

En sus inicios, al narrar historias el cine se encontraba más cerca del teatro, en sus escenografías, la cámara casi fija, el desenvolvimiento de las acciones, los rostros; faltaba sólo la voz. Con el movimiento de la cámara la acción tomó otro ritmo y los rostros la contrapunteaban dando cuenta de lo que resentían los personajes. Emociones en estado puro: tristeza, ira, sorpresa, indignación, alegría, locura, los rostros se moldearon poco a poco a una suerte de gramática comprensible al público que acudía con gran curiosidad a tal espectáculo. La década de los veinte es quizás el clímax de este tipo de películas en blanco y negro silentes, en donde se destacan el cine expresionista alemán y el soviético. El abanico de expresiones de campesinos, obreros, cientí-

ficos desquiciados, mujeres seductoras, gobernantes, monstruos de distinta índole y otros tantos más es inabarcable. Algunos se fueron constituyendo en clichés, repitiéndose en una y otra película, expresiones que se volvieron ícono —Bela Lugosi, por ejemplo—, símbolo fácilmente discernible de la naturaleza que encarnaba un personaje. Así pasaron al cine hablado, atemperados pues la expresión no recaía ya completamente en el rostro y el cuerpo; la voz, los diálogos daban cuenta de gran parte de las emociones.

El cine mexicano de la llamada época de oro se inscribe en esta historia. Sus protagonistas constituyen una verdadera galería de rostros de gran expresividad: Joaquín Pardavé, los hermanos Soler, Sara García, Pedro Infante, Tin Tan, Vito-

la y un sinnúmero de actores de subsecuentes generaciones. Llama la atención, sin embargo, que al encarnar a personajes indígenas la expresión de su rostro desaparece casi por completo, el cuerpo se torna tieso y la voz es un sonsonete que mal expresa pensamientos o el sentir, cuando acaso se le atribuye tal capacidad al personaje. ¿A qué se debe esto?

El rostro impenetrable

Al igual que ha sucedido con los pueblos asiáticos y africanos, los indígenas han sido visto como una comunidad más que personas, tan parecidos unos a otros que se les ve iguales, carentes de individualidad, finalmente sin rostro. Son esencia antes que singularidades. Las metáforas abundan: el “ros-

A black and white photograph of a woman's face, looking out of a car window. The woman has dark hair and is looking towards the right side of the frame. The car window frame is visible in the foreground, and the background is slightly blurred. The text is overlaid on the left side of the image.

Emociones contenidas
el rostro indígena en
el cine mexicano

César Carrillo Trueba



tro pétreo”, “inescrutable”, “hierático”, “una muralla de impasibilidad y lejanía” a decir de Octavio Paz. De ahí provienen las imágenes de los rostros indígenas en el cine nacional, su falta de emotividad, su mutismo, la fatalidad que acompaña tantas historias que han reforzado tal imagen. Es la continuidad de las imágenes que hunden sus raíces en las múltiples teorías formuladas por científicos y médicos en el siglo XIX, haciendo eco a las elaboradas por sus pares europeos acerca de los habitantes de las colonias que poseían sus imperios entonces, ideas que los liberales decimonónicos enarbolaban para impulsar su dominio sobre el territorio de la naciente nación mexicana y que, reformuladas, fueron integradas en la cultura nacional del siglo XX.

Así, en muchas de las tramas cinematográficas de la época dorada los indígenas son más bien parte del paisaje, rostros indiferenciados que se mueven como una masa, irracionalmente, encarnando la resignación ante el sufrimiento ocasionado

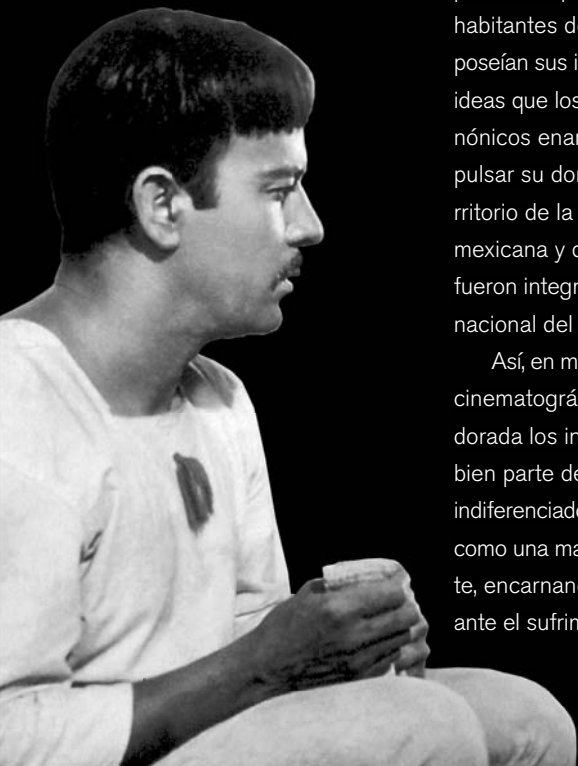
por la inclemente naturaleza o los abusos del cacique. Pero indiferentes también ante las buenas intenciones de quienes buscan su “redención” —término predilecto de los gobiernos posrevolucionarios—, reacios a las buenas acciones del médico que les lleva vacunas, medicina científica para terminar con sus “supersticiones”, del maestro dispuesto a sacarlos del “atraso en que viven”, del cura que les lleva “la verdadera fe”, del buen gobierno que emprende grandes obras en beneficio de ellos, “que también son mexicanos”. Los indígenas son escenografía más que movimiento, fondo más que acción, como decía Paz: “el indio se funde con el paisaje, se confunde con la barda blanca en que se apoya por la tarde, con la tierra oscura en que se tiende a mediodía, con el silencio que lo rodea”. Por ello es más máscara que rostro, “máscara el rostro, máscara la sonrisa”, concluye remachando tales prejuicios, nuestro premio Nobel.

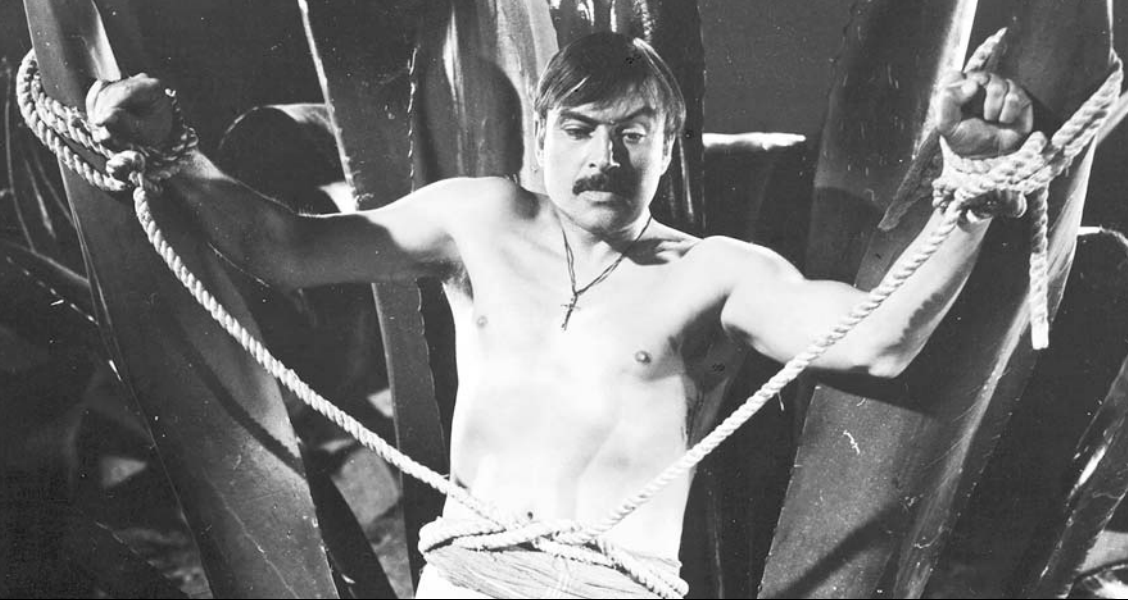
Cuando sucede lo contrario es porque al indígena se le atri-

buye algo especial, como es el caso de Tizoc, descendiente de la “antigua raza indígena”, noble, capaz de hablar con los animales como todo buen salvaje. Su individualidad el permite enamorarse, algo no propio de los indígenas en el cine, de tener sentimientos y expresar emociones, de ser un fiel cristiano. El rostro indígena cambia también cuando emerge su ser más profundo, violento y brutal, cual atavismo irrecusable, sacándolo de su mutismo; es lo que igualmente se ve en Tizoc cuando se siente engañado —en realidad no había entendido nada— y rapta a la Niñabonita, reniega de la religión y se refugia en las cuevas, dando rienda suelta a su lado primitivo, el que siempre hace recelar al mestizo del indígena (la culpa no la tiene el indio... dice el refrán). Entonces cae la máscara.

Ausencia de profundidad

La máscara, dice Italo Calvino en un bello ensayo —como todo lo que escribió— es “ante todo, un producto social, histó-



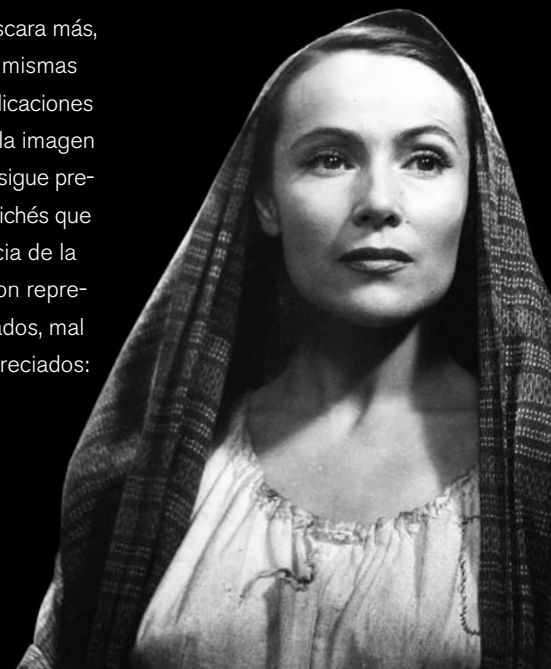


rico, contiene más verdad que cualquier imagen que pretenda ser 'verdadera'; lleva consigo una cantidad de significados que se revelarán poco a poco". Durante la gestación de los clichés, los prejuicios sociales, las teorías e ideas prevalecientes sobre algún tipo de persona, se cristalizan en una imagen; generalmente de vida larga. Así, la máscara, el no rostro de los indígenas en el cine nacional, es fruto del racismo tan poderoso que ha dominado nuestra sociedad desde el siglo XIX, inserto ciertamente en prejuicios más antiguos, y conjunta una serie de atributos en una imagen que se despliega en los diferentes contextos y épocas, cual proteo que adquiere distintas apariencias pero siempre con una

misma esencia: reacios al cambio, a insertarse en el devenir de la nación mexicana, inescrutables e impasibles, pétreos, una comunidad indiferenciada que se mueve como un todo, fusionada, irracional al actuar en masa, brutal en su faceta más oscura, crueles hasta con los suyos, degradados por la miseria, así han sido vistos los pueblos indígenas y en parte así siguen siendo percibidos cuando se oponen a algún "proyecto modernizador", de "interés nacional".

Las políticas públicas no han dejado de considerarlo desde tal perspectiva y no parece que esto cambie. Tampoco su imagen en el cine nacional ha mudado y el análisis de algunas de la más recientes películas lo

confirma. Incluso la galardonada Roma (orgullo-de-México dijeron los políticos), no consigue escapar a varios de estos clichés. A falta de profundidad emocional, psicológica, la protagonista es nuevamente confinada a la superficie; otra vez máscara y no rostro, contenida en su expresión, en sus emociones. Cleo es una máscara más, que lleva inscrita las mismas connotaciones e implicaciones aún persistentes en la imagen de los indígenas que sigue prevaleciendo, simples clichés que se repiten en ausencia de la voz de quienes así son representados, aún ignorados, mal conocidos y poco apreciados: los sin rostro. 🌐



César Carrillo Trueba

Facultad de Ciencias,
Universidad Nacional Autónoma de México.

IMÁGENES

P. 43: *Roma*, Alfonso Cuarón, 2018, Participant Media/ Esperanto Filmoj. P. 44: María Elena Vázquez en *La Perla*, Emilio Fernández, 1947, RKO Pictures; Pedro Infante en *Tizoc. Amor indio*, Ismael Rodríguez, 1957, Matouk Films S. A. P. 45: Pedro Armendariz en *La Perla*, Emilio Fer-

nández, 1947, RKO Pictures; Dolores del Río en *María Candelaria*, Emilio Fernández, 1944, MGM.