

Reivindicación de la cultura purépecha en el filme indigenista *Maclovía*, de Emilio Fernández (1948)

Víctor Manuel López Ortega

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

vlom_loor@hotmail.com

Resumen

El indigenismo valora a los pueblos originarios de América y critica la marginación, la explotación y la opresión que han padecido desde la época colonial. Una manifestación del indigenismo la encontramos en el filme mexicano *Maclovía* (1948), dirigido por Emilio Fernández, que enfrenta a dos ideologías expresadas en relación a los purépechas de Janitzio: racista, por un lado; y reivindicadora y altruista, por el otro. En este artículo se analizan ambos discursos y se ahonda en los símbolos de José María Morelos, la paloma, la pesca, el agua y la canoa para develar cómo refuerzan la idea de una necesidad de inclusión de la cultura purépecha en la sociedad mexicana.

Palabras clave

Indigenismo, purépechas, racismo, reivindicación cultural, cine mexicano.

Reivindicando a cultura Purépecha no filme indigenista Maclovía, de Emilio Fernández

Resumo

O indigenismo valoriza os povos originários da América e critica a marginalização, exploração e opressão que sofreram desde os tempos coloniais. Uma manifestação do indigenismo é encontrada no filme mexicano *Maclovía* (1948), dirigida por Emilio Fernández, onde se confrontam duas ideologias em relação às purépechas de Janitzio: racista, de um lado; e reivindicadora e altruista, por outro. Neste artigo analisam-se os dois discursos e aprofunda-se nos símbolos de José María Morelos, a pomba, a pesca, a água e a canoa, para revelar como reforçam a ideia de uma necessidade de inclusão da cultura purépecha na sociedade mexicana.

Palavras-chave

Indigenismo, purépechas, racismo, reivindicação cultural, cinema mexicano.

Vindicating the Purépecha culture in the indigenist film Maclovía, by Emilio Fernández (1948)

Abstract

Indigenismo is an artistic genre that values indigenous peoples of the Americas and criticizes the marginalization, exploitation, and oppression they have suffered since colonial times. We find an example of indigenismo in the Mexican film *Maclovía* (1948), directed by Emilio Fernández, which confronts two ideologies often expres-

sed towards the Purépecha people of Janitzio: racist, on the one hand; and vindicating and altruistic, on the other. This article analyzes both discourses, delving into various symbols (José María Morelos, doves, fishing, water, and canoes) in order to reveal how they reinforce the idea of a need for inclusion of the Purépecha culture in Mexican society.

Keywords

Indigenismo, Purépecha, racism, cultural vindication, Mexican cinema.

Que la Esclavitud se proscriba para siempre,
y lo mismo la distinción de castas, quedando todos iguales,
y solo distinguirá a un Americano de otro el vicio y la virtud.

José María Morelos, Artículo 15, *Sentimientos de la Nación*, 1813 (2013)

El indigenismo es un proyecto intelectual en el que se trató de unir la civilización y la tradición espiritual europeas con la metafísica y la tradición precolombinas, “la verdadera identidad americana” (Pakkasvirta, 1997: 57). Sin embargo, de acuerdo a Leif Korsbaek y Miguel Ángel Sámano-Rentería, “es una posición que tienen los no indígenas ante los indios, y que la encontramos específicamente en América Latina” (2007: 196). Estos autores distinguen tres periodos del indigenismo en México: el “preinstitucional”, que abarca desde el descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo, la construcción de la Nueva España, hasta la Revolución Mexicana; el “indigenismo institucionalizado”, que comienza en el periodo posrevolucionario, para tomar mayor fuerza en el Congreso de Pátzcuaro en 1940 y mayor cuerpo con la creación del Instituto Indigenista Interamericano y el Instituto Nacional Indigenista, en 1948; y, finalmente, la crisis del indigenismo institucionalizado, que se inicia en 1982, con la adopción del neoliberalismo como política oficial del Estado Mexicano; hasta topar con lo que, en la actualidad, se conoce como “neindigenismo” (Korsbaek & Sámano-Rentería, 2007: 196).

Para este trabajo, nos enfocaremos en el segundo periodo, el del indigenismo institucionalizado, que comienza en la época posrevolucionaria, hasta detenernos en la realización y el estreno en salas cinematográficas, en 1948, de la película *Maclovía*, de Emilio Fernández, representante del cine indigenista del periodo por ser instrumento de difusión de los objetivos del Instituto Indigenista Interamericano establecidos en la Convención de 1940, entre los que destacan: desarrollar políticas de gobierno para el mejoramiento económico y social de las condiciones de vida de los grupos indígenas y ayudar al mejor conocimiento de los mismos (Instituto Indigenista Americano, 1940: 2). Además, *Maclovía* destaca por su belleza formal y su significación cultural.

Modernidad, nacionalismo e indigenismo en el México posrevolucionario

En medio del conflicto armado que asolaba a México, Manuel Gamio, en su obra *Forjando Patria*, trató de hallar una lógica a la Revolución Mexicana¹ y señaló

1. La Revolución Mexicana fue un conflicto armado que estalló el 20 de noviembre de 1910 para derrocar al Gral. Porfirio Díaz, presidente durante más de treinta años. La primera etapa fue liderada por Francisco I. Madero, quien logró la renuncia de Díaz y ganó las elecciones presidenciales de 1911. Su administración padeció los enfrentamientos entre intereses políticos opuestos. Uno de sus generales de confianza, Victoriano Huerta, ordenó su asesinato y usurpó la presidencia en febrero de 1913, iniciando así la segunda etapa de la lucha para forzar su dimisión, la cual finalmente ocurrió el 15 de julio de 1914. A la caída de Huerta, surgieron discordias entre los jefes revolucionarios: los constitucionalistas, encabezados por Venustiano Carranza y Álvaro Obregón, querían un gobierno estable y soberano que se basara en el acatamiento de las leyes; Emiliano Zapata y Francisco Villa, jefes de los ejércitos del

que esta se aprestaba a resolver los múltiples problemas que entrañaba la conquista del bienestar nacional. En su opinión, México debía reestructurarse para constituir y encarnar “una Patria Poderosa y una nacionalidad coherente y definida” mediante la fusión de razas, la convergencia y la fusión de manifestaciones culturales, la unificación lingüística y el equilibrio económico de los elementos sociales (Gamio, 1916: 325). Con este libro, el autor sentó las bases para lo que sería no solo el indigenismo moderno en México, sino también el nacionalismo y la modernidad que se buscaría implementar en el país a partir del periodo posrevolucionario.

Esteban Krotz (1998) menciona tres rasgos fundamentales de la estrategia indigenista posrevolucionaria:

La convicción de que la deplorable situación de la población india se debe ante todo, al aislamiento, retraso técnico y falta de recursos; la opción por la región como espacio geográfico propicio para el desarrollo de la acción indigenista; y finalmente, el afán de basar esta última en estudios empíricos, en los que concurrirían varias ramas de las ciencias sociales, especialmente de la antropología (Krotz, 1998: 169).

Reconstruir el país implicó consolidar un nuevo régimen político que configuraría al estado moderno –popular, capitalista y democrático– que, primero, daría estabilidad política y social a México en el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940) y, después, sería la base del crecimiento económico del país en los ámbitos agrícolas, industrial, manufacturero y rural, durante las administraciones de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán Valdés (1946-1952) (Aguilar Casas & Serrano Álvarez, 2012).

En diciembre de 1920, el general Álvaro Obregón recibió una nación pacificada que le permitió impulsar diversas actividades administrativas y económicas (Alvear Acevedo, 1995: 408). Una de las prioridades de su administración fue transformar la instrucción y, para ello, nombró Secretario de Educación Pública a José Vasconcelos, el 10 de octubre de 1921. Inspirado por la doctrina para la educación de las masas enunciada por el primer Comisario del Pueblo para la Educación Pública en Rusia, Anatole Lunacharsky, el principal reto de Vasconcelos fue fusionar en unidad nacional a la heterogeneidad cultural de México e integrar al indígena en el conjunto de la población, expresando que “queremos educar al indio con miras a asimilarlo completamente a nuestra nacionalidad, no para hacerlo a un lado” (Pugh, 1958: 30-31). En otras palabras, lo que estas políticas buscaban era

Sur y del Norte, respectivamente, exigieron solución inmediata a las demandas agrarias y populares. Villa y Zapata fueron derrotados en 1915 y Venustiano Carranza ocupó la presidencia de México. Al año siguiente, Carranza convocó un Congreso Constituyente que elaboró la Constitución promulgada en Querétaro el 5 de febrero de 1917. No obstante, los caudillos derrotados mantenían guerrillas en algunos territorios. Emiliano Zapata fue asesinado en 1919 y Francisco Villa depuso las armas en 1920. Por otra parte, Álvaro Obregón se rebeló a Carranza tras la sucesión presidencial de 1920, obligando al presidente a salir de la capital rumbo a Veracruz, pero murió asesinado en Tlaxcalantongo, Puebla, el 21 de mayo de 1920. Adolfo de la Huerta ocupó la presidencia interina y convocó a elecciones, triunfando Obregón (González y González, 2009: 50-53).

desaparecer la disparidad social y cultural en el país, causada por la existencia de un número indeterminado de grupos, pueblos y comunidades de indios, a favor de una nación homogénea de mestizos, la “raza cósmica” propuesta por Vasconcelos (Krotz, 1998: 169-170).

Por tanto, siguiendo a Korsbaek y Sámano-Rentería (2007: 202), la política indigenista de la década de 1920 se centró en la Educación y las Misiones Culturales, promovidas por Vasconcelos y después por su sucesor, Moisés Sáenz, quien declaró en 1927 que “preservar los elementos valiosos de las culturas indígenas y amalgamarlos con los nuevos conceptos y los nuevos modos de la civilización moderna es, por consiguiente, una tarea que incumbe directamente al educador mexicano” (en Pugh, 1958: 37). Para conseguir dicho objetivo, Vasconcelos introdujo la lengua española en la vida cotidiana de los indígenas por medio del idioma universal del arte, la música, el drama, la danza y diferentes juegos; esperando forjar, sin perturbar sus tradiciones y costumbres, un pueblo unido de mexicanos (43).

Vasconcelos descubrió que un pueblo mayoritariamente iletrado, como el mexicano, podía aprender más fácilmente por medio de pinturas. Por lo tanto, decidió adornar las paredes de varios edificios públicos, tanto educativos como gubernamentales, de frescos con escenas descriptivas de la revolución o de la historia patria, así como de las expectativas del país hacia el futuro (Pugh, 1958: 35).

Pero la idea de nacionalismo cultural posrevolucionario no se limitó a los muralistas. Muchos escritores, artistas e intelectuales acogieron varios discursos, como el indigenismo; enfocado en glorificar los orígenes míticos de lo mexicano y la auténtica mexicanidad. El movimiento empieza a incursionar en la cinematografía a partir de la década de 1930. Trabajando con motivaciones similares, los cineastas buscaron transformar una industria dominada por Hollywood y los modelos europeos en una cinematografía genuinamente mexicana (Hershfield, 1996: 38-39). Además, los cineastas indigenistas de la época, como el canadiense Flaherty, penetraron a la montaña para buscar y rescatar a los aborígenes y sus costumbres ancestrales “en toda su pureza”; llegando a considerar, incluso, que la marginación había sido positiva, pues permitió la sobrevivencia de ritos y costumbres que consideraron puros (De los Reyes, 1987: 194-195).

El uso de la cinematografía con fines políticos se afianzó durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, que, de acuerdo a Esteban Krotz, significó la culminación del proceso social y político iniciado por la Revolución Mexicana. Durante este sexenio se dio un impulso sin precedente a la reforma agraria, lo que vigorizó la acción indigenista. Para ello, se dotó al gobierno de instancias nuevas, como el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas, y se aceptaron los idiomas autóctonos como base para la alfabetización y castellanización de dichos pueblos. Esta política tuvo un reconocimiento internacional palpable en la realización del Primer Congreso Indigenista Interamericano en Pátzcuaro (1940) y en el establecimiento del

Instituto Indigenista Interamericano en la Ciudad de México, así como en la fundación de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en 1937, que formaría profesionalmente a investigadores y promotores indigenistas. No obstante, en los años siguientes, la intensidad de la acción del Estado en dicho sector decayó. Solo se fundó en 1948 el Instituto Nacional Indigenista (Krotz, 1998: 170).

Entre las películas mexicanas de temática indigenista destacan las siguientes: *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934); *Redes* (Agustín Velázquez, Paul Strand y Fred Zinnemann, 1934); *La Noche de los Mayas* (Chano Urueta, 1939); *El Indio* (Armando Vargas de la Maza, 1939); y *María Candelaria* (1944), *Río Escondido* (1947) y *Maclovía* (1948), dirigidas por Emilio Fernández. Fue este último quien consolidaría la estética y el discurso del cine indigenista. El objeto de estudio del presente trabajo, *Maclovía*, protagonizada por María Félix y Pedro Armendáriz, se inscribe en este indigenismo posrevolucionario en el cine y reproduce el objetivo de la política del Estado Mexicano. Esto se aprecia en especial cuando el teniente coronel (interpretado por Roberto Cañedo) llega a Janitzio² y el cacique se niega a tener gente extraña en la isla, de modo de que el militar le dice: “Nosotros también somos mexicanos como ustedes y México es una sola casa, un solo país, vamos a borrar divisiones y prejuicios que entre hermanos no nos conducen a nada y ya verán cómo no se arrepentirán” (Fernández & Walerstein, 1948).

El cine indigenista de Emilio Fernández

Emilio Fernández Romo nació en Mineral de Hondo, Coahuila, el 26 de marzo de 1904. Su madre era indígena kikapú, razón por la que él sería apodado “El Indio”. Muy joven participó en el levantamiento de Adolfo de la Huerta contra el gobierno de Álvaro Obregón en 1923, pero la insurrección fracasó y Fernández fue encarcelado. Sin embargo, a los pocos meses escapó, abandonando el país y exiliándose, primero en Chicago, después en Los Ángeles, donde incursionaría en el cine como extra y doble de estrellas como Douglas Fairbanks. En 1928 conoció a Dolores del Río durante la filmación de *Ramona*. Ella era la protagonista, mientras que Fernández sólo era un extra; pero desde ahí él se hizo el propósito de que, algún día, ella lo vería con respeto (Fernández, 1986).

Desde ese momento proviene el deseo de Emilio Fernández, como perteneciente a una etnia desfavorecida por la marginación, el racismo y la falta de opor-

2. Janitzio es una de las siete islas en el interior del Lago de Pátzcuaro, cuerpo de agua que ocupa una superficie de 1,525 km² y se localiza en el Sistema Hidrográfico del Centro en el estado mexicano de Michoacán de Ocampo (Guevara Fefer, 1993: 25). Janitzio (*Xanichu*, en purépecha, “cabello de elote” o “donde llueve”) se localiza al sur del lago y cuenta con un pequeño puerto pescador, casas apiñadas, empinadas calles que conducen a la cúspide, donde se eleva un monumento de cuarenta metros de altura dedicado al héroe de la independencia José María Morelos y Pavón (su construcción inició en 1934 y concluyó en 1937), visible desde ancha extensión de cuarenta metros (De Buen, 1941: 31).

tunidades, de superarse y alcanzar la admiración de la gente hacia su arte; aspiraciones que más tarde trasladaría a los protagonistas de sus historias, como José María (interpretado por Pedro Armendáriz), estelar en *Maclovía*, que es un pescador pobre y analfabeta que decide ir a la escuela, siendo adulto, para aprender a leer y escribir y merecer a la mujer que ama (Fernández & Walerstein, 1948).

Durante su exilio en Estados Unidos, Adolfo de la Huerta lo animó a dirigir cine diciéndole:

El cine es la herramienta más efectiva que los humanos hemos inventado para expresarnos. Aprende a hacer películas y regresa a nuestra patria con el conocimiento. Haz nuestras películas y así podrás expresar tus ideas de manera que lleguen a miles de personas (Salazar, 2018).

La llegada de Sergei Eisenstein a Estados Unidos marcó la carrera de Fernández como director. El Indio asistió a proyecciones privadas de sus películas, entre ellas *El Acorazado Potemkin*, y quedó impresionado al ver una estética diferente a la de Hollywood; pero cuando vio los fragmentos de ¡Que Viva México! en 1932, Fernández se convenció de que debía hacer películas en las que la estética de la revolución, la evocación de la mexicanidad y la exaltación del patriotismo fuesen una constante. Regresó a México gracias a la amnistía a los rebeldes delahuertistas y consiguió el papel protagónico en el filme *Janitzio* (1934), que reiteraría el espíritu de sus obras posteriores como director, debutando en esta faceta en 1941 con *La Isla de la Pasión*.

Fernández sostenía que “dar a conocer las bellezas y los valores indígenas es un deber elemental” (Fernández, 1986: 135) y que su propósito como cineasta era glorificar a México, contrarrestar la influencia del cine de Hollywood, articular y obtener significado del pasado para reconstituir la auténtica identidad nacional mexicana desde lo indígena y lo rural. En colaboración con el fotógrafo Gabriel Figueroa, Fernández creó un México mítico de paisajes estériles e interminables cielos llenos de nubes. Su estilo fue predominantemente influenciado por el cine de Eisenstein, sobre todo en el montaje, como estrategia narrativa y de representación, y a partir de su incorporación de elementos de composición contradictorios en el cuadro. Asimismo, recurrió a las estrategias del cineasta soviético para articular varias relaciones entre la identidad mexicana, la historia de México y México como espacio físico y geográfico. Charles Ramírez Berg señala que los montajes de Fernández se parecen a los de Eisenstein en que a menudo son representaciones gráficas de la división social y las prácticas ideológicas que los protagonistas buscan derrotar (Ramírez Berg, 1992: 35).

Julia Tuñón (2010) afirma que la mayoría de las películas de Emilio Fernández exaltan un nacionalismo confuso y contradictorio, pero beligerante y manifiesto, en el que el director muestra paisajes, tipos nacionales, artesanías, obras de arte, usos y costumbres tradicionales y música popular. Estos elementos se integran para conformar un país hecho por símbolos (84). Asimismo, estas películas de-

nuncian el hambre de la nación, su ignorancia y el abuso de poder del cacique o de algún jefe político; pero cimentan discursos patriarcales complementarios del indigenismo y el machismo (Tuñón, 1988: 165). En estas circunstancias, Joanne Hershfield señala que la mujer es doblemente oprimida: no solo por su clase y su etnicidad, sino también por su género y concluye que el discurso de identidad nacional de las películas de Fernández refuerza la posición de confinamiento y sumisión de la mujer dentro de los límites del patriarcado mexicano (Hershfield, 1996: 52).

No obstante, interpretar una mujer indígena significó un gran reto profesional para María Félix, quien después de interpretar a una profesora rural en *Río Escondido*, buscó deliberadamente hacer papeles que fueran su opuesto, tanto en físico como en carácter. En su autobiografía *Todas mis Guerras*, Félix recuerda: “para caracterizar a una india tarasca en *Maclovia* tuve que hacer milagros. En *Maclovia* conseguí parecer humilde, algo difícilísimo para mí” (Félix, 2005: 89).

***Maclovia*: contexto**

Maclovia es una película mexicana de 1948, producida por Cinematográfica FILMEX y dirigida por Emilio Fernández, quien coescribió el guion con Mauricio Magdaleno, basándose en el argumento original de Luis Márquez Romay para la película *Janitzio*. Este filme, como señalamos, es protagonizado por María Félix como Maclovia, una joven de gran belleza; Pedro Armendáriz como José María, un humilde pescador en el Lago de Pátzcuaro, el más pobre de Janitzio, pero con un amor tan grande hacia Maclovia que es capaz de sacrificarse para superar sus circunstancias y merecerla; Carlos López Moctezuma como el sargento Genovevo de la Garza; Columba Domínguez como Sara, una indígena que ama a José María y está envidiosa de la belleza de Maclovia; Arturo Soto Rangel como el profesor Don Justo; Miguel Inclán como Tata Macario, el padre de Maclovia y cacique de Janitzio; José Morcillo como el sacerdote; Roberto Cañedo como el teniente coronel; y Eduardo Arozamena como el cabo Mendoza. De nueva cuenta, la fotografía corrió a cargo de Gabriel Figueroa, quien hizo equipo con Emilio Fernández en sus películas más aclamadas.

La filmación de *Maclovia* se inició el 16 de febrero de 1948 en los estudios Churubusco y en locaciones de Janitzio y Pátzcuaro, con un costo aproximado de un millón de pesos. Se estrenó en los cines México y Alameda el 30 de septiembre de 1948 (Fernández, 1986: 239), coincidiendo con la conmemoración del natalicio del héroe de la independencia José María Morelos y Pavón, a quien se alude en repetidas ocasiones en el discurso tanto oral como simbólico de la película.

La trama está ambientada en 1914, durante la Revolución Mexicana, después de la renuncia de Victoriano Huerta a la presidencia y en la época en que los caudillos que lo derrocaron rompen entre ellos. El ejército que ficcionalmente se instala en Janitzio es el Constitucionalista.

La primera escena de la película *Maclovía* presenta el lugar de este modo:

En el corazón de México hay una región que la suavidad del clima y la belleza del paisaje han convertido en un rincón de ensueño y de poesía. Varios lagos apaciblemente dormidos copian el sereno azul del cielo y el más bello de estos lagos es el de Pátzcuaro, dotado por la naturaleza de todos los privilegios. En medio de ese lago hay una isla, la de Janitzio, en la que desde hace cientos de años una raza pura, la tarasca, conserva sencillas costumbres y legendarias tradiciones (Fernández & Walerstein, 1948).

En esta introducción, el narrador omite mencionar a qué costumbres y tradiciones se refiere. No obstante, eso irá mostrándose paulatinamente a través de la película y nos daremos cuenta de que la economía de los purépechas de Janitzio estaba sustentada en la pesca del pescado blanco, que iban a vender a Pátzcuaro. Todas las mañanas los hombres subían a sus canoas y tomaban sus redes y sus remos, los cuales tendían en el embarcadero al final de la jornada. En el minuto trece de la película, a manera de documental, el narrador nos proporciona detalles de esta actividad mientras muestran escenas de la pesca en canoa con la técnica de las redes mariposa, así como el sonido de la flauta:

El pueblo de Janitzio vive de la pesca, trabajo al que se dedica con devoción como a un rito, en las claras noches la comunidad se lanza al lago, coordinada y unida, como una gran familia, para arrancar a las aguas el diario sustento. El silencio sólo es herido por el sonido de la flauta indígena que, como en una ceremonia de encantamiento, convoca a los peces y los atrae hacia las redes (Fernández & Walerstein, 1948).

En *Maclovía*, no es común que los indígenas salgan de la isla. Tampoco está bien visto que la gente ajena a la comunidad entre a Janitzio y menos que se quede a vivir ahí. Los únicos habitantes no purépechas en la isla son el sacerdote y el profesor de escuela. Los indígenas están regidos por una autoridad, Tata Macario, el padre de la protagonista; él es quien vigila que las leyes de indios se cumplan. Para que un hombre pueda desposar a una mujer, primero debe ser un indígena de la isla y, además, el padre de la muchacha debe dar su consentimiento. Si una mujer se enamora de alguien ajeno a su comunidad, el pueblo la apedrea hasta la muerte. Aunque la comunidad es católica, tiene tradiciones que integran elementos prehispánicos, como la Noche de Muertos; celebración que presenciamos hacia el clímax de la película.

En cuanto a la indumentaria, las mujeres usan falda de lana ceñida a la cintura, oscura y larga hasta los tobillos, huaraches, “*wanénkwa*” (una blusa de algodón blanca), de manga corta, bordada alrededor del cuello en uve y a las orillas de las mangas, un rollo alrededor de la cintura, sostenido por una faja y un brocado, rebozo, peinado en trenzas y arracadas (García Mora, 2013: 12). El personaje de Maclovía camina descalzo. Los hombres visten pantalón y camisa de manta blanca, con una faja, huaraches y sombrero de palma (García Mora, 2013: 12). Tata Macario porta gabán en algunas escenas. Este vestuario es muy característico de la región purépecha hasta la actualidad. No es la única indumentaria de esta zona, pero el vestuario de la película está inspirado en éste.

Maclovia: sinopsis

Maclovia es un drama romántico que cuenta la historia de Maclovia (María Félix) y José María (Pedro Armendáriz), dos jóvenes purépechas de Janitzio que están muy enamorados y desean casarse. Pero tanto el sacerdote de la isla como el padre de Maclovia, Tata Macario, se oponen, ya que este último cree que su hija merece un hombre mejor para ella. Les prohíbe que se hablen e, incluso, que se miren. Otro obstáculo es Sara, una joven indígena que está enamorada de José María y que, al no verse correspondida, urde varias tretas y emite comentarios malintencionados para tratar de separar a la pareja. Pero el impedimento más amenazante es el sargento Genovevo de la Garza (Carlos López Moctezuma), quien se instala en Janitzio, desea con lujuria a Maclovia y hace cualquier cosa con tal de poseerla. De la Garza es abusivo, arbitrario y carece de escrúpulos, discrimina a los indígenas y cree que puede pasar por encima de los derechos de quien sea.

A primera vista, *Maclovia* nos cuenta una historia de amor puesto a prueba por tres personajes antagónicos: Tata Macario, el sargento Genovevo de la Garza y Sara, más las tradiciones añejas del pueblo, seguidas al pie de la letra sin someterlas a la razón. Sin embargo, en este filme yace una temática política que estructura la presentación del discurso ideológico y que es el indigenismo que pretende reivindicar a la cultura purépecha, así como, en general, a todas las etnias del país. Realizaré el análisis de esta película situando a los indígenas y a lo “auténticamente mexicano” como el sujeto o la fuerza generadora de la acción.

Ideología en el discurso de *Maclovia*

Según Louis Giannetti (1993), cada película (en este caso, *Maclovia*) presenta al espectador modelos a seguir, formas ideales de conducta, características negativas y una moralidad basada en el sentido del cineasta (Emilio Fernández) de lo correcto y lo incorrecto. Giannetti señala que cada filme tiene una inclinación, una perspectiva ideológica que presenta a ciertos personajes, instituciones, conductas y motivos como atractivos y muestra lo opuesto como repulsivo. La construcción de la película *Maclovia* cumple con este esquema. Entre los personajes y símbolos que el discurso de este filme privilegia destacan los siguientes:

José María es un indígena purépecha de Janitzio. Es un hombre trabajador, inocente, de palabra, romántico y excelente pescador. A pesar de estas virtudes, es el hombre más pobre de Janitzio, no tiene dinero para comprar su canoa y su cuchillo. Se lo dice el personaje de Tata Macario al profesor Don Justo, cuando éste lo visita en su casa: “un hombre de Janitzio no es un hombre de a de veras si no tiene su canoa y su cuchillo” (Fernández & Walerstein, 1948).

Por definición, sabemos que una canoa es una embarcación pequeña, estrecha y alargada, sin quilla y sin diferencia de forma entre proa y popa, propulsada a remo, al carecer de un timón (RAE, 2018). La canoa tradicional de los indígenas

purépechas se llama *ichárhuta*; hay tres variantes, pero la empleada para la pesca mide seis varas (4.80 metros), la anchura de la popa inferior es de una vara y la parte superior es de 4 cuartas, con grosor de dos dedos; la parte media es de cuatro cuartas con tres dedos, menor a la parte trasera, y el cuello mide una vara de largo con una cuarta con cuatro dedos de ancho. La *ichárhuta* está hecha de madera de pino o pinabete y tallada en una sola pieza (Sebastián Felipe, 2016).

Tradicionalmente, los pescadores en el Lago de Pátzcuaro realizaban la actividad de la pesca en áreas poco profundas, en canoas para una o dos personas y redes de mariposa, las cuales ahora están en desuso por el descenso del nivel del agua y otros problemas que han afectado a la población pecuaria (Geocentro). La cultura retratada en el filme *Maclovía* se apega al esquema clásico de la pesca en esta región lacustre: las *ichárhuta* se mueven por la fuerza humana y, siguiendo la ideología de los personajes principales, son el símbolo del trabajo, la hombría y el sustento de los habitantes de la isla.

El agua en Janitzio es un elemento simbólico que determina la vida cotidiana de sus habitantes. En *Maclovía*, cuando el sargento de la Garza pide un vaso de agua a Tata Macario, éste se lo concede no de tan buena gana, diciéndole: “un jarro de agua no se le puede negar a ningún cristiano. En Janitzio tenemos mucha, hasta pa’ ahogarse”. (Fernández & Walerstein, 1948). De esta manera, anticipa el final trágico que el sargento tendrá por su codicia, su lujuria y por intentar estar por encima de la ley.

Cabe destacar que, de acuerdo a Jean Chevalier, las significaciones simbólicas del agua se reducen a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de reintegración y regeneración (1986: 52). En *Maclovía*, el agua simboliza los tres tópicos: es fuente de vida por la pesca, actividad principal de la isla y único medio de sustento de la población; es fuente de purificación porque se bebe y sirve a actividades simbólicas como lavar la ropa; y regenera porque, muerto el sargento De la Garza por ahogamiento, se termina el conflicto; pero también es remando por el lago que Maclovía y José María se exilian de la isla para comenzar una nueva vida juntos, lejos de la comunidad indígena a la que pertenecen y uniéndose a la homogeneización pretendida por el Estado mexicano de la época en que se produjo esta película.

Retomando al personaje de José María, él no tiene canoa propia, pesca en una embarcación prestada; es por eso que el padre de Maclovía, Tata Macario, no cree que José María sea un buen partido para su hija y les prohíbe hablarse y verse. Motivado por el amor que siente hacia Maclovía, José María se decide a superarse yendo a la escuela de la isla y sentándose junto a los niños para aprender a leer y escribir, hasta que consigue el conocimiento y el permiso de Tata Macario para casarse con Maclovía. El símbolo que lo representa es un personaje histórico venerado por el gobierno mexicano como héroe de la patria: José María Morelos y Pavón, a quien el profesor de la escuela de Janitzio, don Justo, pone como ejemplo

en una de las lecciones de historia patria que el personaje de José María presencia, ya siendo parte de la clase. Don Justo enaltece el origen de Morelos y remarca:

Fue el primer indígena que se atrevió a desafiar a Europa y el primero también que sintió el dolor de México y dijo cómo curarlo. Ese indio, ese arriero surgido de un recua de mulas y que andando el tiempo habría de dar su nombre a la ciudad en que nació y que constituye uno de los más puros arquetipos de México y de América, se llamó José María, como tú [señala al personaje de Pedro Armendáriz], José María Morelos y Pavón (Fernández & Walerstein, 1948).

Cabe destacar que José María termina asemejándose en algo al héroe de la independencia, al aprender a leer y escribir y al ser el mejor de la clase, junto con el niño Ponciano. También por la dedicación a su labor, su sacrificio y sus ansias de superación.

El personaje de *Maclovia* es la mujer más bella de Janitzio e hija del cacique de la isla. Es una mujer buena, dócil, obediente, abnegada, pura y humilde. A menudo este personaje está representado por el símbolo de la paloma. Sin embargo, con tal de que José María obtenga la respetabilidad que necesita para poder merecerla, *Maclovia* está dispuesta a trabajar como hombre para ayudar a José María a pagar la canoa a don Generoso. A propósito del símbolo de la paloma, esta ave ha sido tradicionalmente utilizada para representar muchas cosas, pero en el filme simboliza el alma justa de *Maclovia*, su belleza como objeto de alabanza y su pureza. Además, por ser un animal alado, simboliza la sublimación de los sentidos y el predominio de los espíritus (Chevalier, 1986: 796-797). El personaje de *Maclovia* es una virgen.

En *Maclovia*, este símbolo es utilizado por el personaje del sargento Genovevo de la Garza para acosar a *Maclovia*. Así, le dice cuando se la encuentra en el borde de la isla con el lago, después de alejarse de las mujeres que lavaban la ropa sobre las piedras: “¿Qué te pasa, palomita, a dónde vas tan de prisa?” (Fernández & Walerstein, 1948). En la siguiente escena, cuando el antagonista va a la casa de Tata Macario, contempla las palomas que el cacique tiene enjauladas sobre un muro e insinúa: “Chula la palomita, ¿eh? Dicen que se conocen por el color de las alas, una palomita tan chula no debiera estar encerrada, ya debe tener su palomo, palomo blanco también de ojos claros” [ríe] (Fernández & Walerstein, 1948).

Con la representación de los valores de los personajes de José María y *Maclovia* queda en evidencia cuáles son los modelos de comportamiento a seguir, de acuerdo al emisor del discurso del filme, pero también cuál es la actitud aberrante: la del sargento Genovevo de la Garza, un hombre irrespetuoso de las leyes, que deshonra el uniforme y el cargo militar que ostenta y los ideales de la Revolución Mexicana. Es un racista que detesta a los indígenas por razones que nunca quedan en claro y que trata a las mujeres como si fueran animales, llamándoles “hembras”. Mira con ojos de lujuria a *Maclovia* y es capaz de mentir y abusar de su poder para obtenerla, sin importarle estar condenando al objeto de su deseo a

la muerte. Podríamos compararlo con el personaje de Claude Frollo de la novela *Nuestra Señora de París*, escrita por Víctor Hugo. Frollo es el archidiácono que desea poseer a la gitana Esmeralda y que, al no poder conseguirla, la condena a muerte; aunque no es él quien la mata, sino las creencias y tradiciones de la sociedad en que viven estas mujeres (Hugo, 2012).

En *Maclovía*, las veces en que el sargento de la Garza se refiere a los indígenas, lo hace con desprecio y los insulta. Entre las huellas que he rescatado de su discurso tenemos las siguientes líneas, tomadas de las dos primeras escenas donde este personaje tiene diálogos:

Durante la escena de la trifulca en la tienda de don Generoso en Pátzcuaro

[al cantinero] “Dame una botella de charanda, a ver si puedo olvidar este pueblo rascuache y a estos indios tan feos.”

[a Tata Macario] “Indio mugroso.”

[a José María] “Ese indio desgraciado me quiso asesinar. Denme la pistola pa’ que me lo eche como un perro.”

Durante el juicio en el tribunal de justicia

[contra los indios de Janitzio] Esos indios desgraciados [...]

[...] ¿ya lo ve? Ni ellos se aguantan, malditos indios [...]

[...] ¿O qué, vale más la palabra de una punta de indios muertos de hambre que la mía, que soy hombre decente? Soy sargento, mire. ¿Y de ojos claros, que no ve?

El comisario que desempeña funciones de juez pretende resolver el conflicto entre los indios y el sargento con un apretón de manos. Tata Macario accede, en un gesto de nobleza, pero el sargento Genovevo no, argumentando: “Yo no le doy la mano a ningún indio méndigo. ¿Cuánto hay que pagar de multa?” (Fernández & Walerstein, 1948).

Como hemos podido observar, cada vez que el sargento de la Garza se refiere a los indios lo hace con un epíteto, ya sea antecediendo a la palabra o inmediatamente después: “pueblo rascuache”, “indios tan feos”, “indio mugroso”, “indios desgraciados”, “malditos indios”, “indios muertos de hambre”, “indio méndigo”. En efecto, cada uno de estos conceptos tiene un significado despectivo: “rascuache” significa pobre y miserable; “mugroso” alude a algo sucio, que no vale nada o que no sirve; con “desgraciados”, el sargento se refiere a que los indios son perversos, canallas o miserables, que tienen baja moral; la palabra “maldito” refuerza esta idea de que los indios son malvados o perversos y, además, los maldice; al nombrarlos “muertos de hambre”, está dando a entender que los indios tienen poco dinero o poca importancia social; y, por último, el vocablo “méndigo” es sinónimo de “pobre” y “maldito”.

En contraste, Genovevo se presenta ante el juez como un hombre decente, alar-

deando del color blanco de su piel y del color claro de sus ojos; además, pone por enfrente su rango militar de sargento. Se muestra ante todos como un ser superior a los indios por las características que él sí tiene y le hacen merecedor, entre otras cosas, de que su palabra tenga credibilidad y la de los indígenas, no. Por tanto, el sargento de la Garza es un personaje racista que de cierta manera refuerza la política de mantener aislados a los indígenas de Janitzio (un reducto minoritario) del resto de los mexicanos que viven fuera de la isla. El apellido de este personaje también refuerza esta actitud, ya que alude a un dicho mexicano: “se cree la divina garza”, que significa que él se siente por encima de la gente que lo rodea, superior a los demás. Esta manera de percibir al indígena aún sigue vigente en la actualidad. Guillermo Bonfil Batalla asevera: “se reconoce al indio a través del prejuicio fácil: el indio flojo, primitivo, ignorante, si acaso pintoresco, pero siempre el lastre que nos impide ser el país que debíamos ser” (1990: 45).

La manera de ser del sargento De la Garza no tarda en encontrar detractores, primero lo vemos en el discurso del juez de la corte de Pátzcuaro y más tarde lo hallamos en las confrontaciones que hace el cabo Mendoza. Durante la escena del juicio, posterior a la trifulca en la tienda de don Generoso, el comisario se indigna ante el modo tan despectivo que ocupa el sargento de la Garza para referirse a los indígenas y le dice: “Usted cállese y no diga imbecilidades. Aquí todos somos indios, empezando por mí. No se le olvide que represento a la ley, y que soy el señor comisario” (Fernández & Walerstein, 1948).

Cuando el sargento se niega a darle la mano a tata Macario y el primero deja unas monedas en el escritorio del comisario, éste último lo reprende diciéndole:

No se trata de dinero. Se trata del respeto que nos merecemos todos los mexicanos. Usted viste un uniforme del ejército nacional y estamos obligados a respetarlo, pero usted a honrarlo. Este otro indio [señala hacia atrás, al retrato de José María Morelos] también lo vistió y tuvo una jerarquía militar poquito superior a la de usted. Fue el Generalísimo de los ejércitos insurgentes, aunque él modestamente prefirió llamarse *Siervo de la Nación*. Tal vez porque era indio y no tenía los ojos claros como usted (Fernández & Walerstein, 1948).

Además de privilegiar al tribunal de justicia, *Maclovia* también loa los buenos elementos del ejército mexicano, mostrándolo como una institución que coadyuva al orden, la paz y la legalidad; por eso es que termina enfrentándose al sargento Genovevo de la Garza. Después de que éste ha condenado a José María a veinticuatro años de prisión por un supuesto intento de asesinato, lo vemos recostado en una cama, acariciando las enaguas de una muñeca que representa a una mujer purépecha. Está chantajeando a Maclovia para que ella se vaya con él, a cambio de la libertad de su amado. Entra el cabo Mendoza y trata de hacerlo razonar, diciéndole:

Con todo respeto, le pido que no se perjudique, ni perjudique a la muchacha. La causa de José María, pos esa se tiene que ver en Pátzcuaro y ya la justicia dará su fallo. Pero si usted se aferra en agraviar a esa mujer, va a pasar una tarugada. Há-

galo por este uniforme que es símbolo del honor militar, mi sargento (Fernández & Walerstein, 1948).

Pero Genovevo golpea al cabo en la cara con su chaqueta y, enojado, le reitera: “Yo soy blanco y usted es un indígena bruto como ellos, por eso se pone de su lado. Aquí sólo mando yo y usted no me sale pa’ nada de la isla. ¿Acaso cree que yo no sé que ya le anda por ir con el chisme a Pátzcuaro? Lárguese” (Fernández & Walerstein, 1948).

En *Maclovia*, la iglesia católica tiene un importante peso en la comunidad purépecha como institución de cohesión social, fe y esperanza en que Dios y la Virgen están de lado de la gente buena y que tarde o temprano bajarán los ojos para ayudar a la gente justa que sufre. En la escena en la que Maclovia va al cuartel donde tienen preso a José María para despedirse de él porque la van a matar por acceder a irse con el sargento De la Garza, Maclovia llora frente a su amado, lamentándose de su desgracia. Dice “Jui a ver a la Virgen y no me oyó. ¿Por qué si permitió esto, no baja los ojitos a mirarnos, José María?”, a lo que José María contesta, para consolarla:

Ella sabrá cuándo bajar sus ojos pa’ mirarnos. Es que somos tantos, que le pedimos tantas cosas a toda hora, de día y de noche. Todavía no nos ha llegado la hora de que nos oiga, Maclovia, pero te oirá. Ya lo verás. Te tiene que oír Maclovia, porque eres la más güena y la más pura de todas las mujeres (Fernández & Walerstein, 1948).

Maclovia y José María practican los valores cristianos de la humildad, mansedumbre, obediencia y sacrificio, esperando una recompensa divina a cambio: un milagro. Sin embargo, el conflicto se resuelve por intervención del ejército constitucionalista, a cargo del teniente Ocampo, que va desde Pátzcuaro a Janitzio al recibir la notificación del cabo Mendoza.

Recapitulando, de acuerdo a la teoría de Giannetti para analizar la ideología, el discurso de la película *Maclovia* es explícito porque está temáticamente orientado a la enseñanza y a la persuasión política constante. En la primera escena que vemos a Don Justo impartiendo clase, el profesor reprende al niño Ponciano diciéndole: “¿Cuántas veces he de decirles que no se arrodillen nunca ante nadie? ¡Póngase de pie!” (Fernández & Walerstein, 1948).

Siguiendo con el modelo de las ideologías de izquierda, centro y derecha enunciado por Giannetti, la ideología política imperante en el discurso de la película *Maclovia* es de izquierda. Giannetti asigna pares de conceptos opuestos para distinguir discursos de izquierda y de derecha: democrático contra jerárquico, ambiente contra herencia, relativo contra absoluto, secular contra religioso, futuro contra pasado, cooperación contra competencia, los de afuera contra los de adentro, internacional contra nacionalista, y libertad sexual contra monogamia matrimonial (1993: 379-388).

El discurso en *Maclovía* es democrático, ya que desde el comienzo del filme se enfatizan las similitudes y el origen común de todos los mexicanos. También, las figuras de autoridad de Janitzio, como tata Macario, el juez, el profesor don Justo y el sacerdote, no son presentados como superiores a los indígenas purépechas de la isla. Las instituciones importantes, como la iglesia, el lago y la escuela, son públicas; resaltando, de este modo, la propiedad comunal y colectiva. Es de ambiente, porque enfatiza que la conducta humana es aprendida y puede cambiarse con incentivos ambientales propios, la prueba está en la educación primaria que recibe el personaje de José María para superar su falta de instrucción, la pobreza y el estatus social bajo, esperando obtener en recompensa el permiso para desposar a Maclovía. Es relativo porque combate las convenciones sociales de la isla, que establece que se debe apedrear hasta la muerte a la mujer que se va con un hombre ajeno a la comunidad isleña. Al final, el teniente habla con los habitantes y resalta que deben cambiar esas costumbres. Asimismo, el filme hace hincapié en que los indígenas sean más flexibles en sus juicios y se adapten a convivir con gente que no pertenece a su comunidad. Don Justo representa la ideología secular en el filme, enfrentado con la religiosa del sacerdote. Cabe destacar que Don Justo es ateo y humanista, cree en el progreso, mientras que el padre es conservador e insiste en que los protagonistas no pierdan su fe en Dios. Don Justo defiende la autoridad de la ciencia y el conocimiento para progresar y resolver problemas de manera activa, a diferencia de la religión, que sólo espera a que Dios escuche las oraciones de la gente y actúe por ellos. Frente a tata Macario, la opinión del personaje del profesor Don Justo pesa más que la del sacerdote de Janitzio.

Asimismo, *Maclovía* es entusiasta frente al futuro, ya que muestra una idea de progreso y evolución ante una sociedad mexicana más justa e igualitaria. La película se identifica con los de afuera, es decir con los pobres, con los grupos sociales históricamente desfavorecidos, como son los indígenas y a quienes se les ha negado tener voz desde la época colonial. Los protagonistas son gente ordinaria, de la clase trabajadora, pescadores de pescado blanco en el lago de Pátzcuaro, mujeres sumisas. En este mismo concepto, el filme hace hincapié en no discriminar a los indígenas y en tratarlos con respeto e igualdad, como por ley corresponde a todos los mexicanos. Los valores de la mayoría de los personajes de la cinta entran en conflicto con los del sargento Genovevo de la Garza, exhibiéndole como el personaje que está incurriendo en conductas discriminatorias, racistas, arbitrarias e impropias de su rango militar. Asimismo, la película es más internacional que nacionalista porque pretende convencer a los indígenas de la necesidad de participar de la vida social y política de la nación a la que pertenecen y no excluirse de sus hermanos mexicanos.

No obstante, el discurso de *Maclovía* es derechista en cuanto al mensaje moral que da a la audiencia, ya que enfatiza la pureza, la nobleza y el enaltecimiento de la cultura purépecha por medio de su trabajo, sus costumbres y sus tradiciones, pero también por medio de su nobleza de carácter y de virtudes como el respeto

a los demás y el no hacerle ningún daño a nadie. Por último, el filme defiende el derecho a la vida, por encima de la ley o la costumbre.

El final es simbólico. Después de que el cabo Mendoza ha logrado detener el linchamiento que los habitantes de la isla iban a cometer contra Maclovia, los militares escoltan a la joven pareja a la canoa para que puedan irse a otro pueblo, lo cual supone dos cosas: primero, que su relación será más feliz y habrán vencido los obstáculos que enfrentaron a través de la trama; segundo, que Maclovia y José María se asimilarán a la nacionalidad mexicana e irán desapareciendo las diferencias culturales.

Emilio Fernández fue un cineasta nacionalista e indigenista que dirigió filmes al servicio de las políticas oficiales del Estado, las que pretendían homogeneizar las culturas originarias del país e integrar a los indígenas a la vida cotidiana de la nación, destruyendo su identidad y sumándolos al mestizaje de las ciudades y pueblos de México. Esto obedece al afán de la política oficial de Estado de los años posteriores a la Revolución Mexicana, lo cual convierte a *Maclovia* en un instrumento propagandístico de difusión de ideas y opiniones aún en boga a finales de la década de 1940. Por una parte, *Maclovia* reivindica a los purépechas al exigir para ellos un trato justo y digno, narrando y mostrando las virtudes de sus comunidades; pero, por el otro, tiende a suprimir la heterogeneidad cultural en México, promoviendo la occidentalización de la nación o la “mexicanización” de la raza con fines de conformar un estado “moderno”, educar al indígena en lengua española y asimilarlo con el resto de las poblaciones. Así, busca que los demás mexicanos no indígenas valoren el trabajo y la cultura de los purépechas, pero también persigue fines etnocidas de homogeneización cultural, que decretan la muerte de su civilización y los convierte en un remanente persistente de aquel pasado ajeno a la realidad y la modernidad de México en el siglo XX.

Referencias

- Aguilar Casas, E.; Serrano Álvarez, P. (2012). *Posrevolución y estabilidad. Cronología (1917-1967)*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- Alvear Acevedo, C. (1995). *Historia de México*. México: Jus.
- Barajas Sandoval, C. (1992). *Una mujer llamada María Félix*. México: Editores Asociados Mexicanos.
- Bonfil Batalla, G. (1990). *México Profundo*. México: Grijalbo.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder.
- De Buen, F. (1941). El lago de Pátzcuaro. Recientes estudios limnológicos. *Revista Geográfica*, 1 (1), 20-44.
- De los Reyes, A. (1987). *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Trillas.

- Félix, M. (2005). *Todas mis guerras*. México: Random House Mondadori.
- Fernández, A. (1986). *El Indio Fernández. Vida y mito*. México: Panorama.
- Fernández, E. (dir.); Walerstein, G. (prod.) (1948). *Maclovía* [Película]. México: Zima Entertainment.
- Florescano, E. (coord.) (1993). *Historia General de Michoacán*. Volumen I. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán.
- Gamio, M. (1916). *Forjando Patria*. México: Porrúa.
- García Mora, C. (2013). *Evidencias Históricas en la Indumentaria Purépecha*. México: Tsimarhu Estudio de Etnólogos.
- Geocentro. (s.f.). Pesca. *CentroGeo* (sitio web). Recuperado el 25 de agosto de 2018 de <http://mapas.centrogeo.org.mx/ciberatlas/patzcuaro/02/paisaje/0202a2%20Pesca.htm>.
- Giannetti, L. (1993). *Understanding Movies* (6a ed.). Nueva Jersey: Prentice Hall.
- González y González, L. (2009). *Viaje por la Historia de México* (5a ed.). México: Secretaría de Educación Pública.
- Hershfield, J. (1996). *Mexican Cinema / Mexican Woman, 1940-1950*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Hugo, V. (2012). *Nuestra Señora de París*. Madrid: Alianza.
- Instituto Indigenista Interamericano (1940). Convención sobre el Instituto Indigenista Interamericano. Recuperado el 8 de noviembre de 2018 de <https://aplicaciones.sre.gob.mx/tratados/ARCHIVOS/I.I.I.pdf>
- Korsbaek, L.; Sámano-Rentería, M. Á. (2007). El Indigenismo en México: Antecedentes y Actualidad. *Ra Ximhai*, 3(1), 195-224.
- Krotz, E. (1998). El Indigenismo en México. En Sobrevilla, D. *Filosofía de la Cultura*. Madrid: Trotta, 163-178.
- Morelos, J. M. (1813, 14 de septiembre). José María Morelos, Sentimientos de la Nación. *Bicentenarios* (sitio web). Recuperado el 5 de junio de 2018 <http://www.bicentenarios.es/doc/8130914.htm>
- Pakkasvirta, J. (1997). *¿Un continente, una nación? Intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y en el Perú (1919-1930)*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Pugh, W. H. (1958). *José Vasconcelos y el Despertar del México Moderno*. México: Jus.
- RAE (2018). *Canoe. Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 25 de agosto de 2018 <http://dle.rae.es/?id=79xMcQ9>.
- Ramírez Berg, C. (1992). *Figueroa's Skies and Oblique Perspective: Notes on the Development of the Classical Mexican Style*. Austin: University of Texas Press.
- Rionda Ramírez, J. I. (2011). *El Ocaso del Neoliberalismo en México (Síntomas, Su-*

pervivencias y Renacimientos). León, Guanajuato: Universidad de La Salle Bajío.

- Salazar, J. C. (2018, 18 de febrero). Indio Fernández, el modelo de la estatuilla del Óscar. *Página Siete*. Recuperado el 5 de Junio de 2018 <http://www.paginasiete.bo/ideas/2018/2/18/indio-fernandez-modelo-estatuilla-scar-170046.html>.
- Sebastián Felipe, P. (2016, 19 de octubre). Nuestros saberes. Ichárutecha Comachuén anapu. Las Canoas de Comachuén. *Purepecha* (sitio web). Recuperado el 25 de agosto de 2018 de <http://www.purepecha.mx/threads/3899-Ichárutecha-Comachuén-anapu-Las-canoas-de-Comachuén-Nuestros-saberes>.
- Tuñón, J. (2010). Tu mirada me descubre: el “otro” y la reafirmación nacionalista en el cine mexicano. En torno al premio a *María Candelaria* (Fernández, 1943), en Cannes. *Historias*, 2(74), 81-98.
- Tuñón, J. (1988). *En su propio espejo: Entrevista con Emilio “El Indio” Fernández*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.