pocas veces la Iglesia y el clero católico al apoyar esquemas de diferencias sociales entre las personas (por origen étnico, por condición económica o postura política) no obstante a que la evangelización y la fe católica le conceda teóricamente la misma dignidad a todas las personas. Aquí es un indígena, calificado como “bruto” por

[112] De acuerdo con el *Diccionario de Mexicanismos* de la Academia Mexicana de la lengua en su página 508, se refiere a ser alguien independiente o autosuficiente.

el fraile quien le hace tomar consciencia de la contradicción en que como sacerdote está cayendo al aceptar las diferencias sociales. La acción invierte así, los roles de los actantes, pues el fraile iba a dar un consejo a Tizoc para que aceptara una “verdad” que supuestamente él se niega a ver; en contraparte será Tizoc quien haga que el fraile se dé cuenta que su “verdad” contradice lo que él enseña y predica.

Por su parte el actante de Tizoc sigue vigente en la idea de la figura idealizada, él está ilusionado sin importar ninguna consecuencia, lo cual no significa que sea incapaz de darse cuenta de la realidad, pues él mismo duda de su cordura, pero se niega a ceder.

Por el camino se aproximan dos jinetes, la toma es abierta para apreciar que el jacal está siendo construido cerca de la laguna (Presa de Tenango en Puebla). Los dos jinetes usan ropa militar y montan a caballo, no en burro como la mayoría de los lugareños. Al acercarse el jinete que viene al frente se acerca a la construcción atraído por el aroma de la comida que se está cocinando afuera, exclama “¡Qué bien huele esto! … (Mientras desciende del caballo, seguido por el otro jinete, al no ver a nadie cerca levanta la voz) “¡Buenas tardes!”, Tizoc contesta desde el interior de la finca en construcción “¿Cómo li va a su merced?”, Tizoc ha conocido al novio de María Eugenia, Arturo, y en este momento ninguno de los dos personajes sospecha la trascendencia que tienen uno en la historia del otro. Arturo pide que Tizoc les venda comida porque están hambrientos, Tizoc se niega a vender y les ofrece que se sirvan lo que gusten, pues él en ningún momento ha dejado de realizar sus labores de construcción. Arturo pregunta si están muy lejos de San Andrés, Tizoc le contesta que no, el visitante intrigando por el afán de Tizoc por seguir en sus faenas pregunta “¿Esta casita que estás construyendo es para ti?”, Tizoc contesta que es para la mujer que será su esposa, Arturo

le comenta que él también se casará, le agradece por su hospitalidad y le ofrece unas monedas que agita en una de sus manos; como si quisiera acentuar el sonido del metal con el que están hechas las monedas; Tizoc no las acepta mientras le dice que él no cobra por los favores que hace (es el mismo enunciado que utilizó cuando Enrique le quiso pagar por salvarle la vida), estableciéndose un rasgo estable de Tizoc, como personaje que no valora el dinero, y siendo congruente con lo que también le dijo a Enrique cuando le ofreció dinero a cambio de liberar a María Eugenia del compromiso, para Tizoc el dinero no tiene valor y la casa la construye él mismo. Arturo insiste en que reciba las monedas o que se las dé como un regalo a su novia, acción que incomoda a Tizoc que le explica que solamente él le puede dar regalos a su novia. Arturo se retira deseándole felicidad a Tizoc en su matrimonio, Tizoc le desea a Arturo lo mismo.

Tanto Arturo como Tizoc han sido cordiales en su encuentro, la motivación actancial de Tizoc queda establecida, tiene prisa por terminar de construir su “jacal de piedra” lo antes posible, quiere ofrecer de acuerdo con sus posibilidades el mejor espacio a María Eugenia; mientras que la motivación actancial de Arturo está determinada por reconocer mediante el dinero un favor recibido y agradecer. Tizoc se muestra posesivo con lo que considera suyo, no permite que alguien más le haga regalos a María Eugenia.

Esta escena enfrenta a los dos oponentes que tienen el mismo actante-objeto como propósito de sus acciones, pero los enfrenta en condiciones de desconocimiento de ser oponentes. Tizoc desempeña el papel de auxiliar de su oponente y aunque Arturo intenta ser auxiliar de Tizoc no lo consigue. El filme coloca al público en el papel de actante testigo circunstancial con un grado de conocimiento mayor al que tienen los actantes sujetos en la escena.

6.4.26 María y Arturo, Tizoc como actante ausente y el descubrimiento del engaño

En casa de Pancho, Arturo es recibido con alegría. Enrique, María Eugenia, Pancho, Aturo y fray Bernardo están comiendo en el jardín. Arturo que sigue vestido con el uniforme militar se pone de pie y propone un brindis expresando “Más que un brindis va a ser una acción de gracias: A usted don Pancho por su hospitalidad y espontáneo ofrecimiento de apadrinar nuestra boda, a usted don Enrique le doy las gracias por quererme como si fuera un hijo suyo, a usted fray Bernardo mi gratitud más sincera por los sabios consejos que le ha dado a mi novia y por haber aceptado oficiar nuestra ceremonia”, cuando se ha dirigido a cada uno de los asistentes se ha acercado a ellos enmarcando con su lenguaje no verbal el agradecimiento a cada uno, cuando se acerca a María Eugenia se inclina apoyando una mano en la mesa y la otra en el respaldo de la silla de ella, de tal manera que esto le permite hablarle muy cerca del rostro, ella sonríe mientras él dice “Y a ti María, gracias, muchas gracias por haber contestado mi carta porque la verdad me encontraba tan derrotado que ni el sol me calentaba” se percata que quizá esas palabras sean adecuadas en un momento de mayor privacidad, Arturo también ha utilizado una metáfora, pero es muy sencilla y en realidad constituye una frase hecha (sintagma fijo) en comparación de la habilidad de Tizoc para utilizarlas, Arturo ha utilizado frases hechas, la palabra “derrotado” es parte de lenguaje común de un militar y decir que no lo calentaba ni el sol, causa el efecto de ser él quien más se importa, pues habla en primera persona de sus emociones en relación a un fenómeno natural; en cambio Tizoc compara a María Eugenia con el sol mismo de su mundo y

después le asegura que la ve en todas partes, “In la nube, las flore, il agua dil río”, ubicándola como la máxima razón de su existencia.

Arturo se endereza, alza su copa y continúa “Y desde luego también gracias a Dios que hizo el milagro de que mi general me diera el permiso que yo creí imposible porque han de saber ustedes que mi respetado jefe aborrece los matrimonios, ah y también gracias a este vino que me ha soltado la lengua”. Pancho aplaude “Muy bien capitán, es todo un orador”, se revela que Arturo es un capitán del ejército, no es un soldado inexperto. La frase de gratitud a Dios señala que también Arturo, como todos los personajes del filme, es católico.

El fraile se levanta de la mesa diciendo, “Señor capitán quiero darle un consejo ya que no podré hacerlo durante la ceremonia (se acerca a la pareja) … quiera mucho a su esposa, pero no olvide que ella va a necesitar de vez en cuando uno que otro tironcillo de orejas”, María Eugenia sonríe, se levanta y dice “Ven conmigo Arturo, no me conviene que fray Bernardo te mal aconseje”. El personaje del sacerdote tiene la motivación actancial de propagar el machismo, por lo que la motivación actancial de María Eugenia es que su prometido no escuche al fraile respecto a la sumisión de la que María debe ser actante-objeto, María Eugenia se levanta sonriendo de la mesa, valiéndose de la coquetería se lleva a su novio de donde está el fraile.

Arturo y María Eugenia se separan del grupo, en la mesa Pancho se queja de lo precipitada que será la boda que se programó para el día siguiente y no le dará tiempo de arreglar la casa de acuerdo con el evento, sin embargo, Enrique lo disculpa de antemano puesto que su yerno solo cuenta con una semana de permiso del cuartel, así que la ceremonia se tendrá que efectuar en menos de 24 horas para que le dé tiempo a

Arturo de organizarse. Enrique sale de escena dejando solo a fray Bernardo y Pancho, quienes se muestran preocupados por Tizoc.

Todos los personajes actúan aquí como un actante colectivo cuya motivación es la boda de Arturo y María Eugenia, Arturo además reconoce la función de auxiliares que han desempeñado los otros personajes para la realización de su objetivo. En contradicción con esto, los personajes de Pancho y el fraile manifiestan preocupación por Tizoc, pese a que también han sido auxiliares de los principales opositores de Tizoc, Arturo (sin saberlo) y Enrique (con pleno conocimiento), en el objetivo de su boda con María Eugenia, quien ha creído el engaño de su padre y no se preocupa ya por Tizoc, pues Pancho ha sido cómplice del engaño.

Pancho se acerca a fray Bernardo que está pensativo, Pancho pone su mano sobre el antebrazo del sacerdote buscando apoyo de manera no verbal, mientras dice triste "Cuando sepa esto mi ahijado…" El clérigo exclama condoliéndose "Pobre Tizoc", ambos están seguros de que ocurrirá una desgracia, pero como dicha desgracia suponen que afectaría solamente a Tizoc no han hecho mucho por evitarla, por ejemplo, decirle la verdad a María Eugenia.

En el otro extremo del jardín de la casa, María y Arturo se han quedado a solas, él la envuelve entre sus brazos y la besa en los labios, la zona del jardín donde están da para vereda de la calle, por lo que Machinza es actante testigo del beso de amor entre María y Arturo, Machinza lleva una palangana con ropa en la cabeza, se fortalece su rol actancial destinada a la realización los quehaceres domésticos, pues Machinza ha sido mostrada principalmente lavando o tendiendo ropa, excepto en la festividad de la

Mixteca, donde se convierte en actante testigo de la entrega de pañuelo de María a Tizoc, al igual que ahora, se convierte en actante testigo del beso.

El beso de los futuros esposos es interrumpido por el canto de un cenzontle, entonces María deja de corresponderle el beso a Arturo, y dice “¿Oyes el canto del cenzontle? … es verdad que es el mensajero de los enamorados”; Arturo incrédulo expresa burlonamente “Pero como les gusta a las gentes inventar cuentos, ve tú a saber si este animalito tiene hambre o sueño, o está llorando porque le duele una muela (se ríe del absurdo que acaba de decir)”. María insiste en que la naturaleza dice algo, Arturo dice que esos son inventos de poetas.

Machinza que no ha sido descubierta, se retira presurosa para ir a buscar a Tizoc, en esta escena la motivación actancial de Machinza es decirle la verdad e indirectamente la esperanza de recuperar el amor de Tizoc.

Aquí se hace visible que Arturo no podrá satisfacer las necesidades estéticas de María Eugenia, pues no comparte con ella una visión poética del mundo, pese a que es una de las motivaciones principales del actuar de María Eugenia, desde el inicio de la historia. Se establece una comparación, en ausencia de Tizoc, entre los dos pretendientes a ser esposos de María Eugenia que no solo pone en evidencia las diferencias ideológicas entre los dos actantes masculinos, también presenta a Arturo como un actante que no es capaz de cumplir con el papel que debería desempeñar en la relación de pareja de María Eugenia.

6.4.27. La muerte de Machinza y Nicul: el combate del héroe y el agresor

Machinza sale a buscar a Tizoc al sitio donde este está construyendo la casa para la niña María, la música puede adelantar que ocurrirá un acto trágico, la toma panorámica revela un idílico paisaje conformado por el cielo azul repleto de cumulonimbos, contrastando con las llanuras y los árboles, así como la quietud de la laguna, Machinza que camina con pasos cortos pero veloces, se da prisa para llegar al jacal, mientras tanto, Tizoc que continuaba en sus labores de construcción ha escuchado el graznido de un pato muy cercano a donde está, ha salido a tomar su honda, se acerca al árbol a donde voló el pato y de un solo tiro lo mata, recoge a la presa y se regresa a la construcción.

Por el camino, por otro lado, de la finca, se acercan Nicul y un mixteco que se despiden de otro individuo, al ver que hay una nueva construcción y que es un jacal de piedra se sienten intrigados, por lo que deciden escudriñar puesto que, para elaborar un jacal de piedra, se requería ciertas habilidades como saber organizar las piedras, y lo principal acarrearlas. Nicul y el mixteco descubren que el jacal está siendo construido por Tizoc, se esconden para espiarlo, observan que en el árbol que está afuera del jacal en construcción Tizoc esconde sus cosas, pues ahí ha llevado al pato que acaba de matar, se proponen robarle las pieles curtidas de los animales que ha cazado en cuanto se descuide, la plática versa sobre ese tema cuando por el camino aparece Machinza.

El actante opositor y con el propósito de dañar a Tizoc, Nicul, se llena de furia al ver que su hermana ha llegado a la construcción, aunque nunca se aclara en la narración como es que ella se dio cuenta de la ubicación exacta donde Tizoc estaba construyendo, pues aparentemente solo fray Bernardo lo sabía y ella ya no tenía contacto con Tizoc. Manchinza entra presurosa al jacal, siendo ignorada por Tizoc.

El mixteco que acompaña al hermano de Machinza le dice a Nicul “Amos con el brujo pa´ qui li iche mal de ojo a la casa y si le caiga il ticho encima”, Nicul dice que no, mientras carga su escopeta “Orita yo mesmo lo mato … el tacuate ese tá orita con mi hermana, si lo mato difiendo el honor de mi tribu”. Nicul iracundo se prepara para atacar.

Tizoc molesto le da la espalda a Machinza y le pregunta “¿Qui mi anda ispiando?”, ella de inmediato responde “Vini a dicirte qui mujer qui ti dio pañuelo, no te quere”. Tizoc sin prestarle atención pregunta “¿Quen ti lo dijo?”, ella responde que nadie que ella misma la vio besándose con un hombre blanco, Tizoc voltea a verla, Machinza dice “Luego los oí palabriar, tan arreglando casorio, no mi mires ansina, no son chisme, tú lo sabes que Machinza nunca dice mentira”, al ver que no hay ninguna respuesta por parte de Tizoc sale de jacal, pero de inmediato ve a Nicul y se regresa temiendo por la vida de Tizoc. Nicul le grita “Salti di ahí Manchinza qui voy a matar a Tizoc”. Tizoc grita desde dentro “No tengo con qui defenderme, deja que garre mi jonda”, desde fuera le contesta “Agarra tu jonda, Nicul ti espera”, Machinza le pide a Tizoc que no confíe en su hermano, así que se ofrece ella para traer la honda, Tizoc acepta y le dice que dejó su arma en el arbolito. Machinza sale a buscar la honda, mientras Nicul dice “Hermana maldita” y le dispara acertándole el tiro en el pecho, está enfurecido, “Que no quera más a ese maldito qui a su hermano”.

Es evidente que ni Tizoc, ni Machinza esperaban que Nicuil dispara a su hermana, pues el valor de los vínculos familiares no solamente es sumamente importante en las comunidades indígenas, lo es también en la tradición católica que los personajes profesan a su manera y en la cultura del país en general. La acción caracteriza al personaje de Nicuil no solamente como opositor de Tizoc, ahora también como criminal

capaz de matar a su propia hermana, evocando la historia bíblica de Caín, motivado por los celos.

Tizoc sale del jacal tratando auxiliar a Machinza, Nicul vuelve a cargar con pólvora la escopeta, el mixteco sale huyendo de la escena, pero Tizoc lanza una piedra y sin intenciones de matarlo, derriba al mixteco acertándole la piedra en la espalda. Machinza se ha transformado en víctima por amor a Tizoc, se ha convertido en auxiliar del héroe. La motivación de Machinza es el amor y la protección del ser amado. Las motivaciones afectivas que mueven a los actantes vuelven a señalar el género narrativo del filme.

Nicul que ha terminado de cargar la escopeta comienza a perseguir a Tizoc. Tizoc al ser muy hábil en el conocimiento del territorio logra evadirlo varias veces mimetizándose entre la flora e imitando los sonidos de algunos animales, Nicul al ser también indígena se supone tiene los mismos conocimientos empíricos de la flora y fauna del lugar, sin embargo, Tizoc lo adelanta en habilidades, lo que en esta escena es determinante. La motivación actancial de Nicul es el odio acrecentado por la envidia y los celos, la motivación actancial de Tizoc es sobrevivir, pelear por su vida y vengar la muerte de Machinza, quien dio su vida por defenderlo, aquí ocurre una función referencial con *La mujer que yo perdí*, pues el héroe se da cuenta del amor que le tenía la víctima hasta que esta ha sido asesinada por el agresor.

En la escena Nicul pretende cazar a Tizoc como si de un animal se tratase, Tizoc avienta piedras entre las hierbas para confundir a su opositor, de esta manera logra que Nicul por nervios dispare el tiro que lleva preparado y le de ventaja para que ocurra una lucha cuerpo a cuerpo. El mixteco que Tizoc derribó de una pedrada se ha puesto de pie

y corre a buscar a Nicul, quizá para auxiliarlo, o al menos para saber que ha pasado entre él y Tizoc,

Tizoc que por primera vez expresa furia en el rostro, se enfrenta a Nicul comenzando con la frase “Matasti a tu hermana, perro maldito”, Nicul derriba a Tizoc y pretende clavarle un puñal que saca de entre sus ropas, pero Tizoc le dobla la muñeca de tal manera que el propio Nicul termina por enterrarse su cuchillo en el estómago; el mixteco que ve la acción de lejos da por hecho que fue Tizoc quien clavó el puñal en Nicul, hay que destacar que hasta en este momento donde Tizoc estaba en peligro de muerte conserva su rasgo de moralidad, de respetar la vida, ya que él no asesinó a su opositor, sólo se defendió, pero en esta ocasión no le perdona la vida como lo hizo durante la festividad mixteca. El héroe ha vencido a su agresor y con ello se ha ganado nuevos problemas. Se identifica en esta escena otra dualidad comparativa, hay dos combates, uno público y otro privado, en el segundo muere Nicul (antes perdonado). La escena carente de musicalización genera más tensión al espectador, sólo se escuchan de repente los graznidos de algunas aves como testigos mudos de lo ocurrido.

6.4.28 El rapto

Tizoc se ha decepcionado de María Eugenia, se ha descubierto el engaño del que fue objeto, ella ya estaba comprometida y va a casarse, Enrique del Olmo se burló de él; su padrino y el fraile que antes fueron personajes en disyuntiva difícil no le advirtieron acerca del compromiso de María Eugenia, prefirieron callar y Machinza pagó con su vida auxiliarlo.

Tizoc llega de noche a la casa de Pancho, observa por una ventana a María Eugenia durmiendo, mientras que en la sala Enrique, Pancho y Arturo juegan baraja y beben licor, están felices, faltan ya solo unas horas para la ceremonia religiosa de la boda de María Eugenia y Arturo.

El héroe Tizoc, con la motivación de haber sido engañado reconoce en el hombre de uniforme al individuo que alimentó unas horas antes en el jacal de piedra que está construyendo, pero ahora se siente burlado por todos, ve que son felices y que nadie está pensando en su desolación, su motivación actancial ahora es hacer que se cumpla lo que le fue prometido, el héroe burlado hace una amalgama de motivaciones actanciales combinada de decepción y venganza; entonces comienza a imitar el aullido de un lobo aprovechado su habilidad, rodea la casa aullando.

Enrique dice “Eso parece un aullido de lobo”, Pancho (conocedor de la fauna local) les dice “De vez en cuando bajan del monte, pero nunca llegan al pueblo, no se asusten”, los aullidos continúan y los hombres tratan de no darle importancia hasta que Tizoc aúlla muy cerca de la ventana donde están jugando bajara para hacerles suponer que el lobo ya está dentro de la propiedad, convirtiéndose esta acción en algo simbólico, pues él se ha transformado en lobo, no físicamente: en sus motivaciones, es una variación de nahual sin requerir el uso de la magia; ahora el héroe es un cazador que va por su presa, sin importarle nada, este hecho dará inicio la cadena de acciones que desatarán la tragedia.

Pancho al escuchar el aullido cerca de la ventana, exclama lo evidente “Eso ya fue aquí”, los tres se levantan a ver por la ventana, como la oscuridad de la noche cubre todo, Pancho intuye “Ese lobo está en el jardín, hay que matarlo”.

Tizoc aprovecha que sus opositores se levantan a buscar escopetas y faroles, para él entrar a la casa, cuando salen al jardín aúlla cerca de la huerta para que los tres personajes ahora convertidos en agresores engañados por el héroe se dirijan para ese sitio; después se dirige al corral y asusta a los caballos con sus aullidos, los caballos huyen muy asustados, esto le da la ventaja y sus opositores no podrán seguirlo si acaso lo descubren, y cómo él conoce a la perfección las rutas podrá huir sin contratiempos.

Si bien en otras secuencias de la película se ha caracterizado al actante-héroe como un personaje demasiado ingenuo, incluso infantilizado, aquí se demuestra su astucia y se pone en evidencia que es capaz de engañar a tres hombres adultos, uno de ellos un militar con experiencia, de manera eficiente y planeada. De aquí que no pueda decirse que en el filme se ofrece una representación del indígena como “tonto”, lo que en algunas obras de crítica se llegó a afirmar. La representación de los indígenas ofrece en el filme aspectos contradictorios y matices muy específicos, algunos de ellos, como hemos señalado, francamente racistas, pero otros idealizadores, por lo que una generalización esquemática es falsificadora.

Con el ruido de los caballos corriendo María Eugenia se despierta, se incorpora rápidamente y se pone un huipil blanco, entonces ve una sombra detrás de ella reflejada por la luz de la vela, voltea y descubre frente a ella a Tizoc, que sin decir palabra la amordaza y le da a oler algo para dormirla, pues la cámara desenfoca el rostro de María Eugenia unos segundos para lograr el efecto de desmayo y después hace una transición al interior de una cueva en el monte. Es el espacio donde aparentemente Tizoc vive, puesto que el jacal que apenas estaba construyendo era un sitio nuevo para recibir a la niña María.

Al interior de la cueva, Tizoc desata las manos de María y le quita la mordaza, ella comienza a insultarlo en cuanto se ve liberada de la venda de la boca “Cobarde, canalla”, sale corriendo de la cueva, pero como no hay luna no se ve el camino y casi cae a un precipicio, por lo que se ve obligada a regresar a la cueva que Tizoc ha preparado con almenaras. Tizoc pregunta “¿Qui busca? El pueblo… istá rete lijos”, ella irascible dice “Aunque estemos en el fin del mundo vendrán a buscarme”, Tizoc dice “Puede qui sí, piro Tizoc no tarugo, aquí disdi lo más alto devisa todo, il qui si acerqui lo mato”. María Eugenia se queda fuera de la cueva y comienza a escuchar un rugido de un animal no identificado. María ingresa a la cueva despreciando a Tizoc “Nunca te creí capaz de esta acción, tú un hombre al que yo creí tan bueno”, él responde en el mismo tono de voz colérico “Ya lo conociste indio bueno, ora lo vas a conocer indio malo”, dice esto mientras prepara unas pieles curtidas a manera de lecho, pero lo hace con coraje, por lo que María Eugenia se siente amenazada, después le ordena “Cueste ahí”, ella temerosa dice “No”, Tizoc le ordena a gritos “Jum, qui si cueste ahí li digo” mientras la acorrala para que ella vaya al improvisado lecho, lo que provoca que María Eugenia lo insulte con mucho rencor “Salvaje, bestia, no te me acerques (sufre una pequeña caída y va a dar sobre el lecho). Primero me matas”, en este momento su postura corporal es de protección, está llena de miedo, teme una agresión física y sexual al ver la ira de Tizoc, a quien ha llamado “salvaje y bestia” apelativos que antes le parecían impropios y despectivos, ahora ella los usa con mucho coraje, pues la única herramienta que tiene para defenderse, por lo tanto, la motivación actancial de María Eugenia en este momento es el miedo y el odio. No deja de ser interesante que en la película se evite hacer referencia explícita al tipo de agresión

que María Eugenia teme, lo que es un indicio de un enfoque moral que está tomando en cuenta un público de distintas edades.

Tizoc le arroja una piel curtida a manera de cobija y le dice “Primiro ti duermes”, y se sale de la cueva para estar vigilante, ella observa que hay un cuchillo cerca, lo toma y sale de la gruta sigilosa a buscar a Tizoc, lo encuentra de espaldas y ella considera que él no la ha visto por lo que se prepara para atacarlo por la espalda, mientras la música de tensión es un indicativo de la situación. Tizoc la ha sentido detrás de él, pero no reacciona, se queda inmóvil, esperando el ataque, María Eugenia escucha nuevamente el gruñido de las fauces del animal que no ha podido identificar, se llena de miedo, pues sabe que si mata a Tizoc ella quedará a la intemperie en el monte y podrá ser víctima del ataque de los animales que lo habitan, puesto que es una persona que desconoce el comportamiento de la fauna local, por lo que se regresa a la cueva.

En esta escena podemos apreciar que el rol actancial de María Eugenia se ha modificado, también ella se ha decepcionado de Tizoc, ella que lo defendía siempre del racismo y los ataques discriminatorios de su padre, termina por unirse al actante colectivo opositor, motivado por el odio dirigido al personaje del héroe Tizoc, que se convierte en un actante-objeto en que incurre el deseo de perjuicio. Ahora, también ella quiere dañarlo, pero no lo ha hecho cuando pudo, por temor a quedarse sola en el monte de noche, ella se une a la cadena de acciones de los opositores de Tizoc.

Ha amanecido, la cámara hace un paneo para apreciar el cielo, las nubes y los frondosos árboles, el recorrido se acompaña del trino de los pájaros y de la banda sonora del filme en modo instrumental que satura la escena, la cámara se detiene para enfocar a Tizoc que asa un animal fuera de la cueva, cuando está lista la carne, Tizoc ingresa a

la cueva para buscar el cuchillo con el que lo quiso atacar María Eugenia, lo toma con cuidado de no despertarla, sale de la cueva con el cuchillo y se escucha el gorjeo de una ave, Tizoc se detiene un instante y se asoma a la ladera para descubrir que el fraile viene a buscarlo, molesto grita “No si acerqui tata”, pues recordemos que el sacerdote forma parte del actante colectivo que lo ha engañado. No se muestra como Enrique, Pancho y Arturo descubrieron la ausencia de María Eugenia en la casa, sin embargo, la audiencia puede intuir que una vez descubierto el hecho se acudió a solicitar la ayuda del fraile. El clérigo detiene su ascenso en la colina y desde lejos interroga “¿Serías capaz de tirar contra mí?” (se refiere a la honda), Tizoc muy seguro responde “Sí tata… contra cualesquiera qui si acerque”, fray Bernardo pregunta “¿Pues es que se te ha metido el demonio?”; Tizoc dice “Puede qui si, cuando Tizoc era bueno todos quirian matarlo, Tizoc ya probó sangre, ora mata como bestia”, el fraile le pide “No digas eso, tú eres un buen cristiano, y me vas a entregar a la niña María”, Tizoc señala que ya probó sangre para intimidar al sacerdote, puesto que en el pueblo seguramente lo culpan por la muerte de Machinza y Nicul, aunque en realidad Tizoc no asesinó a nadie. Tizoc está obstinado en no entregar a María Eugenia “No la intrego (el fraile se comienza a desesperar, con un gesto desaprobación prosigue) soy el único que sabe dónde estás, mira si dejas que María regrese conmigo nadie te perseguirá, de lo contrario te mataran muchacho”. Tizoc contesta que no tiene miedo y que antes de entregarla primero la mata, el sacerdote se sorprende de escuchar a Tizoc, aunque, cabe señalar que el fraile no ha preguntado si ella está bien, da por hecho que María Eugenia está con Tizoc y que él la ha respetado.

María Eugenia en esta secuencia desempeña el rol de víctima del engaño que propicia la acción de Tizoc. Mientras que el sacerdote pretende ser el actante-sujeto

convertido en héroe que rescatará a la víctima, al mismo tiempo que busca auxiliar a Tizoc transfigurado en agresor. Mientras que Tizoc es actante-sujeto agresor, convertido ahora en un falso héroe. Las funciones narrativas del último diálogo entre fray Bernardo y Tizoc son: en primer lugar, buscar que Tizoc devuelva a María, y en segundo lugar procurar que nadie lo lastime físicamente. El sacerdote está funcionando también como auxiliar o adyuvante de María Eugenia, así como del actante colectivo opuesto a Tizoc.

El sacerdote pide “Por lo menos déjame hablar con ella”, atrevidamente avanza unos pasos pretendiendo seguir el ascenso por la colina, pero Tizoc comienza a mover la honda y grita “No se acerqui tata, Tizoc tiene il demoño dentro” siendo amenazante con el fraile, quien desiste en su intento por seguir subiendo y consternado por la actitud de Tizoc levanta la mano para bendecirlo. Tizoc se molesta y le grita “No quere bendición”, la música dramática genera tensión, pues es la primera vez que Tizoc es agresivo contra el clérigo y la simbología católica. El sacerdote se retira triste, a paso lento y apoyado en su bastón de madera comienza a descender. Al no conseguir hacer su tarea difícil, el sacerdote no logra ni su labor de auxiliar, ni su rol heroico, no logra auxiliar ni a los opositores de Tizoc, ni a Tizoc o a María Eugenia. Sus acciones se presentan por primera vez como totalmente inútiles para todos los actantes involucrados en la narración.

Tizoc regresa a donde está asando el animal y corta un pedazo para llevárselo a María Eugenia como desayuno, se para junto a ella, que aún continúa dormida, y le dice “Dispierta”, ella se sobresalta al escucharlo hablar tan cerca y busca el cuchillo que tenía a un costado. Tizoc se lo avienta a un costado del lecho, sin intención de herirla, mientras dice “Ahí tá”, le ofrece comida, pero ella dice “No quiero”, Tizoc insiste “Si no traga ti

mueris” y le acerca el pedazo de animal asado al rostro, ella que sigue asustada le dice altanera “No me importa”, Tizoc se retira de donde ella está y le dice “Jum, pos no tragues”. María resentida expresa “Ahora me arrepiento de no haberte matado anoche, pude hacerlo”, Tizoc le dice que la vio, que sí se dio cuenta de que ella estaba detrás de él, entonces asombrada pregunta “¿Y hubieras dejado que te clavara el cuchillo en la espalda?”, Tizoc le responde con tristeza “¿Por qui no?, si ya antis mi habías enterrado uno en el meritito corazón, qui dueli más qui in la espalda”; ella ajena a los tratos de su padre con Tizoc se pone de pie y altanera le dice “Yo no te hice ningún daño, ¿Por qué me trajiste aquí?”. Tizoc pesaroso le dice “Ibas a tinir casorio con hombre blanco”, ella que sigue sin entender recrimina “¿Y eso qué?, tú le prometiste a mi padre que no volverías a verme”. Tizoc grita “¡Mintira! Él fue il qui mi dijo qui mi isperara tres meses”. María Eugenia comprende que su padre lo engaño de una manera muy cruel y a ella también por lo que ahora cambia su actitud, se vuelve comprensiva y con voz apacible le pregunta “¿Eso te dijo’”, el actante Tizoc afligido no puede verla al rostro, de espaldas le grita enérgico “¡Sí!, ahora il si va isperar tres meses sin verte”, voltea a verla unos breves instantes “Y tres meses lo vas a sufrir tú lejos de hombre blanco qui queres”, exponiendo la naturaleza específica de su venganza, que por las características que tiene parece más bien un acto de justicia, pues el castigo equivale al tiempo de la prueba que el padre le impuso a Tizoc.

Este diálogo tiene enorme importancia en tanto mediante él se descubre el doble engaño de que han sido objeto los actantes protagonistas, el personaje de Tizoc pasa a realizar la tarea de un juez que evalúa y ejecuta un castigo ante una fechoría cometida en su contra, por lo que se elimina la connotación de agresor que su acción de secuestro

parecía atribuirle, María Eugenia se define como actante objeto del amor de Tizoc y del amor de Enrique, padre de ella, lo que, sin embargo, no elimina el hecho de que ella resulte ser víctima, tanto del engaño, como del secuestro que ese engaño causó. En seguida, María Eugenia asume el rol de actante sujeto, al aclarar la situación y solicitar el perdón de Tizoc, pues se acerca a él y de manera cariñosa lo toma del brazo, lo mira al rostro mientras le dice “Ahora me explico tus deseos de venganza, perdóname Tizoc, veo que sigues el hombre noble y bueno que yo conocí, ninguno en tu caso me hubiera respetado”, Tizoc la mira al rostro, pero se quita, pues ella lo mantenía sujeto del brazo; ella insiste en sujetarlo suavemente de los brazos para poder verlo a los ojos y decirle “Mira yo no sabía nada de esto, yo no te engañé”, aunque tampoco fue sincera, nunca le contó de Arturo ni de la razón de su viaje a la Mixteca, si bien su motivación actancial era no lastimar a Tizoc, como ella lo reconoció frente a su padre, antes de que Tizoc hiciera la petición de mano, al decir que la culpa era suya “aún sin querer”. Tizoc se zafa nuevamente de ella y le dice muy molesto “No ti creo, a Tizoc ya no lo tateya naiden”, María Eugenia insiste, “Pues, aunque no me creas, tengo que explicarte todo”, se va tras él; el espectador puede advertir que este es el momento en que ella le contará todo.

Como acción que se desarrolla simultáneamente a la anterior, Cocijopij ha llegado al jacal de piedra en construcción acompañado del mixteco que fue actante testigo de la muerte de Machinza y del combate cuerpo a cuerpo entre Tizoc y Nicul. Cocijopij da crédito de la muerte de sus hijos a Tizoc y anda buscándolo para asesinarlo, se dirige a su acompañante para decirle “Toy seguro qui por aquí ya no rigresa”, su interlocutor opina que debe andar en las cuevas, para que vayan a buscarlo, pero Cocijopij le ordena que se regrese para el pueblo “Ese maldito mató a mis dos hijos y este viejo Cocijopij is

il qui tiene qui tiene que acabar con él". El mixteco acompañante obedece al hombre mayor y se retira, dejándolo solo con su arco. El uso del arco como instrumento de defensa o de caza, para la época en que ubica la historia, constituye otro anacronismo que puede pasar inadvertido para algunos receptores del filme, pero que constituye uno de los signos que servirán al propósito de mitificar los acontecimientos que forman parte del desenlace trágico de la película.

La acción del padre de Machinza y Nicuill presenta ahora al actante opositor mixteco, no como sujeto colectivo, sino como a Tizoc, como un sujeto individual opositor que va a enfrentar a quien supone mató a sus dos hijos, y que como Tizoc, no aplica las leyes nacionales que rigen en el país, sino normas de los usos y costumbres, y juzga y ejerce la justicia por su propia mano.

El rol específico del fraile en estas acciones finales se precisa como el de un falso auxiliar de Tizoc y auxiliar de sus opositores, pues, aparentemente sin querer, ha llevado a los oponentes no indígenas de Tizoc al lugar en que este se encuentra, rol actancial que se manifiesta cuando fray Bernardo ha bajado del monte y se encuentra con Pancho, Enrique, Arturo y un teniente que acompaña a Arturo, al verlos expresa "Han hecho muy mal en seguirme". Enrique preocupado pregunta qué ha pasado, el sacerdote compara a Tizoc con una fiera y dice que no quiere entregar a María; a lo que Arturo muy indignado contesta "Ya veremos si no la entrega" mientras le ordena al teniente que lo siga con los pelotones; fray Bernardo lo detiene diciendo que Tizoc está en lo alto del cerro (revelando su ubicación) "Y amenaza con matar a María si alguien se le acerca". Arturo, que seguramente ya fue puesto al tanto del contexto de la situación, burlonamente expresa "No creo que se atreva", en su tono de voz, se nota el don de mando que tiene el capitán

y un cierto grado de racismo al considerar que Tizoc es inferior y no se atreverá a meterse con los blancos. Pancho interviene “Usted no conoce a ese hombre capitán, Enrique sabe muy que ese indio cumple lo que promete”, Pancho dice este diálogo como una comprobación de lo que tantas veces le advirtió a su amigo Enrique: no engañar a Tizoc. Enrique quien ahora sufre las consecuencias y está verdaderamente preocupado por el bienestar de su hija le señala a Arturo “Es capaz de todo”, entonces Arturo al notar la angustia de su suegro cambia la orden, le pide al teniente que mejor distribuya a las tropas de modo que Tizoc no pueda escapar por ningún lado, el teniente ordena al primer pelotón avanzar por la izquierda y al segundo seguirlo. Comienza la tensión en el ambiente apoyado en la musicalización.

El sujeto colectivo no indígena opositor a Tizoc reúne a representantes de todas las fuerzas de poder social: al clero, al comerciante, al hacendado, a la milicia. Esto se torna más significativo porque esta reacción se hace presente ante la única acción de Tizoc de no mantener su postura pacifista y de hecho pasiva ante los daños múltiples de que ha sido objeto por parte de mixtecos y de no indígenas.

La situación de Tizoc lo vuelve a caracterizar como un actante que tiene en su contra y como opositores a prácticamente todos los otros actantes-sujetos.

María Eugenia está sentada frente a Tizoc en el interior de la cueva, habla con voz tenue reconociéndose responsable del daño y la decepción que ahora sufre el héroe “Ya ves que la única culpable fui yo por no haber tenido el valor de decirte la verdad”, aunque el diálogo de la confesión no se aprecia en la narración fílmica, el espectador puede suponer que ella ya le contó todo, así que María Eugenia se inclina hacia donde está Tizoc y le pregunta si ahora le cree; él que ha estado atento escuchándola sentado en el

piso con las rodillas en alto y las manos sobre sus rodillas, contesta con un suspiro diciendo “Sí ti creo niña, tú no mi ingañastes, el indio tarugo se engañó solito, (su voz es melancólica) quiso volar pal´ cielo (dice esto mientras eleva la vista al interior de la cueva), pero il no tiene alas (la música triste invade la escena, mientras Tizoc saca de la bolsa de su pantalón el pañuelo de María Eugenia), ti devuelvo tu pañuelo niña linda, Tizoc no ti quere di esposa a la juerza”. María Eugenia recibe el pañuelo y pregunta “¿Entonces puedo regresar a la casa de mi padre?”, Tizoc mueve la cabeza en señal de aprobación diciendo “Yo mesmo te llevaré, vamos niña”, Tizoc y María Eugenia salen de escena.

Con este diálogo se pone fin a la situación del “rapto” de que era objeto María Eugenia, ella ha funcionado como héroe que se salva a sí misma con la verdad y Tizoc se presenta ahora como su auxiliar. Esta situación podía funcionar para un desenlace feliz, sin embargo, la trama dará un giro para relatarnos un acontecimiento que constituye un desenlace tráfico y a la vez fantástico en que se pueden identificar relaciones intertextuales relacionadas con una leyenda de enorme difusión en México.

6.4.29 La muerte de los héroes: desenlace

Pancho insiste en hablar con Tizoc, trata de convencer a Enrique y Arturo de que lo dejen intentarlo, Arturo le dice: “Pero sino le hizo caso a fray Bernardo, ¿cómo cree que va a escucharlo a usted?, fray Bernardo apoya la postura de Pancho diciendo “Nada se pierde con intentarlo, déjenlo que vaya”, Pancho hace una súplica que más parece orden por su tono de voz “Pero si logro que la deje en libertad ¿Me prometen no perseguirlo?”, Arturo se rehúsa manifestando “De ninguna manera, ese hombre tiene que morir”,

Enrique le advierte “Lo importante es que mi hija regrese con vida, ve Pancho, yo te prometo que nada le pasará”, Pancho pide al sacerdote lo acompañe al sitio donde está Tizoc.

El actante colectivo de los opositores manifiesta diferentes motivaciones en su actuar, aunque todos parecen impulsados por la preocupación de rescatar a María Eugenia, a quien el público sabe ya fuera de peligro. Arturo como actante-sujeto individual actúa motivado por varias razones: una de ellas es que se trata de un “indio” cuya vida no aprecia, raptó a su novia, y lo engaño con los aullidos de lobo, también porque lo derrotó en su labor de proteger a su prometida y él como capitán del ejército procura ser el héroe que rescate a la víctima del supuesto agresor.

Pancho se presenta como el actante que pese a actuar en repetidas ocasiones como parte del actante colectivo opositor, es también repetidamente auxiliar de Tizoc, de manera más eficiente incluso que el fraile.

Enrique, por primera vez, parece anteponer a su racismo, el interés de salvar a su hija de lo que considera un peligro grave, aunque como se trata de un personaje que antes ha mentido, el receptor pueda poner en duda su sinceridad.

Tizoc y María Eugenia vienen prácticamente corriendo en su descenso del cerro, él viene por delante y la sujeta de la mano para que ella pueda avanzar más rápido, María Eugenia se detiene y habla “Tizoc quiero pedirte un último favor”, él responde “Lo qui la niña quera”, ella continúa “Por el cariño que me tienes, júrame que no te quitarás la vida”, Él voltea su rostro para no verla de frente y expresa “Tizoc no si matará, piro si va a morir de tristeza”, escucha el trino de una ave y corre a buscar de qué se trata, contribuyendo esta acción a mitificar su rasgo de que Tizoc sabe interpretar los diferentes

cantos de las aves y cada una le comunica cosas diferentes y es así como se percata que los pelotones están rodeando el área. La importancia que se le concede a las motivaciones amorosas vuelve a señalar claramente el género de la narración fílmica, como una historia de amor.

Arturo desde la llanura usa unos visores y nota la presencia de María Eugenia, le da los visores a su suegro para que también pueda verla y de este modo tranquilizarlo, por uno de los costados del cerro suben Pancho y fray Bernardo. Tizoc le dice a María "Ya mi acorralaron mesmamente como un tigre, ándale niña veti con tu gente", María comienza a descender sola, da unos pasos y se regresa diciendo "No Tizoc, no puedo dejarte en cuanto me aleje te matarán", Tizoc muy seguro afirma "Hombre blanco nunca matará Tizoc, tantito suban a buscarme ya mi incontraran dijunto", María Eugenia le ofrece no separarse de él. Aquí, María Eugenia se vuelve a definir como actante cuya motivación principal es proteger la vida de Tizoc y como heroína que busca salvar a quien sabe víctima de la situación.

Mientras tanto, y simultáneamente a la escena previa, Cocijopij también anda en la búsqueda de Tizoc y sube al cerro sin que los soldados lo noten. Se escucha el grito de Pancho llamando a Tizoc, María Eugenia se alegra de que Pancho haya ido a buscarlos, Tizoc pregunta "¿Qui quere?, Pancho grita "Deja libre a María y te doy mi palabra de que nadie te hará nada", Tizoc responde también con un grito "Oritita baja la niña (se dirige a María) andi", ella expresa que ya puede irse tranquila y promete que hará que no lo persigan, mientras cariñosamente le dice "Y aunque nunca nos volvamos a encontrar, recuerda lo que me dijiste alguna vez, cuando quieras verme nomás cierra tus ojos, María siempre estará junto a ti, adiós Tizoc", María Eugenia ha bajado solo unos

pasos y Tizoc lleno de nostalgia le dice “Adiós niña linda, niña bonita, niña buena, pa’ siempre ti quedarás como lumbre prendida in il corazón del indio Tizoc”, ella voltea como agradeciendo esas últimas palabras, cuando Arturo dispara y logra herir a Tizoc de un brazo, el disparo pone en alerta a todos los opositores y le da una pista a Cocijopij de donde puede estar Tizoc, el fraile y Pancho se muestran preocupados porque Arturo ha disparado. María Eugenia revisa la herida de Tizoc, él trata de tranquilizarla pidiéndole que no se preocupe “Hombre blanco tiene mala puntería, iste balazo no mata al indio Tizoc” ella empieza a rasgar el faldón que usa bajo el huipil para improvisar unas vendas mientras se las pone alrededor del brazo y dice “Vengativos, traicioneros, nunca te perdonarán, (piensa unos instantes) pero jamás volveré con ellos, Tizoc llévame contigo”. Tizoc se muestra feliz de escuchar las palabras de María Eugenia que ahora sí es consciente de lo que le está pidiendo al héroe. Tizoc deja el doble discurso de prometerle que no se matará y enseguida decir que cuando suban a buscarlo él ya será un difunto; ahora su semblante es alegre, María Eugenia es consciente de la situación, sabe que con Tizoc no tendrá la vida de lujos y comodidades a la que está acostumbrada, pero sabe que además de cubrir sus necesidades estéticas, él la ama y la pondera como su razón de vida, sus sentimientos son auténticos, no es un hombre perverso. Sin embargo, lo que su acción significa es que reconoce en Tizoc a un individuo que está por encima del resto de los actantes de la narración. En este momento María Eugenia y Tizoc se presentan como un actante colectivo que rechaza al contexto social en que se encuentran inmersos, ella debido al juicio moral del que hace objeto a sus actantes y sus motivaciones: prejuicios y engaños, valores económicos, etc.; él debido a que las oposiciones en su contra han llega a un clímax.

Tizoc feliz responde “Juyiremos niña, Tizoc conoce cueva larga qui atraviesa il cerro, amos niña”, la jala para que se dé prisa, comienzan a correr, mientras son perseguidos por Arturo, un pelotón y Enrique; por otro camino suben Pancho y fray Bernardo que en este momento son actantes auxiliares, sustrayéndose del grupo de opositores que desean la muerte del héroe, y por otro camino sube Cocijopij. María Eugenia cae al piso, ya no puede seguir y Tizoc se ve en la necesidad de cargarla en brazos para poder continuar con la huida, Tizoc y María Eugenia están a punto de ingresar a la cueva cuando Cocijopij los ve, retrocede unos pasos para esconderse y tener una mejor visión para dispararle una flecha a Tizoc. Tizoc ya va agotado por la persecución y por cargar a María Eugenia en brazos, sin embargo, contento le dice “Ahí istá la cueva niña, in cuanto intremos ahí, naiden nos halla, ya llegamos niña”, está a punto de bajarla para descansar un poco, cuando una flecha proveniente del arco de Cocijopij se incrusta en el abdomen de María Eugenia, Tizoc la baja y asombrado dice “Niña” mientras que el grupo de opositores y de auxiliares siguen gritándoles y recorriendo el camino.

María Eugenia pretende decir algo, pero ya le falta el aliento y muere dándole una última mirada a Tizoc, Cocijopij que está espiando entre los arbustos, presta atención a Tizoc, está a punto de disparar otra flecha para matarlo, cuando Tizoc saca la flecha del cuerpo de María Eugenia, observa la flecha, la cámara hace un acercamiento al rostro afligido actante que no logró realizar su tarea difícil de huir, en medio de un cielo azul oscuro, mientras la música trágica prepara la acción, Tizoc empuña con fuerza la flecha, observa el cadáver de María Eugenia y se clava la flecha en el corazón, solo Cocijopij ha sido actante testigo. Tizoc se desvanece y cae muerto junto a María Eugenia, enseguida comienzan a cantar los cenzontles en medio de los árboles y se escucha la voz *off* de

Tizoc explicando “Sí niña y cuándo mueren los enamorado il alma di ellos si mete en los cenzontles pa’ seguirle cantando su cariño a Tata Dios”

Los roles actanciales toman una gran relevancia en esta parte final, Tizoc se presenta como héroe que de haber secuestrado a María Eugenia pasa a ser protector, que sacrifica sus sentimientos para que ella pueda regresar con su padre y con su prometido, y a través de su sinceridad y demostraciones de amor coloca a María Eugenia como la única razón de su existencia, es representante así de una idealización del amor, de un amor mítico.

Tizoc previamente había explicado que los cenzontles eran las almas de los enamorados, y en final, como ya habíamos adelantado, queda expuesto que el director narró en filme este mito a través de la muerte de María Eugenia y Tizoc, convirtiendo la narración fílmica en un relato fantástico. El relato fantástico se convierte en una narración ideologizada que también mezcla creencias religiosas de la vida después de la muerte entre las religiones naturalistas del México prehispánico y la religión católica.

Además, para cualquier mexicano es imposible no notar las similitudes que este relato fantástico guarda con la célebre “Leyenda de los Volcanes” cuyo argumento es presentado con variantes en el final de la película, aunque de esta leyenda existen diversas versiones y en todas ellas, un guerrero noble llamado Popocatépetl es enviado por el padre de la joven Iztaccíhuatl a combatir en la guerra en el territorio de Oaxaca y como promesa a su éxito se le entregará la mano de la mujer que ama y que es hija de su mandatario, la princesa Iztaccíhuatl, cuando el guerrero ha logrado su propósito y retorna encuentra muerta a su amada, por lo que el cuerpo de ella en brazos se aleja de todos, al lado del cadáver de la mujer que ama. Estos dos personajes serán

transformados en los dos cuerpos volcánicos del Valle de México a los que numerosos pintores, poetas y artistas han tenido como motivo y tema de abundantes obras.

Al estudiar los elementos que sirven para generación de una identidad nacional, Catherine Héau-Lambert y Enrique Rajchenberg observan la importancia que tienen los llamados "geosímbolos", elementos identificatorios de una geografía que se transforman en símbolos mediante los cuales se vehicula una identidad colectiva:

> El repertorio de geosímbolos ilustra cuál es el espacio-identidad que se está privilegiando. En México, esos geosímbolos son los volcanes que circundan a la ciudad capital —el Popocatépetl y el Iztaccihuatl— o un poco más hacia el sureste, el pico de Orizaba que anunciaba al viajero desembarcado en Veracruz su pronta llegada al corazón de la patria. (Héau-Lambert y Rajchenberg, 2008: 56)

Si bien se trata de geosímbolos que se integran a un paisaje literario y artístico ampliamente desarrollado desde la consolidación de la Independencia de México, los mismos investigadores ofrecen información sobre la forma en que fueron recuperados hacia mediados del siglo XX con los mismos propósitos identitarios en discursos oficiales e institucionales:

> Cien años después, en una encendida retórica acerca de la patria, se reafirman los trazos del mismo paisaje: "El Popocatépetl y el Iztaccihuatl son para el pueblo los símbolos más vivos de la Patria: mudos testigos de la historia significan la fortaleza invulnerable del espíritu mexicano." (*Dirección de Acción Social*, 1943). (Héau-Lambert y Rajchenberg, 2008: 57)

De manera que la recreación de la "Leyenda de los Volcanes", en el final de la película, no constituye un recurso carente de una carga semántica específica, aunque en el filme se ponga el énfasis en la anécdota amorosa y no en elementos más relacionados con los geosímbolos del Valle de México. Otro aspecto destacable en la recreación fílmica es que lejos de tratarse de una pareja de indígenas de la nobleza, se trata de un príncipe tacuate y una mestiza o no indígena, de una pareja inter-étnica, lo que enfatiza la identidad nacional como relacionada con el mestizaje, presentando a indígenas y no indígenas que

valoran la “pureza étnica” como adversarios u opositores a ese mestizaje, al mismo tiempo que busca generar la empatía del potencial receptor a una relación de pareja interética.

6.5 Conclusiones: lectura analítica del filme de acuerdo con las aportaciones sobre el actante formuladas por A. J. Greimas.

El estudio actancial del filme nos ha permitido identificar la presencia de contenidos ideológicos contradictorios, la presencia de actantes dinámicos en su caracterización, al lado de otros más estables e incluso invariables, el uso de repeticiones de acciones y funciones análogas que contribuyen a alargar el relato, el uso de materiales intertextuales específicos que tienen funciones semánticas también específicas. La presencia de estrategias de representación que están profundamente ideologizadas y que no excluyen la presencia de contenidos racistas en mayor o menor medida, manifiestos en la representación de las culturas indígenas. También hemos podido identificar la forma en que en la representación fílmica se falsifican elementos culturales mediante elementos ficticios y se reinterpretan las relaciones entre distintas culturas indígenas y las relaciones sociales indígenas/no indígenas, que hacen patente la concepción de los personajes que muy probablemente participarían también de una herencia indígena, como separados y superiores a los indígenas.

Tales argumentaciones de los contenidos ideologizados y semánticos suponen una contradicción, pero también derivan de la óptica ideológica dominante del grupo social del que forma parte el director, por su formación religiosa y el contexto social en el cual se desarrolló; donde además existían y estaban vigentes en diversos sectores sociales,

grupos que seguían creyendo en la inferioridad de las culturas indígenas, en las diferencias de clase relacionadas tanto con cuestiones económicas como étnicas, al lado de otros distintos conceptos sobre la identidad nacional que también dejan huellas en el filme que al lado de representaciones sumamente racistas, contiene otras idealizadoras y mitificadoras, en forma "positiva" del indígena, al menos de cierto "tipo de indígena".

Sin embargo, Argelia González Hurtado (2013) no se detiene en las anteriores particularidades, de ahí también que se limite a reproducir lo que los estudiosos norteamericanos habían señalado sobre el indigenismo literario del siglo XIX en México, pero ahora llevando al cine esas generalizaciones, sin captar que no se trata ya del conflicto entre indígenas y no indígenas, sino que en el caso de *Tizoc* se trata de una relación inter-étnica frente a posturas de "pureza étnica". Sin embargo, algunas de sus observaciones se aplican en forma importante, con algunos matices, al filme que hemos analizado:

> Al igual que las novelas románticas del siglo XIX, los filmes indigenistas presentan una relación entre la consolidación del Estado con la ficción, en este caso fílmica. Encuentro en el cine indigenista de la Época de Oro algunas características semejantes con las novelas decimonónicas. Primero, la mayoría recurre a la fórmula de una historia de amor que debe sortear una serie de dificultades para poder lograrse […], en donde no siempre se concreta la unión. Los filmes indigenistas que siguen esta fórmula son *Janitzio, La noche de los mayas, María Candelaria, Maclovia y Tizoc, amor indio.* En la mayoría de estas historias el amor se malogra siendo la excepción *Maclovia.* Algunas novelas analizadas por Sommer destacan el conflicto racial mientras que, obviamente, todas las películas de corte indigenista destacan este conflicto ya sea que la pareja de indígenas luchas contra el elemento externo […] y/o interno […] que se interpone en su relación […] o bien, la pareja formada por indígena y no indígena (*La noche de los mayas* y *Tizoc, amor indio*), en la cual las circunstancias sociales y culturales impiden que se logre la unión. (González Hurtado, 2013: 39)

Sobre estos otros puntos considerado por la autora, como suele hacerse en los estudios panorámicos, hay que destacar que el filme de Ismael Rodríguez se presenta desde su título como una historia de amor, en este caso entre un príncipe tacuate y la única y mimada hija de un hacendado de Oaxaca, cada uno de los personajes enfrenta

dificultades distintas, Tizoc debe enfrentarse a elementos externos como otra comunidad indígena y los mestizos en el poder, que no son siempre elementos radicalmente opuestos a él, aunque en su mayoría lo sean, pues una indígena mixe funciona como informante y defensora de Tizoc, mientras los familiares de ella son oponente y agresores principales de Tizoc, el comerciante es su padrino y defensor de Tizoc, funciona como mediador pero sin dejar de aceptar una subordinación y marginación del indígena tacuate, el fraile es su auxiliar e informante, aunque también tenga la convicción de la existencia de una desigualdad entre un indígena y quien no lo es; el hacendado es otro de los oponente, aunque haya sido confrontado y también salvado por Tizoc, y el capitán es su rival amoroso, aunque también fue auxiliado por Tizoc en su necesidad de alimentos, etc. Tizoc debe también confrontar circunstancias sociales y culturales, su pobreza, su marginalidad, los prejuicios étnicos que se manifiestan en todos los personajes incluyendo en María Eugenia, la hija del hacendado, quien al mismo tiempo lo admira. En cambio, María Eugenia solo debe enfrentarse parcialmente a la circunstancia social de ser mujer en un contexto social machista y patriarcal, de fuerte arraigo religioso, y a sus propios prejuicios étnico-sociales. Si bien, la unión entre la pareja no se logra en vida, el filme deja claro que dicha unión se logra en la muerte, en la modalidad de una unión mitificada y platónica, recurso que con variantes ya había utilizado el director, aunque con modalidades distintas en el díptico fílmico sobre los primos García. La mitificación de la unión en la muerte que ofrece *Tizoc, amor indio* no corresponde únicamente a concepciones religiosas católicas como lo hiciera la unión entre la abuela y el nieto del díptico fílmico previo dirigido por Ismael Rodríguez; corresponde en esta otra película a concepciones indígenas que se han mezclado con

tradiciones católicas, es decir, a un sincretismo religioso y cultual, pues se recupera, aunque notablemente reinterpretada, la creencia tacuate sobre los nahuales, creencia en que una persona está ligada a un animal y puede incluso transformarse en él, como la creencia en una deidad católica, que es la fe que en el filme profesan a su manera los dos protagonistas, Tizoc y María Eugenia. De manera que las palabras de Tizoc sobre que los enamorados se transforman en aves canoras que al morir siguen cantando su amor a “Tata Dios” define el destino final de los dos protagonistas muertos con la misma flecha. De manera que el filme se presenta como la narración de un amor mítico-legendario entre dos enamorados, una mestiza rica y un príncipe indígena pobre, separados en vida por una serie de prejuicios raciales y sociales que poco antes se presentan como superados por “ellos”. Elemento que hace visible la forma en que en la película se valida y refuerza la idea del mestizaje como elemento mitificado e identificado con lo trascendente, privilegiado frente a la comunidad indígena y “blanca” que se opone a él o pretende evitarlo, al menos en la modalidad de una pareja formada por un hombre indígena y una mujer no indígena, pues cuando se trata de un mestizaje entre un hombre no indígena y una mujer indígena incluso el hacendado, marcadamente racista hacia los indios, se muestra favorable. Este contenido del filme se destaca cuando consideramos la forma en que el título corresponde al mismo contenido ideológico conceptual al que hacemos referencia, *Tizoc, amor indio,* y al hecho de que el filme pretende ilustrar la forma en que ama Tizoc a una mujer no indígena, pues a la indígena la olvida fácilmente, pese a que ella demostrará ser capaz de preferirlo a él por encima de su familia y dar su vida para salvarlo.

González Hurtado ha afirmado que el filme de Ismael Rodríguez, como otras películas de la época:

> Al romantizar la vida indígena relacionando al indígena con un origen noble y señalar el racismo hacia la población indígena se intenta educar y cambiar las percepciones del público mestizo con el fin de crear un sentimiento de unión entre los ciudadanos mexicanos. En todas las películas analizadas […] el indígena es siempre perjudicado por la injusticia social y el racismo; víctimas de abuso físico, económico y moral ocasionada por las circunstancias sociales y generadas principalmente por el elemento no indígena. (González Hurtado, 2013: 45)

Sin embargo, descubrimos que el filme de Ismael Rodríguez ofrece características notablemente distintas, pues la película presenta la figura de un indígena mitificado que sufre un racismo generado tanto por otros indígenas como por miembros de la sociedad no indígena, y él abuso que lo afecta no es tanto de orden económico, como físico y de negativa a la integración social, y la narración fílmica, más que promover un sentimiento generalizado de unión entre los ciudadanos mexicanos, promueve la imagen negativa y desvalorativa de comunidades indígenas que se niegan a la integración de otro indígena que consideran "ajeno" a ellos, aunque pueda tratarse de un príncipe, pero también representa la desvaloración de los grupos no indígenas que se niegan al mestizaje entre hombres indígenas y mujeres no indígenas integradas a sus grupos en el poder, en un contexto mestizo, tipo de unión "inter-racial" o intercultural que es la que específicamente busca promover el filme, como estrategia de comunicación pro-mestizaje, de modalidades muy concretas.

La identidad nacional que el filme difunde es también del mismo tipo, pues mediante las acciones y caracterizaciones de los distintos actantes individuales y colectivos, propicia un rechazo de todos los demás personajes, indígenas y no indígenas –aunque en diferente medida-, para buscar orientar al receptor a la identificación con un

indígena mitificado, rechazado por todos, engañado, y relacionado con las culturas prehispánicas ancestrales, y con una no indígena, que tiene ciertos valores opuestos a las estructuras patriarcales, y que trasciende sus prejuicios raciales y revalora la figura de ese indígena "modelo" (poético, ingenuo, honesto, trabajador, con principios morales) sobre la figura de un no indígena de menor valor moral (prosaico, deshonesto, privilegiado, carente de ciertos principios de fidelidad).

González Hurtado acierta, sin embargo, cuando señala que:

> Además de la búsqueda de identificación con las masas urbanas, los protagonistas también están representando valores de ideales que deben tener los ciudadanos, hombres y mujeres: dignidad, honestidad, estoicismo, respeto a uno mismo, sensibilidad y lealtad. Desde luego los valores portados por los protagonistas son realzados al estar encarnados por los actores y actrices más populares de la época como Dolores del Río (*María Candelaria*), María Félix (*Maclovia*), Pedro Armendáriz (*María Candelaria, Maclovia, La perla*) y el ídolo de la época Pedro Infante (*Tizoc*). (González Hurtado, 2013: 46)

González Hurtado no se detiene a analizar estos puntos desde una perspectiva de género que es importante en estas películas y que nosotros abordaremos en relación con el personaje femenino del filme de Ismael Rodríguez.

María Eugenia representa en la película a una figura femenina que ha sido ofendida por su prometido, con una infidelidad cometida durante su despedida de soltero. Pese a que se trata de la hija única de un hacendado y que es consentida y amada por su padre, él padre considera que la infidelidad del prometido constituye un agravio menor, que él mismo cometió ya casado, y que su hija debe perdonar dicha falta, como si fuera parte de los deberes de una mujer, las otras figuras masculinas no indígenas, están de acuerdo con ello, aunque ella prefiere meterse a un convento que tener que vivir una experiencia similar a la que experimentó su madre. El fraile juzga la conducta de la joven como "soberbia", en lugar de defender el principio moral de la fidelidad y la reprende. Ella acepta los argumentos del sacerdote, pese a que su independencia y dignidad ofendida

son parte de sus principios y procede con “humildad”, es decir, acata las órdenes que su padre y el sacerdote le han dado.

La película promueve de esta manera la aceptación de un rol femenino subordinado a figuras patriarcales. La rebelión ante las figuras de autoridad masculina solo se presenta parcialmente, cuando el personaje femenino enfrenta la injusticia que debe sufrir el indígena mitificado que ha demostrado amarla y ser honesto con ella, incluso más que su padre. Pero, aunque supera sus propios principios raciales, no supera subordinarse a una figura masculina ideal, pues en el momento crítico de la trama no le pide a Tizoc que huyan juntos, le pide que la lleve con él, aceptando de este modo al personaje masculino como una nueva figura de autoridad, más positiva si se quiere, que la representada por los otros personajes masculinos del filme. Pese a que tanto ella, como la joven mixteca que ama a Tizoc son víctimas de personajes masculinos.

El filme promueve la aceptación de un rol tradicional para la mujer, pese a que no excluye la representación, “solapada”, de conductas machistas de las que ni siquiera los personajes indígenas se ven excluidos, pues este tipo de conductas figuran en relación con el padre y el hermano de la joven indígena enamorada de Tizoc y son justamente ellos, estos dos personajes indígenas, quienes asesinan, en un caso involuntariamente, a los dos personajes femeninos más importantes de la película, lo que los presenta como los agresores más cuestionables.

Si bien, es cierto que algunas situaciones representadas en la película se ven relativizadas por supuestamente corresponder a un contexto histórico previo a la Revolución Mexicana, a una época de un pasado no claramente determinado en el filme y que como observa González Hurtado: “Tampoco es casualidad que el tono y el lenguaje

usado por el narrador provoque la sensación en el espectador de estar a punto de presenciar una historia que ocurrió tiempo atrás y que gracias al narrador, es rescatada para que el espectador la conozca y valore" (González Hurtado, 2013: 52). Esto no elimina que la historia sea presentada como portadora de ciertos modelos de conducta a valorar o a tolerar.

Otro punto a considerar cuando hablamos de la promoción de cierta identidad nacional en el cine de la Época de Oro, y que se ha comentado desde diversas perspectivas que reprochan, no sin diversas justificaciones, a esta cinematografía, la representación falsificada de la figura del indígena, es tomar consciencia que no se trata de filmes etnográfico o que busquen crear una identidad entre las comunidades indígenas, que sometidas a diversas formas de invasión cultural, territorial, étnica, etc., poseen en la mayoría de los casos una clara y ancestral identidad colectiva. Son filmes más orientados a generar u orientar la identidad con las culturas indígenas por parte de comunidades mestizas o comunidades no indígenas y a abordar los problemas sociales de las comunidades indígenas desde una perspectiva exterior a ellas. Esto explica, aunque solo en parte, algunos aspectos observados por Tierney (2007) y por Ramírez Berg (1997), que son recuperados también por González Hurtado (2013):

> […] encuentro un patrón similar tanto en el resto de las películas de Fernández como en los otros filmes indigenistas de la época, ya que los protagonistas como María Félix (*Maclovia*), Pedro Infante (*Tizoc*) o Estela India y Arturo de Córdova (*La noche de los mayas*) no poseen rasgos indígenas, y lo mismo podían actuar como indígenas, mestizos o blancos, por lo que es a través de la puesta en escena que se construye lo étnico. Ejemplo de esto es María Félix que en su interpretación de Maclovia presenta las características descritas, mientras que en *Tizoc, amor indio* da vida a una mujer con rasgos más europeos tanto en su forma de vestir como en sus apariencias físicas y de actitud: piel blanca, cabello ondulado, y con una actitud altiva y egoísta. (González Hurtado, 2013: 72)

Lo señalado por González Hurtado es parcialmente cierto, y destacamos parcialmente cierto, porque cuando se cuestiona la representación de estos actores como

protagonistas que representan indígenas, se presupone también que realmente existe un tipo indígena auténtico que está siendo falsificado. Sin embargo, dado que el termino indígena es utilizado como término que homogeniza identidades étnico-culturales muy diversas, cuestionaríamos a cuál tipo indígena se refieren cuando hablan de que sus rasgos no corresponden a rasgos indígenas, pues la diversidad de facciones y tipos étnicos de los que se está hablando con el término “indígena” es enorme en nuestro país, ofrece una diversidad tan notable o quizás mayor que las de los grupos humanos que se reconocen como comunidades mestizas o españolas y ni siquiera el color de la piel, que pudiera suponerse el rasgo físico más estable de una identidad física “indígena” es en realidad privativo o de tales comunidades indígenas, mestizas o españolas. Al observar con atención y no simplemente ver, la ropa o poner atención al contexto, descubrimos comunidades enteras y ya no solo individuos aislados, identificadas por ellos mismos como indígenas, que tienen rasgos “orientales”, otras de rasgos “africanos”, otras más que salvo por los atuendos podrían confundirse con los variados tipos de mestizos e incluso mediterráneos, las hay de las más variadas estaturas y constituciones físicas, es cierto que partimos de ciertos estereotipos o de ciertos tipos dominantes, como cabello lacio, escases de bello corporal, ojos y cabello oscuros (negros, variados tonos de marrón), piel tostada por el sol, pero incluso entre comunidades indígenas sumamente refractarias a lo exterior y que no hablan español, es posible, encontrar pieles más claras, cabelleras rojizas o castañas, onduladas o crespas, ojos más claros, una nariz aguileña, delgada, ancha, u otras chatas o respingadas, labios delgados o gruesos. Esto no es un fenómeno relativo al contexto contemporáneo, se puede localizar incluso en fotografías etnográficas de finales del siglo XIX, y si bien, hay ciertas gestualidades y actitudes

distintivas de algunas de esas comunidades, así como ciertos rasgos físicos afines al colectivo, pensar que se trata de elementos comunes a todos los indígenas de un país tan diverso como México (en el que se han registrado en 2015, 68 pueblos indígenas) o de actitudes sumisas y no altivas, es solamente signo de un escaso contacto con comunidades indígenas mexicanas reales. Si bien, es cierto que sería difícil encontrar ojos azules, grises o verdes, cabelleras claras, no es imposible, lo que es irónicamente un poco más raro es encontrar pieles muy claras entre los miembros de estas comunidades, no solo por cuestiones genéticas, también por las actividades agrícolas o pesqueras, u otras labores al aire libre, a que dominantemente se dedican.

Del mismo modo, entre comunidades que se reconocen a sí mismas como mestizas, los signos físicos que podrían ser identificables para muchos como propios de comunidades indígenas, pueden ser dominantes, a lo que se añade que españoles o europeos, particularmente en las zonas del sur y próximas al Mediterráneo, hay personas de todos los colores y rasgos, aunque las dominantes puedan variar notablemente de una zona a otras, así como ciertas características fisonómicas y somáticas.

Es innegable que estas variantes se reducen cuando hablamos de comunidades indígenas específicas, sobre todo en casos de comunidades marcadamente aisladas, pero el fenómeno que buscamos destacar es el del estereotipo que se impone y que resulta en ocasiones tan racista o más que las propias “representaciones falsificadas” del indígena, pues la “falsificación” no suele hacerse con referencia a elementos culturales e ideológicos, que puedan considerarse distintivos, sino que se limita a aspectos físicos y en menor medida a usos y costumbres o actitudes que pueden también depender de las circunstancias concretas y del carácter de las personas.

En el filme de Ismael Rodríguez se hace patente una falta de investigación sobre las costumbres y elementos culturales e ideológicos de las culturas indígenas que se representan cinematográficamente. Sin embargo, llama la atención que no se haya señalado nunca la presencia de ciertos vocablos y frases que aparecen en escenas en que participan el padre y el hermano de la joven indígena, al principio del filme, y que buscan representar el habla de los indígenas en sus lenguas originales y cuyos sonidos hemos encontrado en transcripciones de relatos de la lengua mixteca de puebla, en un contexto diferente al que figuran en el filme[113], particularmente la expresión [Nikui] que emplean tanto Tizoc como el indígena que discute con él sobre un animal cazado ("[Nikui] no mata personas", "¿Por qué no lo matas a [Nikui] de un jondazo?"), así como frases completas que resulta imposible para nosotros transcribir o identificar la lengua específica en la que están, o su relación concreta con una lengua indígena determinada.

Aldo Jiménez Taboe realizó un estudio sobre las *Transformaciones en el uso de las lenguas indígenas en el cine mexicano* (2018) en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y señala sobre el filme de Ismael Rodríguez:

> *Tizoc* (Ismael Rodríguez, 1957) se desarrolla en Oaxaca, y expone la diversidad cultural de la región, la cual se hace presente mediante trajes típicos, y la exhibición de varios grupos étnicos y sus lenguas. En una escena el personaje de don Pancho (Carlos Orellana) le habla a María Eugenia (María Félix) sobre las regiones y "dialectos" que se hablan en Oaxaca, al tiempo que le muestra unos trajes tradicionales de tehuana, chinanteca, yalalteca, zapoteca y mixteca:
> *María Eugenia- ¿Cuántas regiones hay en Oaxaca?*
> *Don Pancho- Catorce, y hablan más de veinte dialectos.*
> […] En esa misma esecen, con ayuda de un hombre que asegura que su lengua es el netzixu (una variante del zapoteco), se hace una demostración del lenguaje silbado. (Jiménez, 2018: 76)

[113] "Tyiñu'u tna'ané ndéni ña nikui", "nanási ndéni yutnu nikui…", "Vi'ini tni xi ananí nikui", en Dirección General de Educación Indígena (2017).*Tutu dakunitnu'u ña nchichí Ne-ivi Davi. Libro de literatura en lengua mixtec.* Acatlán: Secretaría de Educación Pública del Estado de Puebla.

Jiménez Taboe no hace ninguna observación sobre las frases a que hemos hecho referencia anteriormente.

En contraste, observamos que los nombres de los personajes de la película no son indicadores de las culturas que representan los personajes que los portan. Machinza y Nicuil, no se encuentran en ningún diccionario de nombres indígenas de México, se señala que “nicuil” parece ser la contracción de la voz náhuatl “chilocuilin” que significa "gusano de chile" sin ofrecer ninguna fuente documental, ni autoría de esta afirmación. El nombre de Machinza figura en una leyenda bogotana sobre la fundación de Usaquén en Colombia[114] y solo lo encontramos en comercios de Puebla, después de la filmación de la película en esa localidad, pues algunas escenas se filmaron ahí. *Cocijopij* fue el nombre del último *coquitao* (gobernante zapoteco), y Tizoc no es un nombre tacuate, fue el nombre del séptimo rey y tlatoani de la *Triple Alianza* (*Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan*), y en náhuatl significa “el que sangra”, según diversos autores. Se debe destacar que muchos indígenas cristianizados tienen nombres en castellano y en algunas poblaciones tienen un nombre en su lengua y otro en castellano.

Otro punto que debemos considerar en las representaciones del indígena en el cine es abordado por González Hurtado con estas palabras, al hablar de Raíces: “[…] el personaje del indígena no busca salir de su lugar (*Janitzio, Maclovia*) y tampoco es expulsado, física o simbólicamente de este (*María Candelaria, Tizoc*), sino que se queda y es el extranjero el que tiene que marchar de su espacio” (González Hurtado, 2013: 102). El caso señalado por la investigadora constituye una verdadera falsificación de la

[114] La leyenda refiere que Tisquesusa tenía tres hijos: La princesa Machinza, que era la mayor, el príncipe Hama, y la princesa Usaca, la menor. Cuando el Zipa fue asesinado, los tres príncipes fueron conducidos, secretamente, a un poblado del norte de Bogotá. Cuando los españoles se enteraron, emprendieron el asedio de aquel sitio, bajo el mando del capitán Juan María Cortés.

realidad en el cine, pues las comunidades indígenas frecuentemente se ven forzadas a salir de su lugar o son expulsados física y no solo simbólicamente de su espacio. En el caso específico de Tizoc, el fenómeno se ha representado varias veces en el filme, Tizoc se encuentra confinado en el "monte", en las pocas ocasiones que baja al pueblo se buscará expulsarlo y finalmente se ve forzado a huir muy lejos del pueblo con María Eugenia a quien ha secuestrado de casa de su padre, al enterarse del engaño. El hacendado dará la orden a su capaz de expulsar a los indígenas mixtecos de lo que ahora "son sus tierras", impidiendo que realicen las ceremonias ancestrales que acostumbran. El hacendado le hace prometer a Tizoc que no se acercará ni verá a su hija durante tres meses. El mismo fraile corre a Tizoc en varias ocasiones, debido a la hora en que va a pedir su consejo. El padrino de Tizoc le pide que se vaya de la fiesta, luego del altercado que contra Tizoc han montado los mixtecos. Su propio espacio, la casa que está construyendo es "visitada" por personajes que no han sido invitados a ella.

Los diversos semióticos no le han concedido la misma importancia a los diversos tipos de signos en sus exposiciones teóricas o metodológicas, algunos de ellos han modificado su atención incluso de una obra a otras.

En *En torno al sentido* (1973) señala Greimas:

> Limitando nuestra reflexión sobre el mundo sensible a lo visual podremos preguntarnos, aunque sea de manera elemental al comienzo, sobre las diferentes modalidades de la manifestación de lo visible. Que nos limitemos a este dominio se explica por dos razones: la primera, que el tema que nos hemos propuesto desarrollar lo exige; la segunda, que la manifestación del sentido por lo visible nos parece ser la más importante, no sólo cuantitativa sino también cualitativamente. (1973: 53)

Greimas se interesa aquí por los signos perceptibles mediante la visión, el elemento visible que "se revela a nuestros ojos como una proyección estereoscópica constituida por muchas capas superpuestas e incluso yuxtapuestas de significantes" (1973: 53).

Greimas le está otorgando importancia a un elemento fundamental de la percepción humana, la estereoscopía derivada del hecho que tenemos dos ojos separados por cierta distancia, de modo que esta estereoscopía se hace manifiesta incluso cuando observamos una imagen bidimensional.

En el cine observamos imágenes en movimiento a través de un espacio (campo visual) y otras inmóviles.

En una obra visual, los signos “nos remiten a otro signo diferente de ellos mismos”, funcionan o significan de otra manera a como lo hacen en la realidad vital, porque sabemos que sin sistemas de relación y códigos o convenciones de relación no hay signos.

Los valores semánticos invariables o distintivos que a determinados significantes se le otorgan en un contexto vital para hacer de esos significantes signos convencionales y que cumplan con una función comunicante, pueden verse notablemente alterados en una obra visual o audiovisual (cinematográfica o escénica, plástica, fotográfica), aunque en un principio y como receptores ingenuos o no especializados en las convenciones de una determinada modalidad artística utilicemos las categorías y redes de convenciones que aplicamos a la percepción del mundo vital o natural, vamos observando que estas obras establecen sistemas de relación diferenciados o solo parcialmente distintos de los que regulan aquellos a los que estamos habituados en la vida diaria, ya se trate de las convenciones que regulan la ubicación espacial o las formas de expresión gestual.

Al referirse a la gesticulación natural y cultural, Greimas destaca:

> El hombre considerado como un ser corporal, queda integrado al mundo como una figura en medio de otras, su forma es comparable a otras formas. Así, limitamos de nuevo nuestra área de exploración fijándonos únicamente en la forma humana pero, no se olvide, sin

> ignorar que esta forma particular se encuentra implantada en un contexto visual global. (1973: 59)

Greimas hablará luego de las coordenadas “a priori” del volumen humano, señalando que el cuerpo humano se mueve en el seno de un contexto espacial que debe ser categorizado, en vistas a una descripción y distingue tres categorías: desplazamiento, orientación y apoyo.

Considera también que en toda cultura hay un sistema de coordenadas que permite situar los volúmenes y entre ellos el volumen humano, así como un perspectivismo espacial que permite ubicar posición del observador en un espacio transdimensional o globalizador, cada perspectiva (lateral, frontal, superior, etc.) ofrecerá formas diferenciadas de un elemento tridimensional no uniforme en su volumen, ya se trate de las evoluciones de una danza o de una figura inmóvil. Greimas no está considerando el sistema de perspectivas como un sistema convencional para representar distancias, sino que lo identifica con puntos de observación.

Greimas habla también de una topología que hace comprensible el desplazamiento, el cambio de un punto a otro, la relación entre un punto fijo y otro u otros móviles. También la relación entre dos o más puntos móviles (en el baile de pareja o de grupo, en la persecución en una cacería, etc.).

Otro elemento que destaca es el de la gravedad de los cuerpos y que, para él, en cierta medida favorece la identificación de dos ejes espaciales: el vertical y el horizontal.

Sobre el eje vertical señalará:

> El eje vertical, en cuya dirección opera la gravedad, introduce la categoría del contacto vs no contacto del volumen humano con otros volúmenes. En el empleo de esta categoría el no-contacto puede ser exaltado hasta la euforia como connotación del franqueamiento del cuerpo de su servidumbre grávida (ej. El ballet); igualmente ciertos contactos pueden ser valorizados como excepciones a una norma estrecha (el contacto mediante los pies puede

> ser transformado en un contacto mediante las manos en el comportamiento ambulatorio del acróbata). (Greimas, 1973: 60).

El no-contacto gravitacional se manifiesta así en el salto, en el vuelo, en el lanzamiento, mientras que el contacto gravitacional se manifestaría en la superposición de formas o cuerpos, en la caída. El no-contacto puede manifestarse también en un eje horizontal, en el desplazamiento, en el gesto de alejamiento.

Sobre el eje horizontal anotará, tomando en cuenta que se está refiriendo dominante a la figura humana:

> El eje horizontal implanta, a su vez, la superficie sólida (o líquida, en el caso de la natación) que ofrece un ámbito al desplazamiento "natural", como opuesto a la "postura" natural que consiste en estar de pie. Aunque solo quede parcialmente motivada, la articulación "tierra horizontal" vs "hombre vertical" está generalmente admitida como la postura incoactiva anterior a la movilidad.

Al hablar de la postura incoactiva (preparatoria a la acción), Greimas, cuyo sistema de análisis procede dominantemente mediante polarizaciones, opuestos, supone la existencia de una postura coactiva (la de la acción misma, determinada por su fuerza, sus obligados movimientos). Hablará entonces de la oposición categorial entre la movilidad y la inmovilidad:

> La oposición categorial entre la inmovilidad y la movilidad, entre el estar parado y el movimiento, platea una serie tan enorme de problemas que, incluso si se silencian todos los presupuestos filosóficos, es muy difícil hacer otra cosa que recordar ciertas preguntas […] Así, cabe preguntarse si la oposición tiene, al igual que el contacto, un carácter demarcador que haga posible la división del texto gestual en unidades sintagmáticas. También cabe preguntarse si una descripción aspectual, que tome el movimiento bien en su aspecto incoactivo, bien en su aspecto terminativo, connotándolos, el uno en el otro, de aspectos durativos, iterativos (repetitivo), etc., para explicar así el tiempo y el ritmo del movimiento mismo, es o no preferible a una descripción de los movimientos considerados como procesos predicados. (Greimas, 1973: 60-61)

Greimas no determina una preferencia en este tipo de análisis por seguir en el estudio de la movilidad vs inmovilidad, el mismo esquema propuesto para la determinación de los elementos significantes que ha seguido previamente, deja abierta la posibilidad a la

descripción de los movimientos, que deben ser considerados como procesos predicados, como calificativos o caracterizadores de los movimientos descritos.

Luego va a abordar los conceptos de movilidad y motricidad, apartado en el que ofrece una definición tomada de estudios realizado sobre la apraxia[115], en los que el espacio humano se define como "el aquí reducido en el que la gesticulación se despliega" (Greimas, 1973: 61). Considera el cuerpo humano como autor de su propia motricidad, lo que lo obliga a concebir el cuerpo como un sistema y le permite circunscribir el campo de la gesticulación no "encerrándolo en una esfera", de manera que el cuerpo humano se torna un sistema desarticulable morfológicamente y deja de ser una forma global para presentarse como "una organización de actores metonímicos (brazo, pierna, cabeza, tronco, etc.), que operan, de cierta manera, "en su espacio parcial, a nombre de un actante único". (Greimas, 1973: 62).

A lo anterior añade sobre la desarticulación morfológica del cuerpo humano:

> Esta desarticulación morfológica del cuerpo humano incluso puede servir de base para toda descripción de la gesticulación, no es ni mucho menos un dato evidente. Como toda división del cuerpo en órganos, es a la vez natural y cultural, es decir está sometida a variaciones antropológicas. Un campo de investigaciones, todavía prácticamente virgen, promete una cosecha importante: dominios como el de los códigos visuales artificiales de estilo maravilloso, del tipo del que condiciona la creación de los chascarrillos, en el C. Brémond ha sorprendido la exageración de los miembros con función mímica, o el del código que engendra la caricatura, o el de ciertos lenguajes teatrales, nos guarda secretos incalculables. (Greimas, 1973: 62)

Recordemos que no sería sino hasta 1980 en que el Marc Knapp abordaría el lenguaje no verbal desde la interdisciplinaridad, incorporando aportaciones de la antropología y

[115] La apraxia es la incapacidad de ejecutar las tareas motoras intencionadas y aprendidas con antelación como consecuencia de una lesión cerebral, pese a la capacidad física y a la voluntad para hacerlo. Su diagnóstico es clínico, a menudo sumado a las pruebas neuropsicológicas y las técnicas de imágenes (p. ej., tomografía o resonancia magnética) para identificar la causa.

las ciencias de la comunicación, principalmente, por lo que las reflexiones de Greimas resultan pioneras en el ámbito del estudio de los sistemas de la gestualidad.

Greimas añadirá:

> El carácter finito de las posibilidades gesticulatorias, que presupone la concepción mecanicista, permite imagina la reducción de la gestualidad humana a un modelo general de virtualidades que ataña gestos y posturas: cada código particular tendrá así el carácter de una elección, en vista a la manifestación, de un número limitado de estas virtualidades. Igualmente se podría intentar, en el seno de tal modelo, una definición del límite que separa la gestualidad normal de la anormal; esta última podría ser concebida como el ámbito donde se articula un lenguaje gestual segundo, de naturaleza lúdica, P. Bouissac prepara una tesis construida a partir de este segundo postulado (Greimas, 1973: 62).

Greimas se va a referir ahora al gesto cultural, para lo cual inicia con estas palabras:

> No podemos menos que dar razón a B. Koechlin cuando afirma que a partir de los trabajos de Marcel Mauss es preciso superar la concepción mecanicista del cuerpo humano y que, como fruto de los trabajos de este autor, conviene considerar la motricidad humana no como un fenómeno natural, sino como un fenómeno social (cultural). Incluso si en sus posibilidades está condicionada orgánicamente, la gesticulación, aprendida y trasmitida, al igual que otros sistemas semióticos, es un fenómeno social. Lo que decíamos de la tipología de las culturas, basada sobre la interpretación diversificada de los signos […]. Se aplica igualmente a la gesticulación comúnmente llamada natural. Una tipología de la gesticulación socializada no solamente haría comprensible la diversificación existente entre las culturas (ej., las diferentes técnicas del saludo) o entre los sexos (ej. La manera masculina y la manera femenina de mirar o de abotonarse, etc.), sino que además explicaría o postularía como necesaria la existencia de una dimensión semiótica autónoma. Esta dimensión sostiene la significación de las culturas, los sexos y los grupos sociales, por lo menos al introducir discontinuidades que los diferencian. (Greimas, 1973: 62-63)

Con las palabras previas Greimas prepararía su afirmación de que la gesticulación queda transformada en gesticulación cultural y el gesto deviene en signo, teniendo en cuenta su virtualidad semiótica, como elemento constitutivo de significación.

Sin embargo, expone que el uso de la palabra “gesto” le parece todavía abusivo en su empleo. Señala que en su uso ordinario del término se excluye de la clase de gestos las denominadas actitudes, inaugurando una oposición gesto vs actitudes que le parece no justificada. Por ello señala que a la unidad gesticular convendría denominarla gesto y que la desarticulación del cuerpo humano, justificada como necesaria para

descripción exhaustiva, introduce lo que podríamos “llamar los actores específicos de la motricidad humana” (Greimas, 1973: 63-64). A esto añade:

> Cabría pensar que los movimientos parciales, especificados por los actores- miembros diferentes, pueden muy bien ser considerados como unidades simples de la expresión designados como gestos. Bastará, sin embargo, con leer atentamente ciertos pasajes del estudio de B. Koechlin, inspirados por la analogía que ve Hadricourt entre el proceso de la articulación de los fonemas y la programación gestual, para darse cuenta que la gesticulación es un empresa global del cuerpo humano, en la cual los gestos particulares de los agentes corporales están coordenados y/o subordinados a un proyecto conjunto que se desarrolla simultáneamente (Greimas, 1973: 64).

Greimas explicará también en relación con la gestualidad de los actores:

> Sin embargo, hay que confesar que la distribución de los papeles confiados a tal o cual actor del drama gesticular, con distinción del papel principal y papeles secundarios, puede conducir, por puesta de relieve o analogía, al reconocimiento de la pertinencia o de la no pertinencia de tal o tal trazo gesticular. Consecuentemente será posible construir fonemas gesticulares o gestemas que correspondan a las operaciones flobales del cuerpo humano, atribuyendo así al actante somático la responsabilidad del acto emisor. (Greimas, 1973: 64)

El fonema gesticular se caracteriza por ser el resultado del gesto que se hace al pronunciar ciertas palabras o frases, mientras que el gestema correspondería al gesto desprendido de articulación verbal u onomatopeyas, risas, llanto, de expresiones fónicas, y no solo no acompañado por expresiones verbales.

Greimas reconoce la gestualidad como una dimensión semiótica de la cultura, sin embargo, debemos destacar que no existen estudios antropológicos de la gestualidad de las culturas indígenas de México con los que pudiéramos comparar la gestualidad de los actores del filme y poder precisar la forma en que tales gestemas son modificados por los actores o recuperados por ellos (cosa poco probable pues requeriría haberlos aprendido en la convivencia con tales grupos culturales). De aquí que nuestras observaciones deban ser generales y un tanto aproximativas.

En relación con el filme de *Tizoc* se ha buscado representar una gestualidad y una entonación determinada que caracteriza al actante principal, tanto por su gestualidad, como por la entonación y pronunciación vocal de sus enunciados en castellano y la forma de pronunciar ciertos vocablos, semideformados, y cuyo propósito o función es diferenciar al actante del resto de los personajes, tanto mestizos, como indígenas, aunque también se homogenizan a los personajes indígenas mediante formas de pronunciación similares a las que emplea el actor-protagonista que asume al actante principal, y esta gestualidad y formas de vocalización tienen como modelo, no la gestualidad de una cultura indígena específica, como la de los tacuates de los que se supone es descendiente y príncipe el protagonista en la narración, ni la de las comunidades mixtecas con las que debe convivir parcialmente y que lo odian, sino que la gestualidad y entonación que se utiliza es desarrollada a partir de otra obra cinematográfica, la que fuera empleada por la protagonista del filme *La mujer que yo perdí* (1949) dirigida por Roberto Rodríguez, filme en el que Blanca Estela Pavón interpreta a una joven indígena llamada María, originaria de una región y comunidad que no se señalan explícitamente en el filme, solo se le supone ubicada en la sierra próxima a la población en que inicia la trama narrativa.

El proyecto gestual conjunto que desarrolla el acto en el filme de *Tizoc* se caracteriza, en relación con el personaje actante de Tizoc, por: una peculiar forma de correr, levantando las rodillas un poco más que lo que exigiría este gesto motriz en un movimiento “normalizado”, ejemplo de ello es su carrera en el campo; cuando camina lo hace mediante pasos cortos y con leves saltos, lo que se hace evidente cuando ingresa, por primera vez en el filme, a la iglesia, en comparación con otras actuaciones, podemos

notar que Pedro Infante reduce su expresividad fisonómica, mostrando un semblante serio dominantemente y poco expresivo de lo que piensa o siente el personaje, salvo en contadas ocasiones. En algunas reseñas del filme, sin firma, se llegó a señalar que esto contribuía a caracterizar al indígena como estoico, rasgo que no es en sus gestos sino en ciertas respuestas a determinadas acciones que se hace visible. Su vocalización se caracteriza por pausas marcadas, frases cortas, un vocabulario reducido y ciertas expresiones antiguas "castizas" que pueden identificarse en zonas rurales diversas del país y que se concretan en expresiones como: "ansina" (en lugar de así o de este modo), "truje" (en lugar de traje), "mesmo" (en lugar de mismo), el uso abundante de diminutivos (niñita, virgencita), "naiden" en lugar de "nadie", la incorporación del artículos en el uso de ciertos sustantivos referentes a personas, que suelen omitirse en el habla ajena a zonas rurales en el país, el término "abujero" en lugar de "agujero", "haiga" en lugar de "haya", el uso de la tercera persona para referirse al "yo" ("Tizoc no mata personas", quien habla es Tizoc), "in" en lugar de en, "dintrito" en lugar de dentro, etc.

Los razonamientos que expone TIzoc, aunque obedecen a cierta lógica, creencias y concepciones, manifiestan ingenuidad, un apego testarudo a sus propias perspectivas.

Si se comparan estos recursos y rasgos caracterizadores se podrá observar que corresponden a los mismos que utilizó la actriz Blanca Estela Pavón en su interpretación escénica de María, en el filme *La mujer que yo perdí,* que fuera coprotagonizado también por Pedro Infante. Este fenómeno hace evidente una relación de intertextualidad[116] entre las dos películas que se torna más evidente cuando se consideran otros elementos presentes en ambos filmes, por ejemplo, en la película dirigida por Roberto Rodríguez,

[116] La noción de intertexto que adoptamos aquí se define como: la trascendencia textual del texto.

Blanca Estela Pavón interpreta una canción “La indita” cuya música es de Raúl Lavista y cuya letra es de Carlos González Dueñas, en el filme de *Tizoc “Amor indio”* la música de esa canción sirve de tema del protagonista interpretado por Pedro Infante quien también cantará esta canción, pero con una letra diferente. Ambos filmes se centran en una historia de amor entre un personaje indígena y uno mestizo, y en ambos casos el personaje indígena pierde la vida a causa de ese amor que experimenta por el personaje mestizo. Aunque en algunas ocasiones se ha hablado de que el personaje interpretado por María Félix en la película corresponde a una “criolla”, la definición de esa “casta” durante el Virreinato, en que estuvo vigente el sistema de castas, era la de un hijo o hija de españoles nacido o nacida en Nueva España y en el filme, este hecho no tiene lugar, ella es hija de un hacendado mexicano. La “casta” no se determinaba por los rasgos étnicos de las personas, aunque se verificara un trato preferente a quienes tenían la piel más clara, y los rasgos de la coprotagonista podrían corresponder a los de una mestiza, lo que es el caso de la actriz de ojos negros, cabello negro y piel clara, que declaró en entrevistas filmadas que su padre tenía sangre de indígenas yaquis, aunque él tenía también facciones mestizas y era obregonista, María había nacido en una ranchería próxima al poblado de Alamos en el Estado de Sonora, en 1914, y creció en Guadalajara, Jalisco, entre sus once hermanos había algunos más morenos, entre ellos su hermano Pablo, y otros de tez más clara. En el caso de Pedro Infante, él también era mestizo, de ojos, negros, cabello negro y piel clara, y debió broncearse, modificar su peinado, alaciar su cabello, para interpretar a quien se supone es el último descendiente de la nobleza tacuate.

El tipo de relación intertextual entre las dos películas tiene características que nos permiten identificar en el filme de *Tizoc* un homenaje al filme de *La mujer que yo perdí,* este homenaje está orientado a la actuación de Blanca Estela Pavón, pero también a la historia de amor que se relataba entre los dos coprotagonistas de la película previa y solo de manera secundaria a la reivindicación de la figura de los indígenas, pues las caracterizaciones de los indígenas que figuran en el filme de Ismael Rodríguez ofrecen representaciones dominantemente negativas de los indígenas mixtecos, representados, como los tacuates, desde una perspectiva que no se ha informado sobre la especificidad de sus costumbres, tradiciones, cultura, incluso de su vestuario y prácticas sociales.

Podremos observar que el vestuario de los distintos grupos étnicos representados en el filme contribuye a producir una homogenización artificial de las diferentes comunidades étnico culturales originarias del país, unifica bajo el concepto de “indios” no solo a los distintos actantes de culturas y etnias diferenciadas que poseen su propia identidad colectiva, también unifica objetos y signos de sus diferencias, al utilizar los elementos vestimentarios, las ropas, indistintamente de su función étnico-cultural específica y al omitir y remplazar esos signos identitarios específicos por otros que anulan su función semántica original e imponen otra codificación y otros significantes y significados diferentes a los que están vigentes en la realidad de un contexto sociocultural complejo.

En el filme de Ismael Rodríguez, la comunidad indígena de los tacuates es representada por un actante individual que en la película no ofrece rasgos identitarios etnográficos veraces sobre las características de esta comunidad, pero que adopta el papel de actante que corresponde a un héroe caído en desgracia, marginalizado por una

comunidad indígena mixteca, pero también por una comunidad mestiza que ocupa los estratos de poder social.

Los tacuates son, según Germán Ortiz Coronel: Un grupo etnolingüístico de la Costa Chica de Oaxaca y asentado básicamente en los municipios oaxaqueños de Santa María Zacatepec y Santiago Ixtayutla, que poseen una indumentaria distintiva y diversos aspectos culturales que manifiestan sentirse distintos de los mixtecos (2009:52).

Las comunidades indígenas que residen en ciertas regiones de país, como las del Estado de Puebla, pueden variar de una década a otra, según registran los datos del INE, en el Estado de Puebla se han registrado comunidades indígenas diversas: amuzos, awakatekos, ch'oles, chatinos, chichimecos, chocholtecos, chontales de Oaxaca, chontales de Tabasco y chujs (estos últimos que ya en el 2015 no se encontraban en el Estado), siendo la población chinanteca la más abundante históricamente. En la Sierra Norte de Puebla conviven nahuas, totonacos y otomíes. En la Sierra Negra, aislados por la topografía, se encuentran popolocas, nahuas y mazatecos (Serrano Carreto, 2006: 48). De los municipios poblanos con habitantes mixtecos destacan, actualmente: Acatlán de Osorio, Chigmecatitlán, Molcaxac, Xayacatlán de Bravo, San Jerónico Sayacatlán, Petlalcingo y Zapotitlán. La UNESCO lo clasifica como mixteco de la frontera Puebla-Oaxaca entre los que se registra la presencia de tacuates, según el *Atlas de los pueblos indígenas de México* en su versión digital[117].

En el filme que estudiamos, se manifiesta un esquema de identidades distinto, la identidad relacionada con una localidad específica se ve borrada, anulada, por la preponderancia que otorgan lo no "indígenas" al establecimiento de la identidad a partir

[117]INPI. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas / INALI (s.f.) http://atlas.inpi.gob.mx/?page_id=3233

de una diferenciación homogenizante entre indígenas/no indígenas, como si esas comunidades mestizas no participaran en absoluto de ningún tipo de identificación con lo que denominan “indios”, al mismo tiempo que se borran los rasgos distintivos de lo plural y multicultural, multiétnico, que se oculta bajo la denominación unificadora de “indios”. De tal manera que implícitamente, la comunidad mestiza representada en el filme se caracteriza como una nueva identidad local y no india; en tanto los “indios” constituyen una antigua identidad local que ha pasado a ser subordinada o indeseable y con la cual no se establece signo alguno de identificación. Concepción que no es idéntica a la que se atribuye a los “indios”, pues, aunque en el filme, ellos adoptan la identidad colectiva que les atribuyen los mestizos y la condición de subordinados a ellos, participan también de identidades diferenciadas étnico-culturales que resultan más radicalizadas que las que sostienen respecto a su diferenciación con la comunidad mestiza, pese a que esa colectividad o actante colectivo, se ha apropiado de sus tierras y los ha subordinado. El mestizo se presenta, así como identificado con la actual identidad local, la que está vigente; en tanto el indígena es un reducto de lo que fue una antigua identidad local que debe ser tolerada a condición de su subordinación y marginación, desposeídos de una vigencia identitaria local.

El caso de Tizoc es distinto, se le caracteriza como representante de una identidad rechazada por su definición singularizada étnico-cultural que es también diferenciada de y por la comunidad indígena y mestiza, a quien se le hace una promesa de integración o vínculo con la comunidad mestiza (mediante una singular aceptación de matrimonio), pero esta “promesa” es en realidad un malentendido suyo que lo llevará finalmente a la muerte.

Las estrategias de comunicación y representación manifiestas en el filme no tenderán a establecer identificaciones por parte del receptor con ninguno de estos actantes, en todo caso, promoverán una empatía hacia el actante individual que es Tizoc. Estas estrategias estarán más orientadas a promover una identificación del receptor con otro actante individual, una mestiza que involuntariamente ha sido la causante del "malentendido" de Tizoc y que buscará reparar el daño causado sin intención, pero dicha reparación no consistirá en cumplir con la "promesa" inadvertidamente hecha, sino en aclarar el "error" de interpretación que ha hecho Tizoc. Este personaje se instituye en el filme como un personaje mitificado e identificado con una deidad por el indígena, que conquista amorosamente a ese indígena, "ultimo descendiente de una nobleza" étnica en desaparición, y a quien ha buscado conocer en su singularidad identitaria de manera más profunda, incluso, que el representante del clero.

Podremos observar que en el filme se ha representado en un contexto histórico distinto una reinterpretación radical de un hecho histórico transformado en una relación amorosa, la Conquista Española. En esta reinterpretación representada en el filme no es un español, sino una mestiza, quien conquista, sin proponérselo, a un indígena que la ha mitificado, la ha identificado con la figura de una deidad, la Virgen. Su conquista, aunque en parte fundada en las creencias del indígena, no es una conquista religiosa, está parcialmente secularizada, y es ella y no el fraile, quien se encarga de conocer, comprender y defender al indígena-príncipe que se encuentra en una situación vulnerable de persecución y rechazo por todos los miembros de la comunidad de su propio contexto.

No únicamente se ofrece una reinterpretación radical de elementos relacionados con la Conquista de México, también se ofrece una reinterpretación de una leyenda relacionada con la tradición cultural pre-hispánica, la “Leyenda de los volcanes”.

Hay posturas diferenciadas entre los actantes que contribuyen a matizar las generalizaciones previas.

Estos matices los introducen ciertas acciones y expresiones de algunos actantes como el “padrino”, el fraile y del propio hacendado.

Algunos estudiosos interpretan que la insistencia, de las comunidades tacuates, en diferenciarse de los mixtecos, deriva de una situación que, por diversas circunstancias históricas, ha puesto en peligro la propia identidad cultural y étnica de los tacuates. Sin embargo, este fenómeno puede identificarse en numerosas comunidades que insisten en su identificación específica como rechazo a la generalización que implican términos como “indio”, “indígena” que suelen estar cargados de connotaciones negativas.

Respecto a las relaciones interculturales e interétnicas en nuestro país, es necesario destacar que en pleno siglo XXI perviven situaciones de marginación, racismo y desconocimiento generalizado de las comunidades indígenas. Sobre este punto Castillo Cisneros ha señalado:

> Nos guste o no, “lo indígena” –genérico que responde a construcciones ideológicas– porta un gran peso histórico y simbólico y su estigmatización como algo arcaico que debiera desaparecer integrándose a la modernidad, ha sido la constante en la historia […]. Hasta el día de hoy, un fuerte racismo continúa imponiendo la manera en que se configuran las relaciones interétnicas a lo largo y ancho del territorio mexicano… (Castillo, 2018: 27)

En la película se ha puesto en escena este racismo, que en el filme no es solo una característica del hacendado, también lo es de la comunidad indígena mayoritaria que se representa como homogenizada y unificada, como actante colectivo agresor del actante individual marcadamente singularizado a quien se atribuyen rasgos de “nobleza”

en el doble sentido del término, pues se le presenta como descendiente de príncipes y ciertas acciones y rasgos lo caracterizan como un actante heroico que actúa sin malicia, sin interés económicos, sin violencia, sin deseos de venganza o sin la intención (el querer) causar un daño a los demás, hasta que se sabe engañado.

Greimas va a dedicar algunas reflexiones y propuestas a las diferencias que existen en la representación de una gestualidad práctica que se realiza al hacer algo, de una gestualidad mítica que cobra un sentido trascendente, poniendo el ejemplo de lavarse las manos, como acto de gestualidad práctica y lavarse las manos para "purificarse", señalando que la función o significación mítica del gesto no es una simple connotación de actividades prácticas sino que constituye un plano semiótico de la gestualidad que es autónomo y que corresponde a códigos presentes en actos o procesos litúrgicos, mágicos, rituales o ceremoniales que poseen semánticas identificables dentro de determinadas tradiciones de este tipo, también puede ocurrir que en una texto de ficción se represente determinado proceso o acto que aunque no tenga una verificación como tradición de una cultura determinada, en la obra se le atribuya expresamente dicha función (ceremonia o ritual inventado a partir de la reinterpretación de determinadas prácticas sociales o creencias).

Observa Greimas que incluso se pueden encontrar formas de gestualidad mixta (práctico-míticas), en las que lo mítico se encuentra difuminado en lo práctico o viceversa. Un ejemplo de este tipo de gestualidad mixta (práctico-mítica) lo encontramos en la película cuando Tizoc detiene la carrera del caballo desbocado en que monta el hacendado mediante una piedra disparada con una honda, salvando la vida del hacendado. Podríamos suponer que el gesto responde a una gestualidad práctica, sin

embargo, en el contexto de la película, hay armas de fuego, cuchillos y otras armas, para cazar o defenderse. En ese mismo contexto del filme hay signos importantes de una tradición ceremonial religiosa judeo-cristiana. Por ello, el acto de utilizar un arma como la honda responde en la película tanto a una tradición meramente pragmática, como a una tradición religiosa que remite a la figura de David contra Goliath que se difumina en la acción pragmática realizada por el actante, de manera que contribuye a identificar al personaje de Tizoc con una versión semisecular del personaje de David, derrotando a un enemigo del patriarca. Fenómeno que se podrá comprobar cuando se tome en cuenta que, en la película, un personaje-actante, objeto deseado por Tizoc, es identificada como doble de la imagen de la Virgen María en el filme. Al mismo tiempo, la tradición judeo-cristiana, de fuerte arraigo en el contexto nacional se reactiva al presentar la relación entre un indígena y una figura virginal, que se presenta como una reinterpretación, parcialmente secularizada de la relación que en la tradición católica mexicana se establece entre Juan Diego y la Virgen de Guadalupe.

El filme hace así patente la presencia de una ideología católica, como ocurre con otros filmes del director.

VII. Conclusiones.

A partir de los estudios de los cuatro filmes de Ismael Rodríguez podemos observar que este director buscó representar la identidad nacional recurriendo a formas de representación que implicaban una multiculturalidad restringida, pues si bien adoptó diversos tipos de personajes de fuerte identidad local: los charros, los huastecos e indígenas tacuates, tales personajes excluían muchas otras identidades locales

importantes, al mismo tiempo que las representaciones adoptadas no fueron ajenas a fenómenos reduccionistas de caracterización, por utilizar arquetipos, más que ofrecer las diversas variantes que los tipos pueden ofrecer en la realidad social.

Existen evidentes diferencias entre los arquetipos utilizados por Ismael Rodríguez como elementos de identidad nacional. En el caso de los charros (*Los tres García y Vuelven los García*), estos personajes funcionan como una colectividad, son una unidad a pesar de tener cada uno una personalidad e identidad definidas por su carácter, por ejemplo, comparten un mismo nombre y apellido, y (a pesar de supuestamente odiarse) comparten los mismos gestos cuando aprueban o desaprueban las palabras del presbítero, cuando cantan a coro, lo mismo sucede en relación con la declaración pues los tres escriben una carta para Lupita, comparten el amor por la abuela que constituye una madre sustituta común a los tres, los tres se enamoran de la misma mujer, los tres son competitivos y ponen en práctica estrategias comunes para el cortejo, como la serenata, secuencia de valor importante dentro del filme, ya que expone, a través de la música, la alegría del folclore y de esta secuencia se extrae la imagen que promocionó la primera película. Se ha representado la identidad nacional a través de una figura que está identificada dominantemente con un contexto rural, pues incluso el más “citadino” de los tres primos adopta finalmente el atuendo que solía identificar a los caporales de las haciendas, atuendo que guarda puntos de contacto evidentes con el traje de charro. Se trata de una identidad que internamente identificamos con el estado de Jalisco, aunque no es privativa de esta entidad. También se observa que la religión católica, la autoridad otorgada a una figura materna, la ausencia de padre, las relaciones conflictivas entre miembros del mismo género, una mezcla de actitudes machistas y de galantería,

una constante necesidad de demostración de ser el mejor, de imponerse ante otros, son los signos dominantes de la caracterización del mexicano en el díptico. Sin embargo, en este díptico de Ismael Rodríguez se observa que los elementos identitarios nacionales se establecen en contraste y correlación con los que representan otras dos identidades culturales, la de una mexicana que ha crecido en Estados Unidos y la de un nativo norteamericano, frente a los cuales se adoptan dos actitudes diferenciadas, pues mientras ella se presenta como figura femenina ideal y se busca integrarla a la realidad de cada uno de los personajes masculinos, al nativo norteamericano se le representa como bonachón y un poco despistado, por momentos incluso se le minimiza, esto sin que deje de representar una de las figuras paternas presentes en el filme, al lado del cura y en menor medida de la autoridad municipal. Pese a que la identidad nacional queda caracterizada en el díptico como una identidad dominantemente rural y anacrónica respecto a la realidad nacional real en la época de producción de los dos filmes, caracterizada por la importante migración a las ciudades y el desarrollo de pujante de comercios e industrias, se introduce el contraste entre prácticas de vida citadinas y rurales a través no solo de los personajes relacionados con la cultura norteamericana, también a través de la figura de uno de los tres primos, que eventualmente usa traje y muestra una ideología estrechamente relacionada con la acumulación de capital, pero es potencial conflicto entre lo rural, representado como auténtico, y lo citadino, representado como no auténtico, tiene una importancia menor.

Es también significativo que en esa identidad de lo nacional representada en el díptico fílmico no se incorporen otros elementos macro-sociales (problemas de desempleo, de educación, de salud, etc.), además de los elementos religiosos, pues no

se incluyen temas o signos políticos nacionales, ni relevantes, ni no relevantes, tampoco problemáticas socioeconómicas o socioculturales significativas, tanto nacionales como internacionales, salvo se alude a las relaciones con los Estados Unidos. El énfasis de los asuntos abordados está en las relaciones interpersonales, los conflictos interpersonales y entre familias. La realidad nacional se representa como ajena a los problemas mundiales y a los propios problemas distintivos de la historia del país. Las finanzas de los personajes dependen de sus propias acciones y no de las circunstancias específicas de la realidad socioeconómica que afecta a toda nación y a toda comunidad, sea rural o citadina.

Respecto a las diferencias de los arquetipos expuestos por Ismael Rodríguez en *Los tres huastecos*, no encontramos a un sujeto colectivo en principio, aquí a pesar de que los protagonistas son trillizos, hay una marcada diferenciación en cada uno de los personajes interpretados por el mismo actor, pues los mismos, que como ya se ha expuesto, representan a tres estados distintos de la República que conforman la parte más importante de la Huasteca, visten y realizan prácticas diferenciadas, además de tener distintas personalidades. Como ocurre en el díptico fílmico previo, la realidad representada en el filme es ajena a diversas circunstancias socio-políticas y económicas, salvo por la presencia de la milicia y de acciones militares específicas, el entorno representado es también rural, también está marcado por el catolicismo, aunque se introducen elementos que señalan un conflicto con el clero que luego quedan salvados. El énfasis está en “hermanar” las diversas identidades regionales representadas mediante tópicos folclóricos, pero también mediante ocupaciones distintas que están relacionadas con tres instancias o grupos de poder (militar, eclesiástico y civil de

cacicazgo con tintes de ilegalidad). El principal conflicto identitario se centra entre la legalidad y la ilegalidad de las acciones de los personajes.

Finalmente en *Tizoc*, el indígena tacuate no es representado como un sujeto de prácticas sociales específicas propias de su cultura, se ha creado un conflicto entre dos distintas comunidades indígenas, mixtecos y tacuates, que comparten una diversidad de elementos culturales y prácticas de vida, ciertas circunstancias que los afectan son acordes al grupo étnico al que pertenecen en relación con la realidad nacional, pero en el filme se expone en el indígena a un sujeto emocionalmente arrebatado a merced de sus pasiones, Tizoc representa a un tipo de indígena idealizado, descendiente de la realeza prehispánica, es melancólico y solitario, está profundamente marginalizado, pero amalgama en su temperamento sensibilidad y es empático con el hábitat, no se interesa por la reivindicación de su identidad étnica o cultural, por su reivindicación económica y social, lo mueven únicamente sus afectos y cierto tipo de creencias religiosas y sobre la naturaleza, es un personaje ajeno a todo interés material; mientras que el grupo opositor del héroe es representado por los mixtecos a quienes Rodríguez describe como inflexibles, testarudos y agresivos con otras etnias, afectados por envidias, centrados en los conflictos internos y no en los conflictos sociales, esos conflictos internos los llevan a la pérdida de una nueva generación, pues mueren significativamente ambos hijos del jefe mixteco. No se abordan sino muy superficialmente las problemáticas que afectan a las comunidades indígenas en lo económico, lo cultural, el derecho a la salud. En el aspecto físico los indígenas se describen como semejantes. Debido a la época imprecisa, pero previa a la Revolución Mexicana, el contexto representado vuelve a ser un contexto rural, vuelve a estar fuertemente identificado con una tradición religiosa católica, aunque

aquí se introducen, no sin diversos matices peyorativos, ciertas creencias “indígenas” y una crítica a la actitud del clero a través de la figura del fraile y su rol desempeñado en la trama. El conflicto se centra en el cuestionamiento y puesta en escena de prejuicios étnicos tanto entre indígenas como entre indígenas y no indígenas. Sin embargo, la realidad rural representada vuelve a ser ajena a los problemas y circunstancias internacionales y a las grandes problemáticas sociales internas del país, el contexto representado resulta incluso más anacrónico respecto a la época de producción del filme y la realidad de ese contexto externo a la película.

Como ocurre en los cuentos de tradición oral, los elementos sociales que se representan parecen limitarse a un contexto lejano e impreciso en el tiempo, aunque ubicados en un entorno nacional relacionado con cierto tipo de tradiciones populares, pero en el que las circunstancias materiales concretas de índole socio-política no tienen gran importancia, de manera que las historias referidas pueden equipararse a nuevas versiones de relatos o cuentos de tradición oral en las que incluso lo maravilloso, justificado por creencias religiosas o creencias sobre la naturaleza, caben, y se presentan como verosímiles al receptor, para representar una identidad nacional de fábula fantástica ofrecida como relato costumbrista.

Entre las similitudes que encontramos en los cuatro filmes podemos destacar la marcada presencia de la religión católica y su simbología, en todos los filmes aquí analizados hay un sacerdote, es personaje auxiliar o adyuvante en el díptico *Los tres García y Vuelven los García*, y en *Tizoc*; mientras que el religioso que figura, en *Los tres huastecos*, es protagónico.

Si bien este componente deriva de la formación religiosa que tuvo Ismael Rodríguez en su infancia y adolescencia, que queda manifiesta en los filmes, nos refiere también a ciertos grupos sociales del país, pues al haber apoyado su padre y su hermano Joselito la causa de la Guerra Cristera, motivo por el cuál fue aprendidos y llevados a la cárcel de Belén en la ciudad de México, Ismael acumula los elementos aprendidos por su pertenencia a dicho grupo social, los cristeros, y los usa como recurso en las películas que hemos analizado, mismas que elaboró antes de cumplir 40 años, cuando escribió y filmó *Los tres García y Vuelven los García*, tenía 29 años.

En nuestro estudio de caso, Ismael Rodríguez usa la simbología de la Trinidad en *Los tres García, Vuelven los García* y *Los tres huastecos.* En *Tizoc* y en *Vuelven los García*, hay plegarias a la Virgen María, Tizoc le canta a la imagen que representa a la advocación de la Inmaculada, mientras que León López, el agresor en *Vuelven los García* habla con una imagen impresa de la advocación de la Virgen de los Dolores cuando cree que mató al cura; doña Luisa García reza el rosario en *Vuelven los García*, lo hace cuando están al interior del templo esperando que dé inicio la misa dominical y cuando Lupita va a su habitación a pedirle consejo en *Los tres García*. La abuela García lleva a sus nietos a la iglesia, y los desarma antes de ingresar al recinto por respeto. Los personajes de los cuatro filmes tienen nombres de tradición católica, excepto la representación de los personajes indígenas en Tizoc. Los tres personajes femeninos en los cuales hay intereses románticos por parte de los héroes en estos cuatro filmes llevan el nombre de la Virgen María: María Guadalupe (Lupita) en *Los tres García y Vuelven los García*, María Antonia (Mari Toña) en *Los tres huastecos,* María Eugenia (María/Maruja) en *Tizoc*. Estos elementos fílmicos hacen evidente la relación de los

elementos textuales con una tradición católica que se precisa al considerar los datos biográficos del director.

En nuestra investigación nos hemos dirigido a analizar específicamente los personajes protagónicos interpretados por Pedro Infante, que conforme a la visión de Ismael Rodríguez son la representación de distintas identidades nacionales, en *Los tres García y Vuelven los García*, el personaje de Luis Antonio García, el charro, el hacendado donjuanesco, a quién de acuerdo con los postulados de Tinianov, podríamos clasificarlo como un falso héroe en la primera parte del díptico fílmico porque en la competencia por el amor de Lupita fue derrotado por su primo José Luis, no obstante su habilidad para las conquistas amorosas que se basaba en su porte y en la habilidad para el canto. De acuerdo con los axiomas de Propp, en Luis Antonio hay un reemplazo de la figura heroica de un guerrero o de un príncipe, por un charro enamoradizo, bebedor, trasgresor, cínico, buscapleitos y territorial, el prototipo del charro en el personaje de Luis Antonio representa también a una ideología que se destacaba en el México del siglo XIX y principios del XX que consideraba superiores los rasgos masculinos, despreciando la sensibilidad en un hombre, por ejemplo cuando Luis Antonio y Luis Manuel se burlan de su primo José Luis porque usa loción de jazmín en el cabello, el prototipo del charro de acuerdo a Ismael Rodríguez en este díptico es mostrado como orgulloso y autosuficiente, en esta colectividad no se requiere la ayuda de nadie, sus integrantes son ambivalentes e inestables, tal como lo plantea Tinianov, como personajes individuales y en colectividad, se adaptan a la circunstancias del momento pero manteniendo ciertos signos de identidad. No obstante, a pesar de su bravura, se subordinan ante autoridad matriarcal femenina, representada por el personaje de su abuela, figura que este filme

fue masculinizada al adoptar posturas de mando y fumar puro; porque otro punto a destacar es que en los cuatros filmes que analizamos no hay figuras maternas, son actantes ausentes, y en el díptico fílmico *Los tres García* y *Vuelven los García* no se hace ninguna referencia ni añoranza a los figuras maternas, a diferencia, en *Los tres huastecos* se habla del momento del nacimiento de los trillizos, aunque no específicamente de la madre y el sacerdote habla de ella dos veces; mientras que en *Tizoc* María Eugenia regala la medalla de primera comunión (otro sacramento católico) que le dio su madre a Tizoc como recompensa por haber salvado la vida de su padre. Es decir que la madre es una suerte de actante no presente, que es distinto del actante ausente, porque las referencias a ella significan en tanto se le remplaza por la figura de la Virgen.

Conforme con Tinianov en el díptico fílmico *Los tres García* y *Vuelven los García* se ha demostrado a través de la colectividad del grupo charro que la unidad estática del personaje es inestable y que siempre respetará el principio de construcción en cada acción en particular: “La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados a un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración”. (Todorov, 1970: 87).

Por su parte, Propp a través de su metodología encauzada al estudio de las tradiciones narrativas orales en los relatos maravillosos, pone de manifiesto que también en las narraciones fílmicas es aplicable su técnica, puesto que toda narración es una cadena de acciones que suceden conforme a un orden, obteniendo así significado dentro de la historia, este significado o función de las acciones está determinado por la relación

que la acción tiene con otras de la misma historia. De acuerdo con estos elementos que propuso Propp, podemos observar que en los filmes que analizamos, al inicio de las narraciones varios de los miembros de la familia están ausentes, en lo que Propp denomina “alejamiento reforzado”, que tiene lugar con la muerte de los padres, acción que se repite en *Los tres García,* donde los tres nietos son huérfanos, pero son protegidos por su abuela paterna, en *Los tres huastecos* los trillizos quedan huérfanos siendo niños pequeños y son resguardados cada uno por sus padrinos (aquí recogemos otro elemento religioso, el padrinazgo mediante el bautismo); y finalmente en *Tizoc*, donde también el héroe es huérfano, aunque en su caso, no contó con la protección de alguien cercano, él también tiene un padrino, pero al ser su padrino no indígena, lo visitaba esporádicamente, Tizoc se adentra en la devoción del catolicismo, en específico en la veneración a la Virgen María en la advocación de la Inmaculada.

Vemos así que las narraciones se ajustan de manera muy cercana a la estructura característica del relato de tradición oral, así como el papel central que los aspectos religiosos desempeñan en las distintas narraciones fílmicas analizadas.

Dentro de las funciones de los personajes, de acuerdo con Propp, la prohibición es un elemento importante en la cadena de acciones y queda cubierta en los cuatro filmes en el díptico fílmico, hay prohibiciones hechas por la abuela a los tres nietos, pero especial para Luis Antonio, también hay prohibiciones hechas por Lupita y el cura, quién le prohíbe a Luis Antonio ir en busca de León López; pero el personaje transgrede todas las prohibiciones mostrándose como un héroe rebelde y a la vez transgresor. En *Los tres huastecos* las prohibiciones son quebrantadas por Alejandro, el malhechor y en *Tizoc*, es el propio Tizoc héroe y transgresor cuando rapta a María Eugenia. Conforme a

Propp las formas de la transgresión están ligadas a las formas de la prohibición. En las narraciones fílmicas la autoridad que los protagonistas transgreden se identifica con una autoridad ética, más que con una autoridad civil.

La fechoría en la que: “El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios” (Propp, 1970), en nuestro análisis lo encontramos en *Los tres García* con las familias García y López que tienen conflictos con mucho tiempo de antigüedad y ambas familias tienen muertos en sus registros a causa de este pleito; pero el problema más fuerte ocurre cuando en la segunda parte del díptico es herida de muerte la abuela por León López; en *Los tres huastecos*, Alejandro toma como rehén a Tucita, el miembro más vulnerable de la familia Andrade, al tratarse de una niña; y en Tizoc la fechoría queda expuesta con el asesinato de Machinza a manos de su hermano Nicul, pero se debe resaltar la añeja rivalidad entre grupos étnicos que Ismael Rodríguez expone en su filme. La rivalidad como parte de la cadena de acciones es dinámica, pero está centrada en relaciones interpersonales.

En *Vuelven los García* y *Tizoc*, los héroes vencen al ser derrotados, Luis Antonio García es el héroe que se sacrifica por su familia y Tizoc se suicida después de la muerte de María Eugenia, haciendo de esta acción un acto metafórico de liberación de sus almas que se convierten en cenzontles para estar juntos derrotando así al grupo opositor conformado por indígenas y no indígenas; esta función, de acuerdo con los axiomas de Propp es muy significativa, porque se interpreta la derrota del héroe como un triunfo.

La marca como parte de los elementos de las funciones de los personajes, también la encontramos presente en los cuatro filmes, la colectividad conformada por los charros García es la repetición del nombre y el apellido que los hace sentir tan orgullosos, para

los tres huastecos es la repetición del rostro y también del apellido y para Tizoc el ser indígena.

Mientras que la fechoría inicial reparada o la carencia colmada forman pareja con la fechoría o la carencia del momento en que se trenza la intriga, en nuestro estudio de caso la fechoría inicial es reparada en *Vuelven los García* a través de la reconciliación de las familias y las muertes de Luis Antonio y León López, y la recuperación de la pérdida que afectaba a Luis Antonio después de su muerte, ya como fantasma. El regreso del héroe se aplica a Luis Antonio cuando aparece su fantasma en la boda de sus primos, para finalmente irse junto con su abuela a la vida eterna, de acuerdo con los cánones del catolicismo.

En Los tres huastecos, la fechoría se repara con el arrepentimiento de Lorenzo Andrade, la aprensión de Alejandro y la futura boda entre Mari Toña y Víctor. Mientras que en *Tizoc*, la carencia es colmada a través de la muerte de los héroes que da paso a la confirmación de la leyenda en cuanto se escucha el trinar de los cenzontles.

Para los cuentos de tradición oral, el héroe recibe una nueva apariencia al finalizar la narración, en *Vuelven los García*, Luis Antonio recibe la apariencia de fantasma, al igual que su abuela, en *Los tres huastecos* Lorenzo tiene una reivindicación social que le provee de una nueva apariencia, deja de ser el Coyote, y en *Tizoc*, la muerte de los héroes los convierte en cenzontles.

Propp señala que cuando se aborda la realidad desde la fantasía se trata de la amplificación y especificación de un elemento folklórico.

Hemos podido observar que, en los filmes analizados, se hacen presentes elementos que proceden y refieren a ciertos elementos del contexto sociocultural de

producción de la película, aunque el director trata siempre de destacar la presencia de la familia como un valor, pese a que en estos filmes no presenta familias completas, siempre hay actantes ausentes que sirven como auxiliares para que se desarrolle la narración.

Podemos afirmar que los filmes analizados buscan representar y difundir una identidad nacional a través de nuevas versiones de relatos de tradición oral o popular, que como sabemos siempre han cumplido con fines didácticos específicos. Esta representación de la identidad nacional o de la "mexicanidad" está modelada de acuerdo con una serie de postulados ideológicos muy afines a una ideología cristera que queda semi-oculta tras la apariencia de lo "costumbrista".

Para Ismael Rodríguez, la exhibición de la identidad nacional a través de sus filmes le significó ser reconocido como un orgulloso expositor de la cultura mexicana a través de figuras arquetípicas, la música, las costumbres y la alegría.

Para Catherine Héau-Lambert y Enrique Rajchenberg "El sentimiento de patria —es el 'lugar de los padres', aquel donde se ha nacido—, es anterior al de nación. Este último constituye una extensión del primero" (Héau-Lambert & Rajchenberg, 2008: 46). Esta concepción es fundamental en los filmes aquí analizados de Ismael Rodríguez, quien emigró junto a su familia a Los Ángeles en 1926 (García, 2014:12) debido a que su padre y su hermano Joselito habían estado presos por apoyar la causa de la Guerra Cristera, y al ser dejados en libertad, la familia sufría de hostigamiento por parte la policía en la panadería que era su negocio familiar, por tal motivo se fueron, lo que provocó que en Ismael, quién era un niño que apenas cursaba el quinto grado de primaria un elevado

sentimiento nacionalista mediado por la religión, mismo que manifiesta en sus primeras producciones.

> El patriotismo es entonces anterior a la identidad nacional. Forjar esta significa crear o inventar ancestros comunes y tradiciones unificadoras, pero también territorializar el espacio, marcarlo y tatuarlo de tal manera que el amor hacia el lugar donde se ha nacido se transfiera al territorio más amplio de la nación, porque está surcado por símbolos que lo señalizan como parte de una historia común que fraterniza a hombres y mujeres que nunca se conocieron ni se conocerán jamás. El tatuaje del territorio se realiza mediante marcadores espaciales, los geosímbolos, que evocan a la nación en su conjunto. Su efecto metonímico permite representar al todo por la parte. Los paisajes, a diferencia de los mapas, cobran ese valor simbólico cuando se incorporan al quehacer productor de identidad nacional. (Héau-Lambert & Rajchenberg, 2008: 46)

Los hermanos Rodríguez, al encontrarse fuera del país comenzaron a desarrollar sus talentos cinematográficos y sus guiones estaban basados en los contextos que les eran conocidos y añorados: la nación mexicana, y que después aplicaron con gran éxito en México durante la Época de Oro. Plasmaron en sus guiones historias personales que como hemos visto siguen un esquema narrativo propio del relato de tradición oral, aunque se supusieran historias de personas cercanas y de personajes inventados a través de vivencias, añoranzas y recuerdos.

Otros elementos propios de una tradición cultural también se hacen manifiestos en las narraciones fílmicas de Ismael Rodríguez, pues de acuerdo con Enrique Florescano (2002) citado por Catherine Héau-Lambert y Enrique Rajchenberg: “El patriotismo criollo tuvo que buscar una genealogía compartida por criollos e indios. Los ideólogos del siglo XVIII, particularmente Francisco Javier Clavijero, emprendieron el rescate del pasado azteca para afianzar una identidad propia que estableciera lazos de identidad con la tierra que se habita” (Héau-Lambert & Rajchenberg, 2008: 51), es así como mediante una historia en común se crearon los símbolos que dan unidad.

> La memoria histórica es una reconstrucción del pasado forjada por intelectuales especializados en función de intereses presentes. Por ello existen varias memorias de una misma época o incluso de un mismo evento según el enfoque de su grupo portador. En ellas abreva la identidad nacional, ya que se trata de proporcionar una versión elogiosa del pasado para fortalecer una identidad positiva. […] Es bien sabido que se glorifica al indio muerto para mejor explotar al indio vivo, pero operando una selección entre las memorias disponibles. Entre todos los antepasados posibles, los criollos escogen a los aztecas por su fuerte control social y territorial sobre las demás etnias, para instaurar de este modo una continuidad entre el presente centralizador y el pasado imperial azteca. (Héau-Lambert & Rajchenberg, 2008: 52)

La misma Catherine Héau junto a Gilberto Giménez (2005) definen el nacionalismo como “La lealtad y el compromiso empeñados en defensa de los intereses de una nación, que suelen expresarse, entre otras cosas, en la disposición para defender su honor, sus valores culturales, su autonomía y, sobre todo, su integridad territorial frente a amenazas externas” (Héau-Lambert & Giménez, 2005: 84). En los filmes de Ismael Rodríguez se puede observar que las culturas externas solamente figuran en relación con los Estados Unidos, en el resto de los casos se trata de culturas internas en conflicto.

El nacionalismo, involucra una explícita idea de la identidad nacional con sus elementos de lealtad y el compromiso. “Por lo tanto, habrá tantos nacionalismos como concepciones de nación, de identidad y de proyecto nacional entre los diferentes grupos que integran la comunidad imaginada.” (Héau-Lambert & Giménez, 2005: 84) Por lo que no se puede enunciar una única definición identidad nacional. Sin embargo, si bien el proyecto político del Partido Revolucionario Institucional tuvo como principal motivación promover una identidad nacional que conciliara conflictos internos derivados de la interrupción o no concretización de las soluciones a las causas de la lucha armada, se pueden observar algunas diferencias respecto a las motivaciones del grupo social del que forma parte el director al promover una identidad nacional, también derivada de

deseo de solucionar conflictos internos, pues tales conflictos buscan ser solucionados en el terreno religioso y no en el terreno de las necesidades y conflictos socioeconómicos y políticos.

Para Ricardo Pérez Montfort (2005) en los inicios de la década de los años 20 del siglo XX, emergió en México una clase popular y en ella se enfocaron los principales esfuerzos de la reconstrucción nacional después del movimiento armado de la Revolución. “La inmensa carga popular que trajo consigo el movimiento revolucionario replanteó el papel que el pueblo desempeñaría en los proyectos de nación surgidos durante la contienda [...] ese pueblo como protagonista esencial de la Revolución y destinatario de los principales beneficios de dicho movimiento” (Pérez Montfort, 2005: 72). De acuerdo con el académico, quienes eran poseedores de la denominación del binomio “pueblo mexicano” eran principalmente los campesinos, ya que antes de la Revolución el discurso político describía al “pueblo mexicano” identificándolo con la burguesía de México, por lo que: “La cultura popular fue adquiriendo poco a poco un rango de cultura nacional, no sólo en sus ámbitos creativos, sino también en sus cotidianidades.” (Pérez Montfort, 2005: 73)

Catherine Héau-Lambert y Gilberto Giménez (2005) citan a Benedict Anderson, quien define la nación como: “Una comunidad política imaginada, fundada en mitos fraternales (1991: 5)”. Esta definición se aplica perfectamente a los objetivos promovidos tanto por el gobierno en México en la época de producción de los filmes, como a los objetivos implícitos en los filmes de Ismael Rodríguez.

Para los académicos el nacionalismo es una noción estrechamente vinculada con el patriotismo, pero no debemos olvidar que al fin y al cabo dicho nacionalismo se funda

en un “mito fraternal” que los primeros filmes de Ismael Rodríguez concretan al representar las identidades en relación con vínculos de primos y de hermanos trillizos, un caso de excepción en este sentido lo constituye el filme sobre las comunidades indígenas, pues lejos de representar el “mito fraternal”, se representa la diferenciación tajante de índole étnica. En este filme incluso un hermano asesina a su hermana. El “mito fraternal” es remplazado por la historia de Caín y Abel. La película ofrece otro tipo de mito, el “mito amoroso” entre dos miembros de comunidades étnicas diferenciadas.

Jesús Antonio Machuca (2005) considera que el concepto de nación está fundado en:

> Los vínculos de fraternidad, que suele remitirse a una representación primordial que se remite a ciertas formas simbólicas elementales (matria y fratria) ligazón de génesis y hermandad. De hecho, la conciencia nacional que se remonta hacia su origen se concibe como una especie de su praetnia. En la génesis de la nación hay un “mito de origen”. Este fundamento mítico-histórico de la identidad colectiva, será una fuente del nacionalismo y la ideología de Estado. La referencia a un fundamento primigenio y los lazos cuyo origen se halla en la “tierra y la sangre” ha dado lugar incluso a una cierta conceptualización del fenómeno cultural. Un antecedente nítido se encuentra en el romanticismo alemán que ha inspirado al relativismo cultural, por ejemplo, de J.G. Herder. El relativismo cultural tiene como característica la de reivindicar la peculiaridad irreductible y única de cada cultura. (Machuca, 2005: 137-138)

El mito “primigenio” que en el filme sobre Tizoc se expone, aunque conserva diversos contenidos religiosos va a privilegiar el mito del mestizaje y es presentado en la narración fílmica de manera que, pese a su propósito principal, no excluye diversos contenidos racistas hacia las culturas indígenas que se representan como antítesis del “mito fraternal”.

Acorde con las anteriores afirmaciones, se puede comprobar históricamente que el nacionalismo, tiene como principal característica buscar ser cohesionador de la sociedad a la cual representa, mediante un proyecto específico que obedece a ciertos intereses de la clase política, en México como ya lo expusimos en los capítulos II y III de esta investigación, después del movimiento armado de la Revolución Mexicana, a través del

arte, como la pintura, la música y el cine se acercaron a las clases populares los ideales revolucionarios, en los cuales los indígenas quedaban excluidos y solamente se integrarían a la colectividad mediante un proceso de mestizaje, mitificado a través de la leyenda.

Las estrategias ideológicas empleadas en la representación de estas identidades nacionales ocultaban las cuestiones de índole política y económica que causaban los conflictos reales y se sustentaban en una serie de creencias tanto religiosas como sobre la naturaleza que intentaban recuperar tradiciones vigentes en los diversos grupos culturales involucrados: indígenas y mestizos.

Los filmes producidos durante la Época de Oro del cine mexicano consiguieron una gran aceptación a nivel nacional e internacional con remarcado acento en América Latina, donde las audiencias se percibieron identificadas a partir de los estereotipos distintos a los que durante años plasmó la cinematografía estadounidense de los latinoamericanos.

Mediante el trabajo de los directores mexicanos se instauró la imagen de la nación, resaltando un reducido número de matices de la cultura, que como hemos podido apreciar a través del trabajo de Ismael Rodríguez se inspiraba en una realidad específica, tomándose libertades creativas para hacer más atractivo su producto a la audiencia; mediante la recuperación del folclore, la música y la alegría, la religión católica, y ciertos elementos locales con sus propias cargas de identidad regional, se proyectó México en la Época de Oro. El hecho que el énfasis estuviera en los conflictos interpersonales permitía que, al margen de la nacionalidad representada, el receptor de otras regiones del mundo pudiera identificarse con los estereotipos representados.

Para Beatriz Morales Romo (2017) es indiscutible la repercusión social del cine en numerosos ámbitos, puesto que se dirige primordialmente a las masas, contacta al individuo e impacta a la sociedad.

> La eficacia educativa de la imagen es muy relevante, ya que está comprobado que la mente humana retiene mucho más la imagen que cualquier otro signo de comunicación. Es más efectivo, por tanto, todo aquel conocimiento intelectual que nos llega por medio de la realidad, de la praxis y no a través de la teoría. Y el cine es una interpretación seleccionada de la realidad que, además de entretener y evadir, puede ser un elemento que apuntale o deconstruya ideas, estereotipos, mitos, prejuicios, etc. […] Posee distintas vertientes: como elemento artístico, como espectáculo e industria, como leguaje y desde la perspectiva de sus espectadores. A partir de estas premisas, se profundiza en sus funciones más allá de la evasión y el ocio, para llegar a desentrañar las relaciones que establece con el mantenimiento de estereotipos (Morales Romo, 2017: 28)

De acuerdo con Leigh (2002), citado por Morales Romo (2017), el cine promueve el desarrollo de habilidades sociales, predispone a la reflexión y el análisis crítico. (Morales Romo, 2017: 28). Sin embargo, la predisposición a la reflexión y al análisis crítico depende de las características específicas de los filmes, no es inherente al medio que se emplea, por esto, al adoptar las características de los relatos de tradición oral, que tienen finalidades fundamentalmente didáctica y promueven, más que la crítica, la asimilación de ciertos valores, los filmes de la Época de Oro del cine mexicano permitieron al mexicano y en general al latinoamericano imaginarse a sí mismo como un portador de identidad a través de figuras ideales; aunque el hecho de que el cine sea un promotor de asimilaciones sociales no es exclusivo a una sola época y a un solo espacio, pues de acuerdo con Valeria Camporesi:

> En diez minutos de proyección, los cortos Lumiére establecieron dos discursos de enorme impacto: por un lado, fijaron una manera de mirar con una cámara tomavistas; por el otro, crearon un sistema visual-cultural, que en varios momentos de la historia del cine fue identificado con la esencia misma de lo que las personas deberían ser, un sistema de producción de imágenes destinado a hacer reflexionar acerca de la relación entre la reproducción, la realidad representada y los que la observan (Camporesi, 2014: 31)

Dentro del complejo proceso de influencia que ejerce el cine en la sociedad, Arturo Morales Campos, Juan Carlos González Vidal y Jorge Alberto Ruiz Barriga (2013) han señalado que: “en las películas aparentemente ingenuas se localizan preocupaciones históricas … no existen mensajes neutros, todo mensaje se genera a partir de un punto del universo cultural” (Morales Campos, González Vidal & Alberto Ruiz Barriga, 2013: 11-12), por lo que el cine mexicano producido durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial, como hemos expuesto, fue incisivo en sus mensaje y buscó competir con Hollywood en producción y calidad técnica, los mensajes para el mundo eran claros, México es un país amistoso, sus paisajes, su gente, su comida, su folclore y en general su cultura eran únicos en el mundo. México como aliado de Estados Unidos en la guerra fue altamente beneficiado en su producción cinematográfica lo que le permitió hacer llegar sus “mensajes” a sectores internacionales y no solo internos al país.

Beatriz Morales Romo (2017) considera que el cine no es solo es una industria productora de contenidos masivos, sostiene que el cine también es arte y como tal implica “un saber hacer, porque participa de la ciencia (saber) y de la técnica (hacer)”. (Morales Romo, 2017:29) porque todo filme es una historia que debe ser funcional a partir de un guión, el cual es un elemento clave del arte que debe contener:

> Calidad lingüística, ingenio en el diálogo, coherencia en el razonamiento, dignidad de la expresión… Pero la película es algo más que el guion, también la fotografía y la ambientación son factores plásticos del cine. Además de la calidad técnica hay que valorar otros aspectos muy importantes: el empleo de la luz y del color según las situaciones, los estados de ánimo, los emplazamientos. Todos estos factores han de ser coherentes con el desarrollo de la narración y ayudar a que el espectador descubra lo que el guion omite. Por último, las otras dos piezas básicas de la realización cinematográfica que, desde posiciones diferentes, aunque convergentes mueven la película: los intérpretes y el director o realizador (Benet, 2004). (Morales Romo, 2017: 29)

Analizar el cine desde la calidad artística también coloca a las producciones de la Época de Oro en una buena posición, al margen de los contenidos ideológicos que

difundiera, puesto que la mayoría cuidaba el aspecto estético, si bien en la elaboración del guión y el manejo del lenguaje en el mismo, la labor no aspiraba a crear obras maestras de la cinematografía, se buscaba satisfacer una necesidad vigente en los públicos receptores, la fotografía y la edición estaban guiadas por los modelos norteamericanos de estándar comercial, pero se tomaban libertades creativas.

Una de las notables cualidades de este cine fue difundir elementos de la cultura popular, como lo hizo Ismael Rodríguez en el caso de Tizoc que se recurre varias de las "tradiciones oaxaqueñas" con tal de resaltar el producto final y hacerlo más entrañable para el espectador. Pero, esta difusión también operaba en un contexto internacional, al cual tales tradiciones populares no hubieran podido acceder sino a través del turismo.

Por su parte Ana Rosas Mantecón (2012) se ha enfocado en el estudio de la recepción del público mexicano, que, de acuerdo con sus investigaciones, es un campo de estudio muy poco explorado.

> Otro tipo de trabajo, no muy generalizado en México, es la reflexión teórica sobre el espectador, que aunque arroja ideas e hipótesis sugerentes, contribuye poco al conocimiento empírico del espectador real, de carne y hueso, a pesar de su relevancia para reconocer la pluralidad de auditorios, como el ensayo *El cine y su público*, de Emilio García Riera, donde sugiere que los emigrantes a Estados Unidos fueron fundamentales para definir una forma "piloto" de relación entre el cine y su público; en dicho ensayo, García Riera dibuja hipotéticos tipos de espectador y su relación diferenciada con el cine (1974: 10). En el mismo sentido, Lauro Zavala (1994) ha planteado que en la asistencia a las salas de cine se ponen en marcha diversos procesos simbólicos e imaginarios, a la vez íntimos y colectivos. En su aproximación, destaca el reconocimiento de los distintos tipos de espectador y de los contratos simbólicos que establecen con la pantalla. (Rosas Mantecón, 2012: 42)

Sin embargo, el análisis de los fenómenos de recepción de la cinematografía en México está todavía por emprenderse, particularmente porque las producciones cinematográficas de esa época se siguen difundiendo a través de la televisión, llegando a audiencias muy alejadas temporal y culturalmente de las del contexto de producción de esas películas.

La recepción que ha mantenido la audiencia del cine mexicano de la Época de Oro desde sus inicios hasta hoy, ha sido muy variada, tomando en cuenta las aristas que sugiere el contexto de producción y recepción, pues toda sociedad evoluciona, incorpora nuevas prácticas y deja en desuso otras; no obstante, de acuerdo con Rosas Mantecón, la mayoría de los investigadores optan por contextualizar desde el aspecto de producción, a los periodos postguerras civiles (Revolución Mexicana y Cristera), donde dicha etapa pertenece a cuatro gobiernos sexenales del Partido Revolucionario Institucional: Lázaro Cárdenas del Río, Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán Valdés y Adolfo Ruíz Cortínes, cuyos gobiernos y gabinetes influyeron de manera consciente en el progreso y las características del cine mexicano como industria.

De acuerdo con Arturo Morales Campos, Juan Carlos González Vidal y Jorge Alberto Ruiz Barriga (2013) el mito fundacional de la cultura mexicana "transcribe discursos, en muchos casos, hegemónicos y predominantes en el tiempo en el que aparece dicho elemento cultural, … guarda estrecha relación con las estructuras intratextuales con el contexto en el que apareció la obra, la extratextualidad." (Morales Campos, González Vidal & Ruiz Barriga, 2013: 64-65). Esto se hace evidente en nuestro trabajo también.

Para Julián Woodside (2012) en el caso de México, la memoria cultural se ha visto reflejada masivamente a través de los medios de comunicación con especial preponderancia el cine, él se apoya en Erll, para definir la memoria cultural como "la interacción entre el presente y el pasado en contextos socio-culturales" (Erll, 2008:2), para afirmar que la transmisión y de la reproducción de dichas construcciones son la razón que entender la definición de identidad en México.

> Diversos autores han evidenciado y criticado cómo los mediadores de la cultura nacional –es decir, aquellos mediáticamente privilegiados– se han dedicado a dar soluciones no indias al "problema indio", sin llegar a una alternativa eficaz. Esto da como resultado una ilusión de identidad multiculturalista ya que, como plantea Olivia Gall, la idea de México como un país no racista –y habría que agregar "multicultural"– es un mito que contrasta con la realidad de una ausencia de voces indígenas en los medios de comunicación nacionales. (Woodside, 2012: 70)

Es así como podemos concluir que la cinematografía mexicana en el periodo de la Época de Oro registró importantes precedentes para analizar el fenómeno del impacto que significó para el público verse representado (e identificado) en pantalla a través de elementos culturales que sentía más propios que los promovidos por la cinematografía de Hollywood.

La Época de Oro ha sido el periodo más productivo en el cine nacional, es cierto que debemos distinguir cantidad y calidad y que muchas de las grandes películas nacionales no han logrado llegar a los públicos masivos, bien sea por sus temáticas o por producirse en forma independiente, pero como ya hemos expuesto en el capítulo III de nuestra investigación, durante la Segunda Guerra Mundial, México se convirtió en aliado de Estados Unidos y obtuvo beneficios de esta coalición que se reflejaron en la cinematografía mexicana generando no únicamente fuentes de empleo, permitiendo también la profesionalización en la práctica de diversos especialistas en la cinematografía, como actores, técnicos, directores e incluso guionistas. México se proyectó al mundo como un lugar de figuras ideales, pues de manera informal recogimos impresiones causadas por los filmes aquí analizados en receptores cubanos de la ICOM Cuba en noviembre 2017; otras audiencias conformadas por ciudadanos españoles e italianos en el IV Congreso Internacional de Cultura Visual en mayo de 2018 en Roma, receptores asiáticos y latinoamericanos participantes del IX Congreso Internacional de la Imagen en Hong Kong en noviembre 2018, participantes del III Congreso internacional

de la imagen y su narrativa en la ESPOCH Riobamba Ecuador en 2019 y de la Primera Escuela Doctoral Internacional de Verano de la Unión Latina de Economía Política de la Información, la Comunicación y la Cultura (ULEPICC) en Temuco Chile enero 2020; donde se nos hizo hincapié en que el cine mexicano de la Época de Oro, no era exclusivo de los receptores mexicanos, puesto que fue un escaparate de la cultura mexicana a la que se añoraba conocer por la grandilocuencia que el cine mostraba, el cine mexicano hermanó a la comunidad latina mediante figuras narrativas ideales.

En esta investigación podemos comprobar que el personaje, acorde a Tinianov es un elemento construido, que está a disposición de las funciones de la obra; y específicamente el personaje cinematográfico permite analizar que dentro de la narración fílmica el personaje es un elemento que se caracteriza por cierta unidad estática, pero, tal como lo sugiere Tinianov, es extremadamente inestable, depende enteramente del principio de construcción, y puede oscilar en el curso de toda la obra. Todos los personajes que participan de la narración fílmica son elementos construidos que se mueven mediante las esferas de acción que enunciaba el formalista ruso Vladimir Propp; mismas que están definidas a partir de lo que los personajes hacen, de las relaciones que poseen los atributos de los personajes y se cimientan en la cultura en el cual fueron creados, y por ende de ahí podemos deducir cómo serán interpretados en la narración, tanto en la cultura que los produce, como en otras culturas que sean posibles receptoras contemporáneas o asincrónicas.

Para Propp es significativo enfatizar que el personaje simboliza una noción evidente de la cultura que lo crea, por lo que representa ciertos valores culturales. Propp estudió obras de tradición oral y no textos literarios, sin embargo, hemos podido analizar que las

esferas de acción de los personajes que corresponden a esquemas tradicionales culturales también son aplicables a las narraciones fílmicas.

Propp identificó en las narraciones orales, que la función o significación de la acción deriva de su relación con las acciones precedentes y consecuentes a ella, y que surge de ella su significado específico dentro de la cadena de acciones; es en la especificidad de las acciones y en las características atribuidas a los personajes, así como en la elección de las acciones que se presentan los elementos que atañen al contexto sociocultural e histórico en que se produjo la narración, y es por eso que también se convierten en las partes más inconstantes y variables de las narraciones.

Finalmente, derivado de los postulados de Propp, Greimas formula la noción de actante, cuya propuesta fue sumamente funcional y operativa para realizar el análisis de los elementos relacionados con los signos que configuran a los actantes y sus funciones semánticas, a través de las esferas de acción de los personajes como elementos construidos.

Aunque Greimas se inspira en las esferas de acción de Propp, no se centra solo en los esquemas tradicionales, porque define al personaje como actante, como quien actúa dentro de la narración, donde señala roles distintos a los que identificó Propp y considera también los motivos que tiene el personaje para desempeñar ciertas acciones, resalta la importancia de las oposiciones. Además de resaltar aspectos que exceden la estructura narrativa, como los signos gestuales, espaciales, y visuales, y lo que nos permite señalar que a través de las narraciones fílmicas sus propuestas se vuelven elementos de alto valor para el análisis actancial, considera también la representación de las emociones o pasiones con las que los actantes se relacionan en la obra.

En nuestra investigación aplicamos la metodología de Tinianov para estudiar al personaje lo que nos permitió destacar los modelos de conducta que el filme promueve y busca representar. Luis Antonio García interpretado por Pedro Infante en el díptico fílmico *Los tres García* y *Vuelven los García,* es representado por un charro enamoradizo, macho, buscapleitos, autosuficiente, opositor de su primo José Luis que es presentado como un hombre que hace labores domésticas y lee continuamente fascículos para buscar guía en sus acciones; para Luis Antonio la masculinidad es muy importante porque su abuela es quien refuerza ese patrón, para Luis Antonio la masculinidad valida es cualquier cosa que no sea tareas domésticas atribuidas tradicionalmente a las mujeres, posee excesiva seguridad en sí mismo que lo lleva a extralimitarse en todos los ámbitos; los rasgos o atributos estables en el personaje de Luis Antonio es el amor por la familia, el respeto por la religión y el orgullo nacionalista; rasgo que también comparte con su primo José Luis, no así con su primo Luis Manuel que es un falso nacionalista, que de manera natural desdeña la indumentaria charra al considerarla inferior e introduce una acción que no es propia de la cultura mexicana, cuando en el jaripeo pide que se toree una vaquilla, tradición de usanza española; lo que termina por convertir una fiesta mexicana tradicional en una fusión de culturas.

Dentro de los rasgos o atributos estables de un personaje como elemento construido, como el amor por la familia, el respeto por la religión y el orgullo nacionalista; también los encontramos en los tres hermanos Andrade en Los tres huastecos y se replica en Tizoc, aunque en el caso de Tizoc se trata más de un orgullo étnico. Todos los personajes de estas cuatro narraciones fílmicas brindan posturas diferenciadas frente al nacionalismo y frente a la interpretación de lo que significa ser mexicano.

Los tres primos García, son orgullosos y protectores de la estirpe familiar, aunque no lo reconozcan abiertamente sino hasta que se encuentran en peligro. Los tres circulan dentro del concepto de falso héroe de Propp; aunque es Luis Antonio quién más acentuada tiene esta característica, pero en la segunda parte del díptico Luis Antonio repara el daño, la riña que existió por generaciones entre la familia García y la familia López, consigue componenda a través de su muerte, puesto que en el combate es derrotado, pero antes, perdona a su enemigo y mediante un acto de inmolación logra la reconciliación de ambas familias, con su muerte se convierte en el héroe y recibe como recompensa reunirse nuevamente con su abuela, a quién le sigue demostrando amor absoluto y se sobreentiende que continúan siendo compañeros. Luis Antonio acaba siendo también no solamente la representación un personaje nacionalista, sino que es también una idea religiosa del catolicismo, en la que el héroe porque se sacrifica por voluntad propia, ofrece su vida por la felicidad de otros y perdona a sus enemigos, de manera análoga, León López también ofrece características de héroe que se sacrifica y perdona a sus enemigos.

Los personajes femeninos en estos cuatro filmes desempeñaban una doble función, pues tanto como doña Luisa García, Lupita Smith, Juan Simón López, Tucita, Mari Toña y María Eugenia, por un lado estaban favorablemente subordinadas a la autoridad masculina que fungía como proveedora y protectora; y por otro lado se encargaban a consentir conductas machistas de la época, y este tipo de prácticas sociales dejan huellas en las narraciones fílmicas y en la disposición de los personajes, por ejemplo cuando doña Luisa García está muriendo y Luis Antonio se acerca a su regazo para buscar refugio por última vez ella le dice: “No llores, los hombres no lloran y menos si

son García"; a Lupita le pide que cuide a Luis Antonio y "Le ayude a soportar su pena como un hombre", para doña Luisa la masculinidad estaba muy bien definida en la fortaleza; por su parte, Juan Simón López considera que solo ha nacido para empujar a su hermano al crimen; lo que también corresponde a las situaciones producidas en el contexto social.

Como hemos expuesto con anterioridad, para Propp es importante acentuar que el personaje simboliza un elemento importante de la cultura que lo crea, por lo que expone algunos valores culturales. En nuestra investigación a través de la representación de distintas identidades nacionales, como son el charro, el huasteco y el indígena, hemos identificado algunos de estos valores culturales.

De acuerdo con las observaciones de Raymond Williams (1980), las prácticas culturales pueden responder a estilos de vida dominantes, emergentes o residuales, cuyos contenidos están determinados por los contextos históricos de su aparición, por lo que en los filmes analizados de Ismael Rodríguez se hacen presentes elementos culturales propios del contexto de México que corresponden a estilos de vida dominantes en ciertos sectores sociales. Es por ello por lo que los componentes se utilizan como indicadores para establecer la vinculación simbólica de los personajes con el receptor.

Por ejemplo, para Ismael Rodríguez, los elementos religiosos en estos cuatro filmes son muy importantes, se introducen desde el inicio de la historia, como en el caso de *Tizoc*, cuando el actante en tránsito es agredido simbólicamente por el actante colectivo se escuchan las campanas de la iglesia, y en las primeras escenas queda establecida su devoción mariana; en *Los tres huastecos* es mediante el personaje de Juan de Dios que queda cubierto este elemento y en el díptico *Los tres García* y *Vuelven*

los García, a través de la devoción católica de la abuela que reza el rosario como parte de sus tareas escénicas y es ella quién acerca a sus nietos a misa y a los sacramentos; además de la presencia del cura, que es capaz de ordenar a los primos que no salgan del pueblo y ellos lo obedecen por encima de la autoridad civil, pero no de la autoridad de su abuela. Además de la reinterpretación o resemantización de la Trinidad religiosa para expresar, al mismo tiempo que se recupera un dogma religioso, un contenido laico, donde los tres personajes Andrade de *Los tres huastecos*, que representan tres poderes distintos (clero, milicia y cacicazgo), y que actúan y reaccionan en individualidad, y por momentos en clara confrontación, deben rencontrarse, reconocerse y actuar de manera colectiva, como "una sola alma", o un solo poder, para derrotar al agresor, al asesino, que se oculta bajo una identidad que no le corresponde. Al igual que en *Los tres García* donde los primos conforman una colectividad, como una resemantización de la Trinidad religiosa.

En la narración fílmica de *Los tres huastecos* se ponen a los integrantes de dicha trinidad como seres revestidos de cierto poder jerárquico, y que además cuentan con el cariño y respeto de la comunidad donde viven, en este caso los que están revestidos por el cariño de la gente son en primer lugar Juan de Dios y en segundo lugar Víctor.

Conforme a la cadena de significaciones los cuatro filmes establecen un cierto modo de una fábula moral, que a través de los personajes representan simbolismos, que mediante las narraciones se ofrecen claves o que pueden ser fácilmente reconocibles por los receptores con propósitos educativos o moralizantes.

Ismael Rodríguez a través de estos cuatro filmes expone su empatía por el catolicismo y lo hace a mediante el uso de los materiales religiosos y simbolismos que

funcionan para consolidar contenidos ideológicos, mediante una resemantizacion cuya lectura no exige una alta competencia cultural.

Aunque los filmes aquí expuestos no solo participan de estrategias narrativas provenientes de la fábula, sino que también entremezclan situaciones con la comedia de enredo, esto queda expresamente abierto en la confusión que se produce en *Tizoc*, cuando María Eugenia entrega un pañuelo comprometiéndose en matrimonio sin siquiera saberlo, y en *Los tres huastecos* cuando los personajes son confundidos con otros con solo cambiar de atuendo, lo que es presentado como creíble en el filme por el hecho de que un mismo actor interpreta a los tres personajes simbólicos del filme; de acuerdo con la metodología de Propp, la voluntad de los personajes, sus intenciones, no pueden considerarse signos estables cuando se trata de definirlos.

En *Los tres huastecos* la oposición entre Juan de Dios y Lorenzo se produce en torno a su actitud ante la Iglesia católica, la religión en general y la moral, mientras que Víctor, no es adverso a la religión.

El análisis de las acciones del cuento que propone Propp aplicado a nuestro estudio de caso nos permite observar que la historia referida en el texto cinematográfico se ajusta de manera muy importante a la estructura de acciones característica de los relatos de tradición oral estudiados por Propp, la narración adopta un gran número de acciones y funciones del relato popular maravilloso, aunque en él no se verifique lo maravilloso se presente como naturalizado o buscando ser verosímil, por ejemplo, en *Los tres huastecos*, el relámpago que coincide con el nacimiento de los trillizos, la extrema similitud que existe físicamente entre estos, que los tres luego de quedar huérfanos sean educados cada uno por un padrino distinto, y la intervención “milagrosa” de la mascota

de la Tucita, así como una serie de circunstancias fortuitamente oportunas, sin las cuales la narración derivaría en tragedia.

Para el estudio actancial de estos cuatro filmes hemos podido identificar la presencia de contenidos ideológicos contradictorios, por un lado, la presencia de actantes dinámicos en su caracterización, oponiéndose a otros más estables e incluso invariables, el uso de repeticiones de acciones y funciones análogas que contribuyen a alargar el relato, el uso de materiales intertextuales específicos que tienen funciones semánticas también específicas.

Además de las figuras de representación ideologizadas y que no excluyen la presencia de contenidos racistas sobre las culturas indígenas., tal como se aprecia en *Tizoc*.

En *Tizoc*, podemos resaltar que cuando se aborda el tema de la promoción de cierta identidad nacional en el cine de la Época de Oro, y que se ha comentado desde diversos aspectos que reprochan, no sin diversas justificaciones, a esta cinematografía, la representación falsificada de la figura del indígena, donde se debe tomar consciencia que no se trata de filmes etnográficos o que busquen crear una identidad entre las comunidades indígenas, que sometidas a diversas formas de invasión cultural, territorial, étnica, etc., poseen en la mayoría de los casos una clara y ancestral identidad colectiva. Son filmes más orientados a generar u orientar la identidad con las culturas indígenas por parte de comunidades mestizas o comunidades no indígenas y a abordar los problemas sociales de las comunidades indígenas desde una perspectiva exterior a ellas; si bien, existen ciertas gestualidades y actitudes propias de algunas de esas comunidades, así como rasgos físicos afines al colectivo, suponer que se trata de

elementos comunes a todos los indígenas de un país tan diverso como México (en el que se han registrado en 2015, 68 pueblos indígenas) o de actitudes sumisas y no altivas, es solamente signo de un escaso contacto con comunidades indígenas mexicanas reales.

En el filme *Tizoc*, de Ismael Rodríguez es evidente una falta de investigación sobre las costumbres y elementos culturales e ideológicos de las culturas indígenas que se representan cinematográficamente, podemos observar que los nombres indígenas de los personajes de la película no son indicadores de las culturas que representan los personajes que los portan. Machinza y Nicuil, no se encuentran en ningún diccionario de nombres indígenas de México. Se debe destacar que muchos indígenas cristianizados tienen nombres en castellano y en algunas poblaciones tienen un nombre en su lengua y otro en castellano.

Greimas reconoce la gestualidad como una dimensión semiótica de la cultura, pero debemos a ver notar que no existen estudios antropológicos de la gestualidad de las culturas indígenas de México con los que pudiéramos comparar la gestualidad de los actores del filme y poder precisar la forma en que tales gestemas son modificados por los actores o recuperados por ellos (cosa poco probable pues requeriría haberlos aprendido en la convivencia con tales grupos culturales). De aquí que nuestras observaciones deban ser generales y un tanto aproximativas.

Además, si se comparan los rasgos caracterizadores usados por Tizoc, se podrá observar que corresponden a los mismos que utilizó la actriz Blanca Estela Pavón en su interpretación escénica de María, en el filme *La mujer que yo perdí,* que fuera coprotagonizado también por Pedro Infante. Este fenómeno hace evidente una relación

de intertextualidad[118] entre las dos películas que se torna más evidente cuando se consideran otros elementos presentes en ambos filmes.

El tipo de relación intertextual entre las dos películas tiene características que nos permiten identificar en el filme de *Tizoc* un homenaje al filme de *La mujer que yo perdí,* este homenaje está orientado a la actuación de Blanca Estela Pavón, pero también a la historia de amor que se narra entre los dos coprotagonistas de la película previa y solo de manera secundaria a la reivindicación de la figura de los indígenas, pues las caracterizaciones de los indígenas que figuran en el filme de Ismael Rodríguez ofrecen representaciones dominantemente negativas.

Greimas reflexiona acerca de las diferencias que existen en la representación de una gestualidad práctica cuando se realiza algo, a la de una gestualidad mítica que posee un sentido trascendente, poniendo el ejemplo de lavarse las manos, como acto de gestualidad práctica y lavarse las manos para "purificarse", señalando que la función o significación mítica del gesto no es una simple connotación de actividades prácticas sino que constituye un plano semiótico de la gestualidad que es autónomo y que corresponde a códigos presentes en actos o procesos litúrgicos, mágicos, rituales o ceremoniales que poseen semánticas identificables dentro de determinadas tradiciones de este tipo, también puede ocurrir que en un texto de ficción se represente determinado proceso o acto que aunque no tenga una verificación como tradición de una cultura determinada, en la obra se le atribuya expresamente dicha función (ceremonia o ritual inventado a partir de la reinterpretación de determinadas prácticas sociales o creencias).

[118] La noción de intertexto que adoptamos aquí se define como: la trascendencia textual del texto.

Es así como Ismael Rodríguez representa las identidades mexicanas, algunas con las que tiene acercamiento y conocimiento empírico como son los charros, los representa como hacendados ricos, orgullosos de su familia y su país; aunque los charros reales no se sintieron bien representados en la cinematografía nacional de la Época de Oro, pues de acuerdo con sus testimonios, todas las personas daban por hecho que los charros eran personas ricas, además de sentirse insultados porque los mariachis comenzaron a usar el atuendo charro. (Palomar Verea, 2004: 121-122). En la representación de la identidad mexicana a través de los huastecos, Ismael Rodríguez acertó un poco más en la descripción de las prácticas y costumbres de la región huasteca, quizá contó con asesoría, ya que, en el año de 1948, fecha de realización del filme, ocupaba el cargo de presidente la república Miguel Alemán Valdés oriundo de Veracruz. Mientras que en *Tizoc* hay una evidente carencia de estudios etnográficos en relación con las etnias oaxaqueñas, sus costumbres y tradiciones.

Referente al discurso religioso, queda expuesto en todos los niveles, desde la configuración de los personajes hasta las acciones y las consecuencias a partir de sus prácticas.

Ismael Rodríguez también hace una clara representación de la estructuración mismo del poder social a través de la familia, la Iglesia, y el Gobierno, y esto es muy evidente en *Los tres huastecos,* en *Los tres García*, la familia y la Iglesia son las estructuras predominantes, mientras que en Tizoc destacan nuevamente la familia y la Iglesia; es así como la configuración de personajes colectivos y la representación de conflictos entre dichos personajes colectivos que son caracterizados mediante connotaciones relacionadas con las nociones del bien y el mal. Destacando siempre la

importancia otorgada a la familia y a las diferencias entre los roles femeninos y masculinos.

La masculinidad es otra noción recurrente para la cinematografía de Ismael Rodríguez aquí analizada, masculinidad reforzada en frases como “Los hombres no lloran y menos si son García” expresada por doña Luisa García en su agonía, “Prefiero verlos muertos defendiéndose como los hombres a que estén vivos y cobardes” también dicha por doña Luisa García cuando el cura sugiere desarmar a sus nietos, “No vamos a quedar como coyones” dicha por los primos García a la hora que los López los amagan y ellos están desarmados; “Eres muy macho García” expresada por León López antes de morir, “Pobre Hipólito murió y era de veras muy macho, el coyote lo mato porque lo agarró borracho”, verso cantado por el trío huasteco en el velorio de Hipólito en *Los tres huastecos*, en el mismo filme Tucita reta a su padre que le quite una pistola que tomó como travesura “Quítamela si eres macho”, “Ajá, muy macho ¡eh!” nuevamente la niña haciendo travesuras coloca una tarántula en la espalda de su papá, de acuerdo con los estudios de masculinidad en la antropología, el tema de los espacios masculinos y la segregación de algunos hombres en ciertos lugares, se da en relación con la dependencia del “cuatismo”, y la solidaridad que se forma ahí y que da lugar a la creación de los vínculos masculinos; así como también a la competencia por supuestos impulsos inherentes en los hombres, a diferencia de las mujeres. (Gutmann, 1999: 11)

La masculinidad rebasada y convertida en machismo también está presente en *Tizoc*, cuando María Eugenia es obligada socialmente a perdonar la infidelidad de la que fue objeto en aras de complacer a su padre y casarse con el hombre que su padre quiere.

Nuestras conclusiones han sido breves, para no repetir lo concluido en cada apartado de nuestro extenso análisis, aquí hemos procurado destacar solamente algunos rasgos de los personajes representados en los filmes a partir de una somera comparación del conjunto que hace evidentes las similitudes en las caracterizaciones, a la vez que destaca algunas diferencias.

Bibliografía

1. Aguado J.M., (2004) *Introducción a las Teorías de La Comunicación y La Información.* Universidad de Murcia, España.
2. Alegre González L. (2004) El *camino de los muertos: Relaciones intratextuales en los ritos nahuas de Velación de Cruz y Xantolo.* Portal de revistas científicas y humanísticas de la Universidad del Zulia. Volumen 20 número 44 / Artículos. produccioncientifica.luz.org/index.php/opción/article/view/6307
3. Al-Riifai Hammam (2011) *La imagen de la prostituta entre la literatura y el cine: dos novelas de mahfuz vistas por el cine mexicano*. Artículo. Universidad de Colima
4. Alvarado Ma. L., (2004) *Mujeres y educación superior en el México del siglo XIX,* disponible en biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_10.htm
5. Aquino A. (2017) reportaje audiovisual Cobertura Guelaguetza 2017
6. Arauz Mercado D. (2015) *Primeras mujeres profesionales en México* en *Historia de las mujeres en México.* Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México y Secretaría de Educación Pública. México
7. Aristóteles. (1982). Los Clásicos. *La Poética.* México: Cumbre. Grolier.
8. Arnau Roselló R, Doménech Fabregat H, (2007) *El aparato cinematográfico como reproductor de ideología: la paradoja de un debate abierto y olvidado* Universitat Jaume I. Castelló. Disponible en https://core.ac.uk/download/pdf/61402257.pdf
9. Arroyo Quiroz C., Ramey J. & Schessler M. (2011) *México imaginado, nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional.* Universidad Autónoma Metropolitana. México.

10. Aspe Armella, V (2010). *El concepto de héroe trágico en la poética Aristóteles.* Obtenido de Philosophia: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/4599/pdaspe-14.pdf
11. Aumont J, Marie M. (1988) Análisis del Film. Paidós España
12. Aumont J. (1992) La imagen. Paidós España
13. Aumont J. (2001) La estética hoy. Catedra. España
14. Aumont J*. La Imagen* (1992) Barcelona, Paidós.
15. Aumont J., Berlanga A, Marie M., Vernet M. (1983) Estética del cine. Espacio fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje. Paidós España
16. Ávila Dueñas I. H. (1993) *El cine mexicano de Luis Buñuel*: estudio analítico de los argumentos y personajes. Instituto Mexicano de Cinematografía. México
17. Aviña R., (1999) *Tierra brava: el campo visto por el cine mexicano*. IMCINE México
18. Aviña R., (2004) *Una mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*. CONACULTA México
19. Ayala Blanco J., (1968) *La Aventura del Cine Mexicano*. UNAM México
20. Ayala Blanco J., (1974) *La Búsqueda del Cine Mexicano*. UNAM México
21. Ayala Blanco J., (1986) *La Condición del Cine Mexicano*. UNAM México
22. Ayala Blanco J., (1991) *La Disolvencia del Cine Mexicano*. UNAM México
23. Ayala Blanco J., (1994) *La Eficacia del Cine Mexicano*. UNAM México
24. Ayala Blanco J., (2001) *La Fugacidad del Cine Mexicano*. UNAM México
25. Ayala Blanco J., (2004) *La Grandeza del Cine Mexicano*. UNAM México
26. Ayala Blanco J., (2006) *La Herética del Cine Mexicano*. UNAM México
27. Ayala Blanco J., (2011) *La Justeza del Cine Mexicano*. UNAM México

28. Ayala Blanco J., (2012) *La Ilusión del Cine Mexicano*. UNAM México
29. Ayala Blanco J., (2016) *La Khátarsis del Cine Mexicano*. UNAM México
30. Ayala Blanco J., (2017) *La lucidez del cine mexicano*. UNAM México
31. Ayala Blanco J., (2017) *La Madurez del Cine Mexicano*. UNAM México
32. Ayala Blanco J., (2018) *La Novedad del Cine Mexicano*. UNAM México
33. Ayala Blanco J., (2019) *La Ñerez del Cine Mexicano*. UNAM México
34. Báez F. & Gómez Martínez J.A., (1998) Tlacatecolotl y el Diablo. (La cosmovisión de los nahuas de Chicontepec) Gobierno del Estado de Veracruz. Disponible en mna.inah.gob.mx/docs/anales/GOMEZTlacatecolo_Diablo.pdf
35. Barabas, M.A. (1990) Rebeliones e insurrecciones indígenas en Oaxaca: la trayectoria de la resistencia étnica, en: Alicia Barabas y Miguel Bartolomé, Etnicidad y pluralismo cultural: la dinámica étnica en Oaxaca, Conaculta, México.
36. Bárcena Díaz L., (2015) La Mujer gobernante en la época Prehispánica. Disponible en www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/prepa4/n5/e1.html
37. Bartorila M.A., & Loredo Cansino R.I., (2016) *La Industria Petrolera y la Modernidad: Transformaciones Urbanas en Tampico-Madero, Tamaulipas, México.* Contexto. Vol. XI. Nº14. marzo 2017.
38. Bel Bravo, M.A. (2009) Mujer y cambio social en la edad moderna. Madrid Encuentro
39. Bercini R. (2008). *El cine y la estética cambiante* Colección: Miradas en la Oscuridad. México: UNAM.
40. Bercini R., (2013) *Poética del instinto. La perla, de John Steinbeck y Emilio Fernández.* Colección Mirada en la Oscuridad UNAM

41. Bernal Vera. R (2010), Autopsia de un género, Ismael Rodríguez y sus fantasmas transgresores. Tesis UNAM FES Acatlán México
42. Bernand, C. (2009) Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización. Co-herencia vol.6 no.11 Medellín Jul./Dec. 2009. scielo.org.co
43. Bernete F. (2016) La resistencia de la Diosa La Virgen de Guadalupe como formación de compromiso Universidad Complutense de Madrid. Dialnet.uniroja.es
44. Berrueco García, A. (2013) La Revolución Mexicana a través del arte. UNAM disponible en revistas.juridicas.unam.mx/index.php/hechos-y-derechos/article/view/6890/8826
45. Betancourt Mendieta, A. (2013) *Un relato nacional en un espacio local: la revolución mexicana en San Luis Potosí.* Secuencia no.87 México sep./dic. 2013 disponible en: scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0186-03482013000300006
46. Biblia Misionera (2003) Misioneros Servidores de la Palabra EDIVAC México
47. Bonfil Batalla, G. (1987). *México Profundo, una civilización negada*. México: Fondo de Cultura Económica.
48. Bonifaz Alfonzo, L. (2017) Tehuanas de hoy y siempre. Disponible en: revistas.juridicas.unam.mx/index.php/hechos-y-derechos/article/view/11710/13543
49. Bonilla Burgos, R.M & Gómez Rojas, JC (2013) *Son huasteco e identidad regional*. Investigaciones geográficas. versión On-line ISSN 2448-7279versión impresa ISSN 0188-4611. Invest. Geog no.80 Ciudad de México. Geografía humana.

Disponible en: scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-46112013000100007

50. Bourdieu P. (2012) *La dominación masculina*. Anagrama, España. 2012
51. Bourdieu, P. (2015). *El sentido social del gusto*. Elementos para una sociología de la cultura. México: Siglo XXI.
52. Brito Castrejón, T. (2005) *Dos momentos del estereotipo del indígena en el cine mexicano*. Tesis UNAM
53. Broden, T.F., (2015). *Algirdas Julius Greimas: educación, convicciones, carrera.* http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002015000200010
54. Bueno Martínez, G. (2001) *Identidades y educación: perspectivas de un filósofo*. En Jesús Estepa Jiménez, Florencio Friera Suárez y Rosario Piñeiro Pelefeiro (Ed) Identidades y territorios: reto para la didáctica de las ciencias sociales. Oviedo, España. Editorial KRK. Páginas 5 - 54.
55. Burgos Bonilla R. M., Gómez Rojas J.C. (2013) *Son huasteco e identidad regional.* Revista investigaciones geográficas. México abril 2013 Colegio de Geografía, Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en scielo.org.mx/scielo.php?scrpit=sci_arttex&pid=S0188-46112013000100007
56. Burton-Carvajal J. (1994) *La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal y la especificidad del ejemplo mexicano*. Artículo, Archivos de la filmoteca N. 16 pp. 51-63

57. Bustos Valenzuela E., (1993) *La música en la Huasteca* en Ruvalcaba J. y Alcalá G. Huasteca II. Prácticas agrícolas y medicina tradicional. Arte y sociedad. CIESAS/SEP México pp187-195
58. Cabañas Osorio J.A., (2008) *El personaje estereotipado en representación y narrativas corporales de la mujer nocturna del cine mexicano, en el periodo 1931-1954*. Tesis UNAM
59. Cabrera Carreón M. D., (2016) *El surgimiento de la figura vampírica en el cine mexicano: hacia una genealogía de los personajes fantásticos del cine de horror en México de 1933 a 1972.* B R U M A L Revista de Investigación sobre lo Fantástico Research Journal on the Fantastic DOI: http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.300 Vol. V, n.° 1 (primavera/spring), pp. 353-380, ISSN: 2014–7910
60. Camporesi, V. (2014). *Pensar la historia del cine.* Cátedra. Madrid
61. Cárdenas J. (2009) Introducción al estudio del derecho, México: UNAM
62. Carpio Pérez A., (2013) "Todo rezo esconde un miedo". Miedo y ritos en el proceso migratorio actual. Revista Signos Históricos, núm. 30, julio-diciembre, 2013, 108-140. Disponible en scielo.org.mx/pdf/sh/v15n30/v15n30a4.pdf
63. Carpio Pérez A., (2013) *Todo rezo esconde un miedo. Miedo y ritos en el proceso migratorio actual*. Revista Signos Históricos, núm. 30, julio-diciembre, 2013, 108-140. Disponible en scielo.org.mx/pdf/sh/v15n30/v15n30a4.pdf
64. Carrillo Esper, Pérez Calatayud, Carrillo Córdova, Carrillo Córdova [II] (2015) San Mateo, La Malinche y las publicaciones científicas mexicanas. Disponible en:

www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-84332015000300001

65. Carrillo Trueba C. (2010)"El racismo en México" Ciencias, núm. 99, julio-septiembre, 2010, pp. 74-75 Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal, México. Dispible en: www.redalyc.org/pdf/644/64416133011.pdf
66. Carta Encíclica *Rerum novarum* del Sumo Pontífice León XIII sobre la situación de los obreros (1891). Disponible en: www.vatican.va/content/leo-xiii/es/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum.html
67. Casetti, F., & Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona España: Paidós.
68. Castany Prado B. (2008) *Reseña de figuras III de Gérard Genette* dianelt.uniroja.es
69. Castillo Cisneros, María del Carmen (2018). “Las identidades étnicas en Oaxaca”, en *Población Indígena,* nº41, enero-abril, pp. 23-42.
70. Castillo, N. (2020) *Independencia de México. Lo más relevante de la lucha que inició el 16 de septiembre de 1810.* Disponible en ciencia.unam.mx
71. Castro Ricalde M. C. & McKee Irwin R., (2011) *El cine mexicano “se impone” Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada.* Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio. UNAM
72. Castro Ricalde M.C., (2014) *El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional*. Revista La Colmena N. 82 pp. 9-16 UAEMEX disponible en: lacolmena.uaemex.mx/article/view/5371

73. Castro Ricalde, M. (2013). www.cultura.gob.mx/noticias/libros-revistas-y-literatura/27035-el-cine-mexicano-tuvo-una-influencia-cultural-global-cuando-ese-concepto-ni-siquiera-existia:-maricruz-castro.html
74. Cerezales Mauritz C. (2001) Construyendo la igualdad Comisión de la mujer y políticas sectoriales, Madrid 2001.
75. Cervantes Oliveros M. (2017) “El carácter político en el cine de oro mexicano”. Artículo UAEM
76. Chacón Solís, L.A., (2009) Marimbistas y marimberos: acercamiento a la práctica musical de la marimba en San Antonio de Escazú Revista Káñina, vol. XXXIII, núm. 1, 2009, pp. 109-121 Universidad de Costa Rica San José, Costa Rica. Disponible en: redalyc.org/pdf/442/44248784006.pdf
77. Charro M.A. (2020) *Lechuzas y búhos ¿aves de mal agüero?* Instituto de Cervantes. Disponible en LECHUZAS Y BUHOS ¿AVES DE MAL AGÜERO? / Charro Gorgojo, Manuel Angel | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantesvirtual.com)
78. Chatman, S. (1990). *Historia y discurso, la estructura narrativa en la novela y el cine.* Madrid: Taurus Alfaguara.
79. Chéjov A. (1887) *Ivanov; la gaviota; tío Ványa*. Edición 2013. Alianza, Madrid.
80. Chéjov A. (1903) *El jardín de los cerezos*. Edición digital 2019 www.greenbooks-editore.com
81. Cinemascope (upm.es), 2011.
82. Córdova Abundis P., Cortés Manresa L & Velasco A.E. (2003) El laberinto de la cultura. Estudios de semiótica. CUAAD Universidad de Guadalajara. México

83. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (1982) Julio de 1982 (unesco.org)
84. Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana (1998) Nuestra Música y Danzas Tradicionales. UNESCO pp.158.
85. Corpas Aguirre, M (2011) *México 1810-2010. Identidad y construcción nacional a través de la laicidad*, Tzintzum. Revista de Estudios Históricos, nº 53, enero-junio de 2011, p. 120
86. Costeloe, Michael (2000). *La República Central en México, 1835 - 1846. "Hombres de bien" en la época de Santa* Anna. Fondo de Cultura Económica. México.
87. Covarrubias, K.; Martínez-Guzmán, A. y Molina, N. (2018). Las representaciones sociales de la discriminación de doce organizaciones sociales (grupos vulnerables) del estado de Colima: Necesidades y propuestas de acción. *Culturales*, 6, e377. doi: https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e377
88. Cruz Jiménez, F. (2017) *Las raíces del terror* El Cotidiano, núm. 205, septiembre-octubre, 2017, pp. 21-32 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco Distrito Federal, México. Disponible en: redalyc.org/articulo.oa?id=32553152004
89. Cuadernos de la Cineteca Nacional. (1976) Testimonios para la historia del cine mexicano Vol. 6. Secretaría de Gobernación. México
90. Cuarón C. (2008) *Cuatro vidas: las biografías de los personajes de Sólo con tu pareja*. Sexto piso. México
91. Cueva Perus, M. (2012) *Machismo y ginecocracia: la familia mexicana y latinoamericana como forma mixta,* Intersticios Sociales, nº 3, marzo-agosto, 2012

92. Cuevas Lerma, M. (2013) *El psicoanálisis actual en el abordaje de un caso de homosexualidad femenina*. Tesis de Maestría en psicología con orientación en clínica psicoanalítica. Universidad Autónoma de Nuevo León. 1080253896.pdf (uanl.mx)
93. D' Egremy, F. (1975). *El psicoanálisis del charro*. México: Editores Asociados S.A.
94. Dávalos Orozco F., (1985) *Filmografía general del cine mexicano, 1906-1951.* Universidad Autónoma de Puebla. México
95. Dávalos Orozco F., (1996) *Albores del cine mexicano*. Clío México
96. De Hoz Onrubia, J. (2016). *La identidad personal en el tránsito de la Edad Media a la moderna en la corona de Castilla: la génesis de los apellidos*. Madrid: UNED.
97. Del Rincón Sánchez M. F. (2008) *Trágicos menores del Siglo V a.C. de Tespis a Neofrón: estudio filológico y literario.* Fundación Universitaria Española, Madrid, 2008.
98. De la Torre, E. (2013) *Época colonial. Siglos XVI y XVII. Historia documental de México 1 Miguel León-Portilla*. Cuarta edición corregida y aumentada. México Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Históricas. Disponible en www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/historia_documental/v01/593t1c_04_12_epocacolonial.pdf
99. De los Reyes A. (1981) *Cine y sociedad en México. 1896-1930.* Editorial UNAM. México
100. De los Reyes A. (1972) *Orígenes del cine en México. 1896-1900.* Fondo de Cultura Económica. México

101. De los Reyes A. (1987) *Medio siglo de cine mexicano 1896-1947*. Trillas. México

102. De los Reyes A. (1996) *Dolores del Río*. Grupo Condumex, S. A. de C. V. Centro de Estudios de Historia de México

103. De los Reyes A. (2017) *Los orígenes del cine mexicano*. Entrevista Agencia Informativa CONACYT, disponible en: www.lja.mx/2017/06/aurelio-los-reyes-origenes-del-cine-mexicano

104. De los Reyes, A. (2006) *El nacimiento de ¡Qué viva México!* Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

105. Díaz del Castillo, B. (2005) Vigésimo segunda edición. Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España. Editorial Porrúa, México. Primera edición (1632) Madrid.

106. Díaz López M. (2019) Entrevista personal realizada en estancia académica el 26 de abril de 2019. Instituto Cervantes, Alcalá 49 Madrid España.

107. Díaz López M., (2016) *La estelarización de Cantinflas y su presencia en el imaginario ranchero*. Secuencias: Revista de historia del cine, ISSN 1134-6795, Nº 43-44, 2016 (Ejemplar dedicado a: El lugar del otro, homenaje a Alberto Elena), págs. 113-135.

108. Díaz López M., (2017) *Algunos contextos para el cine mexicano*. Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen, ISSN 0214-6606, nº. 73 (octubre), 2017, págs. 269-271

109. Díaz Reyes, K. (2017) *Veracruz, pionero en la Revolución Mexicana.* Universidad de Veracruz. Disponible en: www.uv.mx/prensa/reportaje/veracruz-pionero-en-la-revolucion-mexicana/#:~:text=Además%2C%20la%20en

110. *Diccionario de mexicanismos* (2010) Academia mexicana de la lengua. Siglo XXI Editores, México

111. Diccionario náhuatl INAH (2004)

112. Dictionnaire de la langue nahuatl ou mexicaine. (1885) Rémi Siméon,

113. Disponible en: revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/fjc202020163180/22438

114. Domínguez Caparrós J. (2009) *Teorías para un canon de la crítica literaria*. Dialnet-TeoriasParaUnCanonDeLaCriticaLiteraria-2777705.pdf

115. Domínguez Chávez H. https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico-social/historia-de-mexico-2/HM2-3CultPortal/Cine1940.pdf

116. Ducrot, O., & Todorov, T. (1986). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo veintiuno editores.

117. Durán I., (1996) *México-E. U: encuentros y desencuentros en el cine*. UNAM

118. Escobar Ohstede, A. & Carregha Lamadrid, L., (coords.) (2002), *El siglo XIX en las Huastecas, México*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, El Colegio de San Luis, 2002, «Huasteca», 379 pp. ISBN 9684964498

119. Espinosa J.M., (1992) *Cine Mexicano*. Madrid: Instituto Mexicano de Cinematografía.

120. Esteva Fabregat, C. (1993). *Cultura, Sociedad y personalidad*. Madrid: Anthropos.

121. Estrada Valdez S.G., (2002), *La representación de las mujeres en el cine mexicano contemporáneo: cinco estudios del caso*. Tesis UANL

122. Fernández Escareño I., (2006) *En ConSecuencia con la imagen: el batallón invisible. Territorio mexicano imaginario. Análisis de la película Een Telegram Uit Mexico (1914).* En Secuencia: revista de historia y ciencias sociales, enero-abril 2006, no. 64, p. 233- 256. México

123. Fernández Reyes A., (2007) *Crimen y suspenso en el cine mexicano: 1946-1955*. El Colegio de Michoacán, México

124. Fernández Reyes A., (2020) *Cine mexicano y realidad social. Distintas miradas.* Universidad Autónoma del Estado de México y Archivo Histórico del Municipio de Colima. Disponible en: ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/109600/Cine%20mexicano%20y%20realidad%20social.pdf?sequence=3

125. Flores Mata M (2009) *Los mexicanos qué somos: puro cuento, puro mito o puro mitote: análisis de los mitos, los imaginarios sociales y los símbolos de México y del mexicano representados en el Cine Nacional*. Tesis UNAM

126. Flores S. (2020) El cine de rumberas y ficheras: dos caras alternativas de una misma moneda. ISSN electrónico: 2172-9077. DOI: https://doi.org/10.14201/fjc202020163180

127. Florescano, E. (2002) *Los paradigmas mesoamericanos que unificaron la reconstrucción del pasado: el mito de la creación del cosmos; la fundación del*

reino maravilloso (Tollán), y Quetzalcóatl, el creador de estados y dinastías. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Disponible en: Los paradigmas mesoamericanos que unificaron la reconstrucción del pasado: el mito de la creación del cosmos; la fundación del reino maravilloso (Tollán), y Quetzalcóatl, el creador de estados y dinastías on JSTOR

128. Florescano, E. (2003) Notas sobre las relaciones entre memoria y nación en la historiografía mexicana Historia Mexicana, vol. LIII, núm. 2, octubre - diciembre, 2003, pp. 391-416 El Colegio de México, A.C. Distrito Federal, México Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60053205

129. Freud, S. (1937). *Análisis terminable e interminable*. En J. L. Etcheverry (trad.), Obras completas: Sigmund Freud (vol. 23, pp. 219-270). Buenos Aires: Amorrortu, 1996

130. Frischmann D. (1992) Desarrollo y Florecimiento del Teatro Mexicano: Siglo XX. Disponible en: tudylib.es/doc/4512381/desarrollo-y-florecimiento-del-teatro-mexicano--siglo-xx

131. Gámez Espinosa A, (2006) Popolocas. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Disponible en: www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/12580/popolocas.pdf

132. García G. (1994) *No me parezco a nadie. La vida de Pedro Infante*. Tomo I Clío. México

133. García G. (1994*) No me parezco a nadie. La vida de Pedro Infante*. Tomo II Clío. México

134. García G. (1994) *No me parezco a nadie. La vida de Pedro Infante*. Tomo III Clío. México

135. García G. (2014) *Memorias Mexicanas Ismael Rodríguez*. Edición 2014. CONACULTA México

136. García G. (1994) *Tengo una tumba donde llorar. Ismael Rodríguez contra el melodrama.* Revista Archivos de la filmoteca, revista de estudios históricos sobre la imagen N.16 El melodrama mexicano. Filmoteca Nacional. México

137. García German MC. (1987) *El estereotipo en el Cine Mexicano de 1935 a 1955 causas y consecuencias*. TESIS UDG

138. García Riera E. (1969) *Historia documental del Cine Mexicano*. 18 volúmenes. Ediciones Era, Guadalajara.

139. García Riera E. (1993) *Historia documental del Cine Mexicano.* Universidad de Guadalajara. México

140. García Riera E., (1988) *La guía del Cine Mexicano: de la pantalla grande a la televisión 1914-1984.* Patria, México.

141. García Riera E., (1998) *Breve historia del Cine Mexicano: primer siglo, 1897-1997*. Ediciones Mapa, México.

142. García Riera, Emilio (1987). *Emilio Fernández <1904-1986>.* Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara (CIEC). ISBN: 968-895-016-5

143. Garza Guzmán R., & Maeda González C. (2016) *El Cine Mexicano y sus personajes: Análisis de la comunicación interpersonal en el filme Nosotros los nobles*. En P. Cerda. Comunicación y contextos sociales en México:

investigaciones y reflexiones Salamanca: Comunicación Social, ediciones y publicaciones pp. 129-152

144. Gatica Mizala, C. (2016) "*Cuéntate una de vaqueros" El cine western en las salas nacionales, 1935-1945*. Palimpsesto Vol. VI, Nº 9 (enero – junio, 2016): 26 – 46. Universidad de Santiago de Chile, ISSN 0718-5898. Disponible en: core.ac.uk/download/pdf/161695834.pdf

145. Geertz, Clifford (2003*). La interpretación de las culturas.* Gedisa Barcelona

146. Genette G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Altea, Taurus, Alfaguara, S. A. Madrid

147. Genette G., (1989) *Figuras III,* Lumen, Barcelona.

148. Gerhard, P. (1986). *La geografía histórica de la Nueva España 1521-1821.* México: UNAM.

149. Gil Olivo R. (2003) *Percepción e imagen cinematográfica* en El *laberinto de la cultura. Estudios de semiótica.* Compiladores Córdova Abundis P., Cortés Manresa L & Velasco A.E. CUAAD Universidad de Guadalajara. México

150. CUAAD Universidad de Guadalajara. México

151. Gilmore David D. (1994) *Hacerse hombre, concepciones culturales de la masculinidad.* Paidós, Barcelona.

152. Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: CONACULTA. Instituto Coahuilense de Cultura.

153. Girves B. (2018) *El cine como instrumento de propaganda y manipulación de masas en el nazismo: Análisis de las películas El Triunfo de la Voluntad y El*

Judío Süss. Tesis Universidad Nacional del Rosario. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales. Disponible en www.unr.edu.ar

154. Gloë M. (2014) *Las monarquías compuestas en la época moderna: concepto y ejemplos.* Disponible en: scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-23762014000200007&script=sci_arttext&tlng=e

155. Gómez Peralta H. (2005) *Los usos y costumbres en las comunidades indígenas de los Altos de Chiapas como una estructura conservadora*. *Estud. polít. (Méx.)* [online]. 2005, n.5, pp.121-144. ISSN 0185-1616. https://doi.org/10.22201/fcpys.24484903e.2005.5.37657.

156. Gómez Villanueva, M.N. (2016) *La representación de la mujer mexicana durante la época del cine de oro mexicano: estudios de caso: María Candelaria y Río Escondido de Emilio Fernández*. Tesis UNAM

157. González Hurtado A. (2013) *Trazando al indio audiovisual: representación, auto-representación y persistencia*, tesis doctoral de la Universidad de Alberta.

158. González Pérez, M. (2017) *La familia mexicana: su trayectoria hasta la posmodernidad. crisis y cambio socia*l. Psicología Iberoamericana, vol. 25, núm. 1, enero-junio, 2017, pp. 21-29 Universidad Iberoamericana, Ciudad de México Distrito Federal, México. disponible en: www.redalyc.org/pdf/1339/133957571003.pdf

159. Greimas A.J. & Fontanille J. (1994) Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a estados de ánimo. México, Siglo XXI

160. Greimas, A., & Courtés, J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Madrid: Greidos.

161. Greimas, A., Courtés, J. (1990). Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Greidos.

162. Greimas, Algirdas Julien (1973). *En torno al sentido. Ensayos de semiótica.* Madrid: Fragua.

163. Guadarrama Peña Guillermina (2010) La *ruta de Siqueiros, etapas en su obra mural*. CONACULTA México

164. Guerrero Martínez, F. (2015) Concepciones sobre los animales en grupos mayas contemporáneos. Revista pueblos y fronteras digital versión On-line ISSN 1870-4115 vol.10 no.20 San Cristóbal de Las Casas jul./dic. 2015 https://doi.org/10.22201/cimsur.18704115e.2015.20.31 disponible en: www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-41152015000200006

165. Gutiérrez Bandera I., (2004) *Representación social de la mujer en el cine mexicano de 1950 a 1999" enfocándose exclusivamente en personajes femeninos*. Tesis UNAM

166. Gutiérrez Capulín, R.; Díaz Otero, K.; Román Reyes, R. (2016) *El concepto de familia en México: una revisión desde la mirada antropológica y demográfica.* Ciencia Ergo Sum, vol. 23, núm. 3, 2016 Universidad Autónoma del Estado de México. Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10448076002

167. Gutmann Matthew C. (1999) Traficando Con Hombres: *La Antropología De La Masculinidad*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, año 5, n. 10, p. 245-286, mayo 1999 Traficando con hombres http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71831999000100010

168. Héau-Lambert C & Giménez G (2005) *Versiones populares de la identidad nacional*. La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas. Béjar Navarro, Raúl & Rosales Ayala, Héctor Compiladores. UNAM. disponible en: bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Mexico/crimunam/20100331015717/Ident_nalmex . pdf

169. Héau-Lambert C. & Rajchenberg E. (2008) *La identidad nacional. entre la patria y la nación: México, siglo XIX.* Cultura y representaciones sociales.

170. Hermann Lejarazu M. A., (2008*) Religiosidad y bultos sagrados en la mixteca prehispánica*. Disponible en scielo.org.mx

171. Hinojosa Córdova L, (2015) *El Cine Mexicano en busca de su público: la reorganización de un patrimonio cultural en tiempos de tratados y acuerdos internacionales*. Disponible: researchgate.net/publication/283425442_El_cine_mexicano_en_busca_de_su_publico_la_reorganizacion_de_un_patrimonio_cultural_en_tiempos_de_tratados_y_acuerdos_internacionales

172. Hobsbawm, E. (2013). *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX.* México: Crítica.

173. Iglesia Prieto N., (1991) *Entre yerba, polvo y plomo: lo fronterizo y el cine mexicano*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, México.

174. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas INPI / INALI (s.f.) *Atlas de los pueblos indígenas de México, en:* http://atlas.inpi.gob.mx/?page_id=3233

175. Itoiz J., Trupa N., Vacca L. (2010) *Discutiendo el concepto de cultura VI Jornadas de Sociología.* Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata Localizado: https://www.aacademica.org/000-027/749

176. Jaiven A.L., (2015) *La historia de las mujeres. Una nueva corriente historiográfica* en *Historia de las mujeres en México*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México y Secretaría de Educación Pública. México

177. Jiménez J. (1993) *Prolegómenos para una gramática fílmica en clave pedagógica*. Comunicación, Lenguaje y educación. dialnet.uniroja.es/servelet/articulo?codigo=126300

178. Johansson K., P (2012) *La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica.* Estudios de cultura náhuatl versión impresa ISSN 0071-1675 vol.44 México jul./dic. 2012. Disponible en: www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-16752012000200004

179. Kohl S. Randall Ch. (2004) *Ecos de La bamba. Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho del centro - sur de Veracruz, 1946 -1959.* Tesis doctoral Universidad Veracruzana

180. Lagarriga Attias I. (1993) El nahual y el diablo en la cosmovisión de un pueblo de la ciudad de México. Anales de Antropología (unam.mx) disponible en: dx.doi.org/10.22201/iia.24486221e.1993.1.16985

181. Lara Chávez, H. & Lozano E. (2012) *Los personajes más competentes*. Revista Cine toma Vol.4, núm.20 p. 66-70

182. Lases Ojeda M. L. (2002) *La función dramática del personaje de apoyo en el cine mexicano: el caso Delia Magaña.* Tesis UNAM

183. Layafe, Jacques (1977). Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México. México: Fondo de Cultura Económica.

184. León-Portilla, M. (2010) El indio vivo visto por los frailes en el siglo XVI. Estudios de cultura náhuatl. versión impresa ISSN 0071-1675. vol.41 México nov. 2010. Disponible en: scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-16752010000100012

185. Libro del Chilam Balam de Chumayel 1980. Disponible en pueblosindigenaspcn.net

186. López Bárcenas F. (2007) Rebeliones indígenas en la mixteca. La consolidación del Estado nacional y la lucha de los pueblos por su autonomía. Mc editores y Centro de Orientación y Asesoría a Pueblos Indígenas, A.C. disponible en: https://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1013/528/1/Rebeliones_indigenas_en_la_mixteca.pdf

187. López Camacho, A. (2010) *La idea de independencia y el orden divino. El periódico La Sociedad de la ciudad de México, 1864-1867.* Letras Históricas / Núm. 2 / Primavera-verano 2010 / pp. 83-104. Disponible en letrashistoricas.cucsh.udg.mx

188. López Díaz, R., & Franco Martínez, A. (2011). *La teoría actancial en una gramática funcional para la producción periodística.* Obtenido de Dianelt.uniroja.es

189. López Hernández M., (2015) *El colibrí como símbolo de la sexualidad masculina entre los mexicas.* Disponible en: dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6128095

190. López López, A.L. (2015), La Plaza de las Tres Culturas: entre la memoria del lugar y la pérdida de sentido. Tesis Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. México

191. Luna A., (1984) *La batalla y su sombra: la Revolución en el cine mexicano*. UNAM México

192. Machuca J. A. (2005) *Reconfiguración del estado-nación y cambio de la conciencia patrimonial en México*. La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas. Béjar Navarro, Raúl & Rosales Ayala, Héctor Compiladores. UNAM. disponible en: bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Mexico/crimunam/20100331015717/Ident_nalmex . pdf

193. Mah A. (1997) *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Cesaire.* Tesis Doctoral de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Filología, Dto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid España

194. Mantecón Rosas A. (2012) *Públicos de cine en Méxic*o Alteridades, vol. 22, núm. 44, 2012, pp. 41-58 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa Distrito Federal, México. Disponible en: www.redalyc.org/pdf/747/74728323004.pdf

195. Mapelli Mozzi, C. (2016) Chinantecos de San Felipe Usila, Oaxaca. El traje tradicional indígena, disponible en: www.gob.mx/inpi/articulos/chinantecos-de-san-felipe-usila-oaxaca-el-traje-tradicional-indigena

196. Marcel, M. (2002) *El lenguaje del cine*. Gedisa Barcelona. Quinta reimpresión

197. Martínez López, Díaz Mercado L., (1985) *Estereotipo de la mujer en el Cine Mexicano 1940-1946*. Tesis UNAM

198. Martínez Sustayta A. P., (1989) *Análisis de algunos personajes femeninos en el cine mexicano: visión de cuatro directores*. Tesis UNAM

199. Mata Montes de Oca M.C. (2015) *Mujeres en el límite del periodo virreinal* en *Historia de las mujeres en México.* Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México y Secretaría de Educación Pública. México

200. *Medalla Salvador Toscano al mérito cinematográfico* (2002) Ismael Rodríguez. Cineteca Nacional, Fundación Carmen Toscano y Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. México

201. mediateca.inah.gob.mx (2002) sones de Veracruz, consultado en: mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/disco:57

202. Mendoza Cornejo, J.B. (2010) *Revolución mexicana, proyecto nacionalista y popular. Fue la primera revolución popular del siglo XX. Su carga ideológica devino en una serie de derechos —como la Autonomía Universitaria—, fundamentales para entender al México contemporáneo.* La Gaceta UDG disponible en: www.gaceta.udg.mx/wp-content/uploads/2020/02/638.pdf

203. Mino García F. (2011) *La nostalgia de lo inexistente: el cine de Roberto Gavaldón*. CONACULTA México

204. Montes de Oca Heredia R. (1985) *El estereotipo del homosexual en el cine mexicano*. Tesis UNAM

205. Montes de Oca Navas E. (2003) "La mujer ideal según las revistas femeninas que circularon en México 1930-1950". Disponible en www.researchgate.net/publication/27392841_La_mujer_ideal_segun_las_revistas_femeninas_que_circularon_en_Mexico_1

206. Morales Campos, González Vidal & Ruiz Barriga (2013) *Cine y cultura acercamientos analíticos.* Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura (DIAC) Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

207. Morales Romo B. (2017) *El cine como medio de comunicación social. luces y sombras desde la perspectiva de género.* Universidad de Salamanca ISSN electrónico: 2172-9077 https://doi.org/10.14201/fjc2017152742

208. Morales Zea M.D.S., (2016) *La historia patria en el cine mexicano, 1932-1958*. Tesis doctoral Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco

209. Moreno, R. (2016) Autorretrato como tehuana Autora: Frida Kahlo Lugar: México D.F. Fecha: 1943 Técnica: Óleo sobre masonite, 63 X 61 cm Fuente: Colección de Jacques Gelman y señora. Revista Procesos Históricos, núm. 29, enero-julio, 2016, pp. 210-211 Universidad de los Andes Mérida, Venezuela. Disponible en: www.redalyc.org/pdf/200/20044209020.pdf

210. Morín E. (1964) *Las estrellas de cine* Editorial Universitaria de Buenos Aires Argentina.

211. Munguía, Y. (2016) *El amor y sus imaginarios*. Apuntes sobre los imaginarios amorosos, de la Antigüedad al Pre-Renacimiento en Occidente. Sincronía Revista de Filosofía y Letras Departamento de Filosofía / Departamento de Letras ISSN: 1562-384X Año XXI. Número 71 enero - junio 2017. sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/71/a12_218_237.pdf

212. Nebel R. (1995), Santa María Tonantzin Virgen de Guadalupe. Continuidad y transformación religiosa de México, trad. del alemán por Carlos Warnholtz Bustillo, Fondo de Cultura Económica («Sección de Obras de Historia»), México. Primera edición 1992.

213. Nebel, Richard (2000). "Santa María Tonatzín" en Miguel LEÓN PORTILLA: Tonatzín Guadalupe, Pensamiento Náhuatl y mensaje cristino en el Nican Mopohua. México: El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica.

214. Norambuena Urrutia, P. & Mancilla Le-Quesne, V. (2005) La *identidad cultural como fuente de aprendizaje significativo* Geoenseñanza, vol. 10, núm. 2, julio-diciembre, 2005, pp. 219-234 Universidad de los Andes San Cristobal, Venezuela. Disponible en: redalyc.org/pdf/360/36010208.pdf

215. Obscura Gutiérrez S., (2003) *La comedia ranchera y la construcción del estereotipo del charro cantante en el cine mexicano de los treintas e inicio de los cuarentas*. Tesis UNAM

216. Ordóñez Godino A. (2014) *Un análisis sobre los matrimonios forzados: De la tradición a la ilegalidad.* Tesis Universidad Autónoma de Barcelona.

217. Ortega Ridaura, I. (2020) *Auge y declive de la economía veracruzana.* disponible en ORTEGA, Auge y declive, 20.pdf (colsan.edu.mx)

218. Ortiz Coronel, G. (2009). *Ñuu Kuiñi: un territorio en disputa, conflicto agrarios y negociación en la Mixteca.* Oaxaca: Secretaría de Cultura del Gobierno de Oaxaca.

219. Ortiz Gaitán J. (1986) *Los antihéroes de Kazán y el cine mexicano de los años cincuenta*. UNAM México

220. Pacheco, J. (1980). *La patria pérdida. En torno a la cultura nacional*. México: Fondo de Cultura Económica.

221. Palomar Verea, C. (2004). *En cada charro un hermano, la charrería en el Estado de Jalisco*. Jalisco México: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco.

222. Pareyon Reyes C.B., (1986) *El estereotipo de prostituta en el cine mexicano y su posibilidad de ruptura.* Tesis UNAM

223. Partida Zamora J.F, Enciso Arámbula R & González Castillo S, (2015) *La representación de la mujer en el Cine Mexicano con mayor audiencia del periodo 2000-2010.* Repositorio institucional Arama. http://dspace.uan.mx:8080/jspui/handle/123456789/138

224. Paz, Octavio (1986). El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica. 11ª ed.

225. Pearson Carol S. (2006) *Despertando los héroes interiores: doce arquetipos para encontrarnos a nosotros mismos y transformar el mundo* 2da edición, Mirach, Madrid.

226. Pejenaute Rubio F., (2007) *Consideraciones en torno al búho, nocturna avis, quae ab hominibus est ingrata* Universidad de Oviedo. disponible en dialnet.uniroja.es

227. Peña Flores, E., (2020) Frases nominales en español de hablantes bilingües tacuate-español de Santa María Zacatepec, Oaxaca. Tesis. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

228. Peralta T. (2013) La economía mexicana en los años 50, breve historia. Disponible en www.utel.edu.mx/blog/10-consejos-para/la-economia-mexicana-en-los-anos-50-breve-historia

229. Peredo Castro F. (2011) *Cine y propaganda para Latinoamérica, México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. Centro de investigaciones sobre América Latina y el caribe. UNAM

230. Pérez Ávila A., (2016) Las mujeres en el mundo laboral mexicano (1950-2000) disponible en revistas.unam.mx Las mujeres en el mundo laboral mexicano (1950-2000) | Pérez Ávila | HistoriAgenda (unam.mx)

231. Pérez Castro A., (2007) *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la huasteca*. Gobierno del Estado de Veracruz, Secretaría de Educación y Consejo Veracruzano de Arte Popular.

232. Pérez Montfort R. (2005) *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. Nuevas miradas. Béjar Navarro, Raúl & Rosales Ayala, Héctor Compiladores. UNAM. disponible en: bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Mexico/crimunam/20100331015717/Ident_nalmex . pdf

233. Pérez Montfort, R. (2008). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México Siglos XIX y XX.* Obtenido de Expresiones populares y estereotipos culturales en México Siglos XIX y XX dialnet.uniroja.es

234. Pérez y Pérez R.A., (2019) *Escuela Mexicana de Pintura* | *Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán MACAY Fernando García Ponce*. www.macay-org/exposicion/90/escuela-mexicana-de-pintura

235. Pohl J. (2019) La guerra entre los zapotecos. La guerra entre los zapotecos | Arqueología Mexicana (arqueologiamexicana.mx)

236. Portilla, J. (1986) *Fenomenología del Relajo*. FCE, México

237. Propp, V. (1970). *Morfología del Cuento*. Madrid, Fundamentos.

238. Quintana López, L. (2015). *El carácter de lo femenino.* VII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXII Jornadas de Investigación XI Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Dirección estable: www.aacademica.org/000-015/828

239. Quirino Barrera, M. (1995) *El prototipo del indígena mexicano en el cine y en el teatro nacional.* Tesis UNAM

240. Quiroga Méndez, M.P. (2010) *Arte y psicología analítica, una interpretación arquetipal del a*rte. Facultad de Psicología. Universidad Pontificia de Salamanca. Revista Arte, Individuo y Sociedad 2010, 22, 49-61

241. Quiroz García María Luisa (2013) *Cine de la década de los 40's, como creador de estereotipos a través de sus personajes*. Tesis Universidad Sotavento, Veracruz México.

242. Ramírez Peña, R. B. (2014) ¡*Soy puro mexicano! El machismo en el Cine Mexicano durante la Época de Oro*. Tesis UNAM

243. Ramón Solans F.J. (2012) *Movilización, política y nación. Una aproximación historiográfica a los cultos marianos en época contemporánea*. Entre Dieu et le Siècle. Religion, politique et société à l'époque contemporaine. Le catholicisme et la sécularisation: dialectique et adaptation. Disponible en: journals.openedition.org/amnis/1633?lang=es

244. Reyes Arévalo Y., (2012) *Personajes femeninos contestatarios del cine mexicano del siglo XXI: subvirtiendo la Época de Oro*. Disponible en hdl.handle.net/10379/3516

245. Reyes Nevares B. (1994) *Trece directores del cine mexicano*. Secretaría de Educación Pública (SEP) México

246. Rico José M. *Crimen y Justicia en América Latina,* Siglo XXI 5ª edición México, 1998

247. Rieger Alana I. (2017) *La metamorfosis de la serpiente en la cultura mixteca* en La figura de la serpiente en la tradición oral iberoamericana. Fundación Joaquín Díaz. Disponible en www.researchgate.net/publication/320677063_La_metamorfosis_de_la_serpiente_en_la_cultura_mixteca

248. Rivera Ramírez E. (2006) *Estereotipos del feminismo en el cine mexicano contemporáneo.* Tesis UNAM.

249. Rocha Islas M. E. (2015) *Visión panorámica de las mujeres durante la Revolución Mexicana* en *Historia de las mujeres en México.* Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México y Secretaría de Educación Pública. México

250. Rodríguez Araujo, O. (2011) *Las luchas de la Iglesia católica contra la laicidad y el comunismo en México* Estudios Políticos, vol. 9, núm. 22, enero-abril, 2011, pp. 11-26 Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal, México Disponible en: redalyc.org/articulo.oa?id=426439543001

251. Rodríguez Bravo R. (2015) *Los derechos de las mujeres en México, breve recorrido* en *Historia de las mujeres en México.* Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México y Secretaría de Educación Pública. México

252. Rodríguez Valle, N. (2013) *El coyote. Protagonista ambivalente en el imaginario mexicano*. Artículos Revista de El Colegio de San Luis, versión On-line ISSN 2007-8846 versión impresa ISSN 1665-899X. Revista Col. San Luis vol.3 no.6 San Luis Potosí jul./dic. 2013. (scielo.org.mx)

253. Rojas Piloni J.G, Eguibar Cuenca J.R., (2001) *Pávlov y los reflejos condicionados*. Elementos: Ciencia y cultura marzo-mayo año/volumen 8 número 041. Benemérita Universidad de Puebla

254. Romero Flores, P. & Torres Chávez, T (1998) Población y desarrollo en México 1950-1995. Disponible en dialnet.uniroja.es

255. Rondón M.X. (2016) *9 cosas que debes saber sobre la Guerra Cristera* (aciprensa.com)

256. Roque M. A., (2009) *Las aves, metáfora del alma*. Instituto Europeo del Mediterráneo. Disponible en ww.iemed.org/publicacions/quaderns/12/Las_aves_metafora_del_alma_Maria-Angels_Roque.pdf

257. Rosas Mantecón A. (2017) *Ir al cine, Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. Gedisa-Universidad Autónoma Metropolitana, México

258. Ruvalcaba Mercado J. & Gortari Krauss, L. (1990). *La Huasteca: Vida y Milagros*. Editado por Cuadernos de la Casa Chata y la Secretaría de Educación Pública (SEP). México.

259. Ruvalcaba Mercado, J. (1998). *Nuevos Aportes al Conocimiento de la Huasteca.* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). México.

260. Saavedra Luna, I. (2006) El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994. Disponible en www.dialnet.uniroja.es

261. Sainz Balderrama, L. (2008) *El esquema actancial explicado* Punto cero Universidad Católica Boliviana, vol. 13, núm. 16, enero-junio, 2008, pp. 91-97 Universidad Católica Boliviana San Pablo Cochabamba, Bolivia. Redalyc.org

262. Sánchez Alonso F. (1998) *Teoría del personaje narrativo (Aplicación a El amor en los tiempos del cólera)* Didáctica. 10. 79-105. Servicio de Publicaciones UCM Universidad Complutense de Madrid, 1993

263. Sánchez B., (2015) *Lacan y la literatura: algo más que un gesto de cortesía*. Revista Conclusiones Analíticas. Documento_completo__.pdf (unlp.edu.ar)

264. Sánchez Soto, A. (2015) *Acervo documental sobre cine mexicano de la Biblioteca Ernesto de la Torre Villar del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora*. Biblioteca Universitaria, vol. 18, núm. 1, enero-junio, 2015, pp. 25-37 Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal, México Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28542797003

265. sanidelfonso.org.mx/acervo

266. Santelices Cuevas L, (2001) *La familia desde una mirada antropológica: requisito para educar.* Pensamiento Educativo Vol. 28 Julio 2001 pp183-198 disponible en pensamientoeducativo.uc.cl/files/journals/2/articles/194/public/194-455-1-PB.pdf

267. Sanz Jara E. (2011) Indio y nación. La imagen del indígena en los escritos de intelectuales y políticos nacidos en el siglo XIX de las repúblicas latinoamericanas. primeras aproximaciones: José María Luis Mora y Faustino Domingo Sarmiento. Instituto de Estudios Latinoamericanos. Universidad de Alcalá. Disponible en: ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/28600/indio_sanz_IELATPD_2011_03.pdf?sequence=1&isAllowed

268. Sarricolea Torresla J.M, (2017) *Forjar un cuerpo trabajador. Etnografía retrospectiva sobre la construcción de masculinidades*. Revista La Ventana N.46 / 2017 pp. 310-339 Escuela de Antropología e Historia del Norte de México

269. Serralta, F. (1988) *El enredo y la comedia: deslinde preliminar*. Disponible en: cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/042/042_133.pdf

270. Silva Escobar J.P. (2017) “Cantinflas: mito, gestualidad y retórica despolitizada de lo popular”. Artículo Atenea (Concepc.) no.516 Concepción dic. 2017. http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622017000200107

271. Silva Martínez G. J., (2012) *Ensayo sobre el ágape*. Disponible en III08silva.pdf (unam.mx)

272. Silvia Escobar, J.P., (2011) *La Época de Oro del Cine Mexicano: la colonización de un imaginario social.* Culturales, vol. VII, núm. 13, enero-junio, pp. 7-30 Universidad Autónoma de Baja California Mexicali, México redalyc.org/pdf/694/69418365002.pdf

273. Sin autor (2020) Marimba del Estado de Oaxaca, tradición desde 1948. Gobierno del Estado de Oaxaca. Disponible en: www.oaxaca.gob.mx/seculta/marimba-del-estado-de-oaxaca-tradicion-desde-1948

274. Sin autor Las tres edades de la vida | artehistoria.com

275. Sin autor www.unam.mx/cronologia-historica/1940 consultada el 28 de agosto de 2020

276. Sin autor, archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2862/6.pdf

277. Sin autor, Escuadrón 201 - Portal Académico CCHportalacademico.cch.unam.mx › escuadron201

278. Sin autor, museovirtual.filmoteca.unam.mx/temas-cine/precursores-del-cine/hermanos-lumiere/

279. Sin autor, mxcity.mx/2020/03/el-bello-mito-del-cenzontle-el-pajaro-de-las-400-voces

280. Sin autor, www.escritores.cinemexicano.unam.mx/RodríguezRuelasIsmael

281. Sin autor, www.gaceta.unam.mx/a-72-anos-del-ataque-al-buque-potrero-del-llano/ consultada el 28 de agosto de 2020

282. Sin autor, www.gob.mx/sedena/documentos/mexico-en-la-ii-guerra-mundial consultado el 18 de septiembre de 2020

283. Sin autor, www.painting-planet.com/tres-edades-de-una-mujer-y-la-muerte-hans-baldung/ consultado el 20 de septiembre de 2020

284. Sin autor, www.sobrehistoria.com/category/historia-del-arte. Las tres edades de la mujer más allá de la obra. Biografías. Historia del Arte consultado el 1 de septiembre de 2020

285. Solís Cruz, J. (2012). *Ser Ciudadano, ser indio. Luchas políticas y formación del Estado en Nurio y Tirindaro Michoacán. Zamora Michoacán, México*: El Colegio de Michoacán. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas

286. Souvay, Charles (1909) “First-Born” The Catholic Encyclopedia. Vol. 6 New York. Robert Appleton Company

287. Standich Peter, (2009) *Desarrollo del cine mexicano.* cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_43/congreso_43_64.pdf

288. Stanford, E.T. (2005) *Reseña de César Hernández Azuara, Huapango: el son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX Y XX,* CIESAS/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca/El Colegio de San Luis, A. C., 2003. Revista Cuicuilco, vol. 12, núm. 33, enero-abril, 2005, pp. 215-219 Escuela Nacional de Antropología e Historia Distrito Federal, México, redalyc.org/pdf/351/35103312.pdf

289. Staples A. (2015) *Mujeres ilustradas mexicanas, siglo XIX* en *Historia de las mujeres en México*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México y Secretaría de Educación Pública. México

290. Stresser-Péan, Guy (2006) *La Huasteca: historia y cultura*, Arqueología Mexicana núm. 79, pp. 32-39. Disponible en: arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-huasteca-historia-y-cultura

291. Taibo P.I. (1986) *El Indio Fernández, el cine por mis pistolas*. Planeta, México

292. Tapia Campos M. (1989) *La dramática del mal del Cine Mexicano*. UNAM México

293. Todorov, T. (2004). *Poética estructuralista.* Editorial Losada. España

294. Todorov, T. (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* México, Siglo XXI Editores.

295. Torres Ángel, M., (1998) *Horizontes del segundo siglo: investigación pedagógica del Cine Mexicano, latinoamericano y chicano*. Universidad de Guadalajara México

296. Torres Hernández A. (2010) *De la mofa a la educación sentimental: caricatura, fotografía y Cine Mexicano*. INAH México

297. Torres San Martín, P., (2001) *La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano.* Tesis UNAM

298. Traslosheros Jorge E. (2002) Señora de la historia, Madre mestiza, Reina de México. La coronación de la Virgen de Guadalupe y su actualización como mito fundacional de la patria, 1895. Signos históricos, núm. 7, enero-junio, 2002, 105-147 disponible en: signoshistoricos.izt.uam.mx/index.php/historicos/article/view/89/84

299. Trejo Cerda, O. (2010) Independencia Reforma y Revolución. Serie Amarilla Temas Políticos y Sociales.

300. Tuñón J. (1988) En su propio espejo (Entrevista con Emilio “El Indio” Fernández) en: Colección Correspondencia. Universidad Autónoma Metropolitana. México

301. Tuñón J., (1998) *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)* El Colegio de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer. México

302. Tuñón, J. (2000) *Los rostros del mito, personajes femeninos en las películas de Emilio Fernández. Arte e imagen* CONACULTA IMCINE México

303. Ulloa, Montiel & Baeza, (2012) Visibilización de la violencia contra las mujeres en los usos y costumbres de las comunidades indígenas. Trabajo etnográfico en Los Altos de Chiapas / Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres (CONAVIM). México

304. Valdez Suárez Hugo (2010) *El Cine Mexicano contemporáneo*. La emergencia de nuevos figurantes pp. 113-116 https://doi.org/10.4000/cinelatino.1399

305. Valdovinos Torres J. (1990) *La homosexualidad en el Cine Mexicano*. Tesis UNAM

306. Van Dijk, T. A (2005) *Ideología y análisis del discurso. Utopía y Praxis Latinoamericana* / Año 10. N° 29 (Abril Junio, 2005) Pp. 9 – 36 Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social / ISSN 1315-5216 CESA - FCES - Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela

307. Vancini Zapata I.C. (2008) *El conflicto Iglesia - Estado dentro del ámbito regional: El caso de San Luis Potosí en la década de 1920*. Tesis, Universidad Autónoma de San Luis

308. Vázquez Mota J. (1999) *Dios mío hazme viuda por favor*. México, Panorama

309. Verón E., (1972) *Análisis estructural del relato*. Segunda edición. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

310. Vidaurre Arenas, C.V, (2017) *Entre la historieta y el mundo ilustrado: Cuento del conejo y el coyote de Francisco Toledo*. Capítulo 2 Intertextualidades, análisis de imágenes, representaciones y conciencia histórica. Las artes en la diversidad: Iconocidades e interxtualidades (compilador Jorge Arturo Chamarro Escalante) Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura. Universidad de Guadalajara

311. Vidaurre Arenas, C.V. (2018) Universidad de Guadalajara. Seminario doctoral mayo 2018. Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura

312. Villoro L. (2007). *Estado plural, pluralidad de culturas*. México: Paidos-UNAM.

313. Viñas Luna, M. (1987) *Historia del cine mexicano*. UNAM - UNESCO México

314. Viñolo Locuviche S., Infante del Rosal F., (2012) La *imagen sometida. Ideología y contraideología de la representación visual en el cine digital y de animación latinoamericano.* Aisthesis nº52 (2012): 369-391 Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile

315. Vital Díaz A. (2017) *De Pedro Armendáriz y Pedro Infante a Pedro Páramo. La lucha por el imaginario colectivo mexicano* UNAM. Lingüística y Literatura ISSN 0120-5587 N.º 72, 2017, 156-173. Universidad de Antioquia. Disponible en redalyc.org

316. Wehr Christian (2016) *31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente.* Colección: Americana Eystettensia, 25. España

317. Wellek R. y Warren A. (1985) *Teoría Literaria.* Cuarta edición. Primera edición 1966 Gredos Madrid. Quinta reimpresión.

318. Wood, David M.J., (2010) *Memorias de una mexicana: la Revolución Mexicana como monumento fílmico.* En Secuencia: revista de historia y ciencias sociales, septiembre-diciembre 2010, no. 75, p. 147-170. México

319. Woodside, J. (2012) Cine *y memoria cultural: la ilusión del multiculturalismo a partir de dos películas mexicanas de animación* Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XVIII, núm. 36, 2012, pp. 65-84 Universidad de Colima Colima, México

320. www.ecured.cu/Tespis (2019)

321. www.portaleducativo.net/septimo-basico/317/Medios-de-comunicacion-masiva

322. Yankelevich Winocur J. (2013) *Una caja llena de nosotros: Análisis sobre la imagen social y memoria de Pedro Infante*. Tesis UNAM Facultad de Filosofía y Letras. Colegio de Historia.

323. Yáñez Gómez G. (1996) *Juan Rulfo y el cine*. Universidad de Guadalajara, México.

324. Zamorano M. A., (2007) *El motivo en la ciencia literaria: del formalismo ruso al estructuralismo genético*. Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies, Vol. 21, No. 21 [2007], Art. 2 digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol21/iss21/2

325. Zavala L. (1989) *Material inflamable. Reseñas y crítica de cine*. UAMX. México

326. Zavala L. (1994) *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. UV. México

327. Zavala L., (2003) *Elementos del discurso cinematográfico*. UAMX. México

328. Zavala L., (2010) *La seducción luminosa. Teoría y práctica del análisis cinematográfico*. Trillas México