

23
201



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

CASCABEL:
SIMBOLO DUAL

TRABAJO DE TESIS
PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A :
TANIA BRITO CASTREJON

ASESOR DE TESIS: PROFESOR FEDERICO DAVALOS OROZCO.



CIUDAD UNIVERSITARIA,

1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.65695



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Especialmente para Federico Dávalos Orozco.....

¡POR TODO!

-GRACIAS PROFESOR-

*Al profesor Rafael Reséndiz Rodríguez,
por la confianza y el apoyo a mi trabajo.*

DEDICATORIA

A MARGARITA E ISAAC.

Es difícil poder realizar un trabajo que no es para sí mismo, un trabajo que "debemos" y que, por tanto debe ser algo más acabado. Creo que les quede a deber un poco más en algunos sentidos, pero algo en lo que sé que estamos en paz es en el empeño y la satisfacción de un buen trabajo de tesis. ¡PARA USTEDES!

iiii¡LOS AMO!!!!

A mis hermanos:

Marco Antonio Brito Castrejón

Humberto Brito Castrejón y esposa

Oscar Hugo Brito Castrejón

Luis Brito Castrejón

Lizbeth Margarita Brito Castrejón

A mi sobrina Natalia

A Manuel Camarena y Anatey Cabrera por la fortuna de redescubrir la amistad a través de ellos. Los amigos terminan siendo como hermanos.

AGRADECIMIENTOS

A todas y cada una de las personas que compartieron conmigo cada "batalla", todas las bestias "internas y externas" y la enorme satisfacción de cerrar este importante ciclo en mi vida. A todas ellas por estar y compartir cada momento de encuentros y desencuentros

-Gracias-

Quiero agradecer al señor Raúl Araiza por el tiempo y el apoyo que dedicó a mi proyecto, la paciencia, el interés y la disposición que mostró en cada entrevista.

A la Dra. Lourdes Romero Álvarez por ser tan estricta con el trabajo: es una posición ante la vida que se contagia. A los profesores Robert Endean y Julio Amador Bech por la disposición y el tiempo que dedicaron a la lectura de mi tesis a pesar de los múltiples compromisos que tenían.

A las profesoras Carmen Avilés y Emma Gutiérrez que me apoyaron con la carga de los "trámites". A Celia Barrientos y a Juan Jiménez Patiño por el invaluable apoyo para localizar al realizador Raúl Araiza y por la investigación hemerográfica que obtuve gracias a ellos en Filmoteca de la UNAM.

A Micaela Reyes Domínguez por ser mi tía y tener esa actitud ante la vida que sólo puedo definir como: Entereza. A Mariano Escobedo y a Margarita por los buenos momentos (que han sido todos los que hemos compartido); a Elvira Martínez mi amiga; A Eduardo, Minerva, Miguel Angel y Fátima por el cariño que ha prevalecido a pesar de todo; a *los Borbotones* porque los ensayos valgan la pena.

A Maricruz Osorio Pérez y familia por aguantarme pese a mis distracciones; a Francisco y Alfredo Mendoza Trejo y a su mamá, doña Margarita, por los agradables "descansos" y las curiosas "coincidencias"; a Ingrid por ser la niña más especial y consentida para mí. Domi y Lupita, mil gracias por la amistad que hemos compartido. A Adriana Solorzano por los fugaces momentos de *relax* compartidos, cuando se puede, con comentarios y risas. A Juan Carlos Vázquez por soportar mi peor carácter —aunque el mejor también.

A Norma Navarro por la oportunidad de empezar un nuevo ciclo al ir cerrando el presente...

A todos mil gracias.

A Juan Carlos por todo lo bueno que hemos aprendido juntos y el apoyo constante a pesar de las batallas.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
-------------------	---

CAPÍTULO 1

LA SEMIÓTICA EN UNA TESIS DE COMUNICACIÓN

1.1 ¿Semiótica o semiología?.....	1
1.2 ¿Semiótica-comunicación, o, comunicación-semiótica?.....	4
1.3 La expresión cinematográfica y la función poética.....	6
1.4 ¿Y el espectador?.....	12

CAPÍTULO 2

LOS INDÍGENAS Y EL INDIGENISMO

2.1 Marco teórico.....	16
2.2 Indígenas e indigenismo.....	17
2.3 Lo indígena.....	24
2.4 El cine indigenista mexicano.....	25
Conclusiones del capítulo.....	32

CAPÍTULO 3

CASCABEL

3.1 <i>Cascabel</i> , una película "echeverrista".....	34
3.2 El cine durante el régimen de Luis Echeverría Álvarez.....	35
3.2.1 La crisis de los sesenta.....	38
3.2.2 El "proyecto renovador" de Echeverría.....	39
3.2.3 La censura.....	43
3.3 Condiciones y circunstancias de filmación.....	45
3.4 Raúl Araiza	48
3.5 Sinopsis.....	49
Conclusiones del capítulo.....	54

CAPÍTULO 4

ANÁLISIS DE CASCABEL

4.1 La ilusión y la realidad.....	55
4.2 Cine y narratividad.....	57
4.3 La connotación y la denotación en <i>Cascabel</i>	58
4.4 La puesta en escena, la puesta en cuadro y la sintagmática.....	60
4.4.1 La puesta en cuadro.....	64
4.4.2 El campo y el plano.....	65
4.4.3 El movimiento y lo profilmico.....	67
4.5 La expresión del doble o múltiple sentido.....	68

4.6 La serpiente: el símbolo dual en sus tres momentos históricos.....	69
4.7 La serpiente como principio de unidad del "cosmos" en <i>Cascabel</i>	74
4.7.1 El poder representado por la serpiente en <i>Cascabel</i>	75
4.7.2 Del macro universo político al micro universo personal.....	77
4.7.3 La anécdota.....	82
Conclusiones del capítulo.....	87

CAPÍTULO V

LA ENTREVISTA

5.1 ¿Porqué la entrevista?.....	88
5.2 La estructura.....	89
5.3 La entrevista.....	90
Conclusiones del capítulo.....	101

CONCLUSIONES GENERALES.....	103
-----------------------------	-----

APÉNDICE

Filmografía indigenista.....	106
Los vaivenes de una industria... y un director en ella.....	110
Entrevista con Raúl Araiza (13 de enero, 1998).....	126
Secuencias de <i>Cascabel</i>	128

BIBLIOGRAFÍA.....	132
-------------------	-----

HEMEROGRAFÍA.....	137
-------------------	-----

INTRODUCCIÓN

El simbolismo transforma el fenómeno en idea y la idea en imagen, de modo que la idea permanece siempre y opera en la imagen, sin por ello dejar de mantenerse inaccesible e indefinidamente activa; e incluso si la idea es expresada en todas las lenguas, se mantiene, sin embargo, inexpresable.

Goethe, Maximen und Reflexionen.

El presente trabajo de tesis es un acercamiento al universo de la semiótica con la finalidad de abordar una de las obras del cineasta Raúl Araiza, *Cascabel* (1976) a partir del análisis de la misma. La intención es, al mismo tiempo, contribuir -es mi modesto deseo- a despertar entre los estudiosos del cine el interés por un cineasta que forma parte de una generación de directores y actores que merecen ser revalorados en este fin de siglo.

Ser espectadora del filme ya mencionado provocó en mí un cúmulo de sensaciones y reflexiones que me hicieron sentir la necesidad de modificar mi proyecto de tesis y trabajar dicha película desde el universo de la significación por varias razones. Es inusual que en el cine mexicano se pongan de manifiesto ciertos aspectos que pueden considerarse como una crítica política al Estado dentro de una película industrial con fines de consumo y, además, producida por el propio Estado.

Esto me permitió catalogar el filme de Araiza como el filme más representativo de la política de apertura del echeverrismo. Es *Cascabel* una crítica política, auspiciada por el Estado, en la que se establece la premisa acerca de la censura del cine en el cine mismo como una expresión cultural de un período o una etapa política de la sociedad mexicana. Esto, claro que sin omitir a los indígenas y sus circunstancias como expresión cultural dentro de la producción cinematográfica y, concretamente, durante la política de la "apertura". La cinta utiliza la interrelación de los dos géneros: de ficción y documental.

Estas características permiten observar los diferentes niveles de lectura de la cinta. Entre ellos decidí explotar su importancia simbólica, el manejo de signos representativos de la cultura mexicana. Esto me permitió entender a *Cascabel* como una producción significativa y estética; al mismo tiempo, abordar lo oculto y lo que se descubre a simple vista, independientemente de la intención del realizador.

Ahora bien, debo agregar, además de las razones ya mencionadas, que trabajar la cinta dentro del universo de la semiótica se debe en gran medida a la ausencia de trabajos que profundicen en el análisis semiótico del cine mexicano, lo que implica un reto personal que me ha motivado en el desarrollo de la tesis.

El primer acercamiento con Raúl Araiza como director de cine fue con las películas *Amor a la medida* (1992) con *Los Tigres del Norte* y *Los Temerarios / Sueño y realidad* (1992), cuando cursaba la materia Sociología del Cine Mexicano y el profesor Federico Dávalos Orozco nos pidió como tarea una reseña acerca de estas películas, que si bien no son las obras más significativas del realizador sí muestran dos características particulares: saber explotar a los actores y hacerlos "actuar"; así como los procedimientos cinematográficos que reflejan un ambiente "realista" en su obra. Quedó así un pequeño antecedente.

En plena crisis existencial ante el primer proyecto de tesis que estaba trabajando y cuyo tema tenía que ver con el cine del período carrancista en México, tuve la suerte de ver la transmisión por televisión de *Cascabel* y el impacto fue tal que decidí cambiar mi tema de tesis y trabajar dicha película.

En el contexto de los sucesos que habían ocurrido en enero de 1994, el movimiento armado en Chiapas, el "revaloramiento" de los indígenas en Chiapas y el resto del país, así como las consecuencias del mismo, *Cascabel* resulta ser más que un documento histórico, es un documento vivo de la percepción del indígena en la sociedad mexicana; de la demagogia oficial, de la censura en el cine, en el teatro y de la "libertad de expresión" en los medios de comunicación. La temporalidad del filme, el sexenio de Luis Echeverría Álvarez, se extiende más de dos décadas en la realidad cinematográfica, política, económica y de los indígenas en México.

Si bien es cierto que durante el transcurso de las reflexiones teóricas y de mis observaciones sobre la película pude abordar infinidad de enfoques para el estudio del fenómeno cinematográfico ya sea como industria, medio tecnológico, institución en el sentido jurídico, práctica de consumo o producción significativa y estética, debo admitir que ninguna de estas perspectivas puede aspirar a un agotamiento de la complejidad del hecho fílmico. Y *Cascabel* no fue la excepción.

Aumont define dos grandes ramas de los estudios sobre cine. La primera que parte de categorías provenientes de disciplinas como la lógica, la economía, la sociología, el psicoanálisis y la semiótica, la segunda que apela a lo puramente cinematográfico.¹ Este amplio espectro revela la imposibilidad de una teoría unificada puesto que, a cada enfoque le corresponde una mirada singular que, no pocas veces, se desplaza como un entrecruzamiento de teorías.

Mi primer propósito era realizar un trabajo en el que pudiera desarrollar una investigación con alcances enormes. No pasó mucho tiempo para darme cuenta de que el estudio de la comunicación humana ha motivado distintas aproximaciones. El cine no sólo es producto de dicho proceso, sino medio inserto dentro de un sistema de medios de comunicación culturales y de una institución de los medios de comunicación

¹Jacques Aumont; Alain Bergala; et. al. , Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. p. 14.

colectiva.² Poco a poco entendí la pertinencia de una teoría cuyos alcances y limitaciones impidieran perderme en los vericuetos de mis propias especulaciones, riesgo inminente cuando uno se atreve a apoyarse en el poder de una supuesta intuición fílmica. Asimilar pues una postura interpretativa, y la extensa labor por hacer – interpretativa, analítica y crítica- en torno al tema desarrollado, fueron tareas importantes para llevar a cabo mi propósito inicial.

En este sentido, las siguientes páginas son el estudio de las condiciones históricas, políticas, económicas y artísticas en las que se genera el filme, así como de los rasgos que circunscriben la recepción de sus contenidos.

Mi premisa es partir de la teoría de la comunicación que ha puesto en relevancia las relaciones entre un mensaje concreto y los códigos que organizan su transmisión y comprensión; pues hablar de cine en estos términos me puso en el universo de la significación y, en consecuencia, de la semiótica.

Las consideraciones teóricas y metodológicas con las que trabajé en la tesis parten del hecho de que un filme es una creación cultural y no un mero reflejo de la organización social, de la economía o de la problemática psicológica del hombre; el conocimiento del contexto en el que se realiza el filme permite pasar de una mera descripción a una comprensión del significado de la cinta. Así, el conocer - o intentar aproximarse - al mundo de significaciones que revelan el modelo y ámbito cultural, permite, sin duda, una comprensión más profunda de la película que se estudia, siempre y cuando no sea desprendida de su propia realidad histórica.

El método que uso en la tesis es una combinación de: a) la observación directa, a través de la película, de los rasgos más sobresalientes del filme. b) la lectura de las teorías de la comunicación, del fenómeno cinematográfico y, con especial énfasis, de la ciencia que estudia los signos: la semiótica (Charles Sanders Peirce y Ferdinand de Saussure); c) las lecturas de estudiosos e investigadores y antropólogos en el campo del indigenismo, los indígenas, lo indígena en México y Latinoamérica; y de las condiciones y el contexto en que se filmó la película *Cascabel* durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez, no sólo a través de lecturas sino también de entrevistas, reseñas y aspectos biográficos del presidente Echeverría y del director Raúl Araiza.

La aplicación heterodoxa de los conceptos y técnicas de López Rodríguez, Sebastián Serrano, John Fiske, Gil Olivo, Umberto Eco, Christian Metz, Roman Jakobson, Jacques Aumont y Michel Marie, Rafael Reséndiz, F. Casseti, Marcel Martin, Jaques Aumont y Alain Bergala, entre otros, me fueron de gran utilidad pues funcionaron como una guía general que evitó muchas veces perderme en los vericuetos

²Para una mejor aproximación al tema: Denis McQuail, Introducción a la teoría de la comunicación de masas, p.p. 17-29, 33-35; y Melvin De Fleur; Sandra Ball-Rokeach, Teoría de la comunicación de masas, p.p. 73-100. Los segundos autores enuncian, por lo menos, cinco grandes enfoques: 1. -la comunicación como proceso semántico, 2. -la comunicación como un proceso neurobiológico, 3. -la comunicación como un proceso psicológico, 4. -la comunicación como un proceso cultural y 5. -la comunicación como un proceso social. Al igual que con las teorías cinematográficas, ninguna de ellas es excluyente. Cada una permite señalar rasgos y aspectos distintivos de un proceso. p.161.

de mis propias especulaciones y alcanzar una mayor flexibilidad y soltura en el trabajo.

La tesis está dividida en cinco capítulos y conclusiones, los tres primeros tienen como objetivo contextualizar el filme, el cuarto es el análisis, propiamente dicho, de la cinta; y el quinto y último corresponde a la entrevista con el realizador.

Capítulo I. Está dedicado a La semiótica en una tesis de comunicación e intenta una aproximación a la ciencia de la semiótica estableciendo que Charles Sanders Peirce, y Ferdinand de Saussure, investigan y escriben sobre la ciencia que estudia los signos. Semiótica para el primero y semiología para el segundo. Ambos hicieron, uno en América y el otro en Europa, descubrimientos que determinaron líneas de investigación en muchos campos de la comunicación. En este sentido abordamos el cine como medio integrado al proceso de la comunicación humana.

El cine constituye un objeto que se transmite en la esfera pública y alrededor del cual se interactúa, es decir, que promueve el intercambio. En virtud de que una señal se conduce desde una fuente, mediante un transmisor, en la extensión de un canal, hasta llegar a un destinatario humano, el cine puede definirse, sin equívocos, en términos comunicativos³ y delimitando la expresión cinematográfica y la función poética.

La palabra símbolo viene del griego *symbolon* que significa cada una de las dos mitades o partes correspondientes de un objeto, que funcionan como prueba de identidad o contraseña. De ahí deriva el que se llame símbolo a toda contraseña, señal de identidad o contrato entre individuos.

Capítulo II. Los indígenas y el indigenismo plantea las condiciones de los indígenas en México a partir de la conquista e intenta establecer, con rigor histórico, las condiciones en las que se generó el indigenismo y cómo éste ha devenido en un concepto estético de "lo indígena".

El interés por incorporar este capítulo a la tesis es la búsqueda de signos distintivos, que a su vez equivalen a reconocer el México interétnico y la política oficial al respecto. La aproximación histórica acerca de los indígenas y el indigenismo se vincula con la filmografía⁴ que sobre el tema el cine mexicano ha realizado, con la finalidad de establecer cierto paralelismo con *Cascabel*.

Capítulo III. Cascabel, plantea las condiciones generales del período presidencial de Luis Echeverría Álvarez, la situación del país previa al sexenio de Echeverría (la crisis de los sesenta) y el "proyecto renovador" que se presenta en 1970. En este sentido, la premisa parte de la estrecha relación entre cine y poder.

A partir de dicha relación se delimita la política cinematográfica del sexenio señalando que toda obra cinematográfica implica enfoques de clase, esos puntos de vista pertenecen a las capas dirigentes, a los sectores políticos y económicos

³ Umberto Eco; Tratado de Semiótica General, 1988: p.30

⁴ Filmografía que se presenta en el apéndice del presente trabajo.

dominantes.

La censura cinematográfica tiene que ver también con el punto de vista del Estado. La intervención o injerencia de éste a lo largo de la historia del cine mexicano se concreto con la estatización de los componentes del negocio cinematográfico, que culminó en el sexenio de Luis Echeverría.

Capítulo IV. Análisis de Cascabel. En él me propuse el estudio del símbolo "serpiente" que en la película ocupa un papel protagónico y es el hilo conductor de la trama. Así es como este símbolo, que es una expresión del psiquismo inconsciente de la sociedad mexicana, rural y urbana, revela su sentido profundo y su importancia para el hombre, específicamente para el mexicano.⁵

El análisis de la película retoma las representaciones simbólicas que se reproducen en cualquier época o lugar porque revelan un aspecto común de la naturaleza del mexicano. Retomando a Jung, en este trabajo que puede perfectamente aplicarse al fenómeno cinematográfico: "... los sueños, los ensueños, las imágenes de sus nostalgias, de sus deseos, de sus entusiasmos, etc., son otras tantas fuerzas que proyectan al ser humano, condicionando históricamente, hacia un mundo espiritual infinitamente más rico que el mundo cerrado de su "momento histórico"."

El capítulo V corresponde a la última entrevista con el señor Raúl Araiza. Confrontar los resultados del análisis del filme con el realizador mismo, fue la premisa del capítulo. La importancia de la serpiente en la cultura mexicana y su significado dual, entendiendo el filme como un producto muy complejo que se convierte en documento vivo de la percepción de la sociedad mexicana, y no sólo del período echeverrista.

Al terminar los primeros dos capítulos asistí a un evento en el que establecí contacto con Raúl Araiza, le expliqué el trabajo de tesis que estaba realizando y solicité me concediera una entrevista. Tuve la grata sorpresa de conocer a un hombre con toda la disposición de platicar acerca de su trabajo. La primera entrevista con él fue en torno al cómo, por qué y para qué de *Cascabel*. Cuando concluí los primeros cuatro capítulos de la tesis, era muy importante para mí terminar con el proyecto planteado: una última entrevista con el realizador para redondear mi trabajo, la confrontación final de mi análisis con los puntos de vista del realizador.

T.B.C.

⁵Karl Jung, *The Symbolic Life*, Collected Works, No 18, Bollingen Series, citado por Mattoon, El análisis jungiano de los sueños, p. 42. Para él, la mayor parte de la psique del hombre es inconsciente, y lo inconsciente tiene dos contenidos: el que es parte de la experiencia del sujeto, que se olvidó o reprimió, y el que nunca fue consciente, o sea, el legado propio de la humanidad. Llamó al primero inconsciente personal y al segundo inconsciente colectivo o *arquetípico*. Jung considera que el arquetipo "... es una *tendencia* heredada de la mente humana que le lleva a formar representaciones de temas mitológicos; representaciones que varían en gran medida sin perder su estructura básica."

CAPÍTULO I

LA SEMIÓTICA EN UNA TESIS DE COMUNICACION

El pensar simbólico no es haber exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado. Es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva. El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad -los más profundos- que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más cercanas del ser.

Mircea Eliade, Imágenes y símbolos.

1.1 ¿Semiótica o semiología?

En la etapa de cambio del siglo XIX al XX, nacen y se extienden nuevos lenguajes visuales, entre ellos, la fotografía, el cine, la historieta, el cartel, etc. Es dentro de este panorama que Charles Sanders Peirce (norteamericano) por un lado, y Ferdinand de Saussure (suizo) por otro, investigan y escriben sobre la **ciencia que estudia los signos: la semiótica**; haciendo, cada uno a su manera, descubrimientos que determinaron definitiva y profundamente parte de las investigaciones en muchos campos de la comunicación.

Sin que ambos investigadores se conocieran, uno en América y el otro en Europa, lograron abrir la posibilidad de que una ciencia antiquísima tomara forma actual. Juan Manuel López Rodríguez aclara que dicha ciencia de los signos, "presentada antes del siglo XVII, y que ya es motivo de preocupación de algunos filósofos como Lambert o Vico, casi desaparece del espacio de estudio en la primera mitad del siglo XIX."¹

A pesar de los trabajos de Hoene Wronsky en Polonia, que publica una

¹ El interés por entender los signos, "apoderarse de los signos de los otros"; es tan antiguo como la existencia misma de los signos. "Si retrocedemos veinticinco siglos en la historia, hasta los orígenes de la filosofía griega, vamos a encontrar un conflicto en que los griegos estaban metidos: una desbordada necesidad por encontrar las relaciones entre las "cosas" existentes en la realidad, los signos que representaban esas "cosas" (en este caso la palabra), y la "razón" que generaba los unos y los unía a las otras. Esta necesidad, que empieza a bullir con los más antiguos vedas hindúes y filósofos chinos, y que dos o tres siglos después se toma sutil claridad con Platón, y sobre todo, con Aristóteles, no era más que la consecuencia de otra necesidad, incipiente todavía, pero que ya se manifestaba claramente: la necesidad de dominar el espacio de los signos, el espacio desde donde se "emittan" los signos; de dominar con esos signos el espacio del discurso; de ejercer el poder sobre ese espacio; de manejar los signos con la destreza y sabiduría suficiente para "convencer" al receptor. Esta alternativa que aparece con los sofistas griegos a quien tanto atacó Sócrates, toma cuerpo con la retórica aristotélica; alcanza una fuerza desmesurada en la Edad Media; y llega hasta nuestros días bajo el disfraz de "Medios de Comunicación" (es notable cómo, en ciertos países, estos "Medios" están sujetos al control de dependencias directas de Gobernación, y no a Ministerios de Cultura)" Juan Manuel López Rodríguez; Semiótica de la comunicación gráfica. Ed. UAM Azcapotzalco, INBA y CONACULTA, 1ª edición. p. 1-3

"Filosofía del lenguaje"; y Bernard Bolzano en Checoslovaquia, que tiene un capítulo sobre "semiótica" en alguno de sus escritos, sus trabajos no tuvieron ni la importancia ni la proyección que llegaron a tener los de Peirce y los de Saussure para la semiótica actual.

En 1690 Locke definió la **semiótica** como "... la ciencia que estudia la naturaleza de los signos"; Lambert, en 1764 habla de ella en estos términos: "Semiótica es la doctrina de la designación de los pensamientos y las cosas"; en 1837, Bolzano tiene un capítulo destinado al análisis del signo, al que titula "Semiótica". Estos antecedentes dan una idea respecto a las menciones que de la semiótica se han hecho a través del tiempo, durante el paso de los siglos.

Pierce realizó investigaciones que dieron como resultado la **ciencia de la semiótica**,² trabajo que demuestra la firmeza y solidez de sus estudios en la historia de la filosofía y su bien fundamentada incursión en las propuestas semióticas que nos dejó como legado. Sus estudios abren las puertas para entender las estructuras y las prácticas de la comunicación.

Al aclarar que "la lógica, en su sentido general, es sólo otro nombre de la semiótica, que no es más que la doctrina formal de los signos", rescata el concepto triangulado del signo planteado por los filósofos veinticinco siglos atrás y que Pierce actualizó empleando los términos: representamen, interpretante y objeto.³

Detenernos en este momento para explicar la teoría de Peirce no es lo

² En 1974 se hizo la traducción al castellano de una pequeñísima parte de los escritos de Peirce; fue en Argentina, 60 años después de su muerte, por Beatriz Bugni, al cuidado de Armando Sercovich. Se trata de un pequeño fascículo de no más de cien páginas, a las que se tituló **La ciencia de la semiótica**, traducido de algunos fragmentos de la obra de Peirce conocida hasta hoy, la cual consta de más de cuatro mil páginas, publicada en varios volúmenes por la Universidad de Harvard, bajo el título general de "Collected Papers". Juan Manuel López Rodríguez, op.cit. p. 159

³ "El **objeto** -dice Peirce- es aquello acerca de lo cual el signo presupone un conocimiento para que sea posible proveer alguna información adicional sobre el mismo". Más adelante añade: "El signo puede solamente representar al objeto y aludir a él". *- "El **signo propiamente dicho o representamen**-continúa nuestro autor -es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter". Nosotros añadiríamos que es una abstracción; que es el "vehículo significante" que se usa para traer (abs-traer) al objeto ausente a la mente del receptor. *- El **interpretante** sólo se dará en presencia de los otros dos elementos anteriores. Es el proceso de interpretación, es el "significado". En su texto, Peirce se refiere a "consciencia interpretadora", que es aquello que piensa, que recibe los signos y los interpreta. Nuestro autor nos aclara que "el **interpretante (A)**, siempre será la interpretación de un signo o **representamen (B)**, que indica un objeto (C), o sea, que el signo sólo es tal cuando se produce la relación de los tres elementos que lo conforman. Cada uno de los tres elementos aquí señalados está en relación triádica "genuina" entre sí. Peirce aclara que "no se trata de un complejo de relaciones diádicas". En una palabra, los tres son **absolutamente independientes**, y bastaría la ausencia o la deficiencia de uno para que el signo se desvirtúe. "Un **Signo o Representamen**, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo, llamado **Objeto**. La relación triádica es **genuina**, vale decir, sus tres miembros están ligados entre sí de modo tal que no se trata de un complejo de relaciones diádicas", dice textualmente Peirce. Cada elemento del signo puede, a su vez, ser tripartido según tres formas distintas de análisis, o **tricotomías**: el signo en sí mismo, el signo en relación con su propio objeto, y el signo en relación con el interpretante. Cada una de estas **tricotomías** dará origen a una serie de relaciones que Peirce llama **relaciones triádicas**. Ibidem. p. 163-164.

fundamental por lo pronto, sino aclarar el concepto de semiótica comprendiendo que parte del dominio que tenía este pensador sobre la historia de la filosofía del signo, y de la filosofía en general, determina el porqué asumió dicho término; "...lo cual, unido a una pasmosa claridad de conceptos y a una inteligencia privilegiada, permitieron que llegara a convertirse, sobre todo de unos años a la fecha, en uno de los filósofos más estudiados, sino el que más, en el campo de la semiótica".⁴

Los descubrimientos teóricos de Saussure, por otra parte, enfrentan realidades mucho más pragmáticas y son, simultáneamente, resultado de dichas realidades. El análisis que hace el pensador suizo sobre las estructuras del lenguaje, tiene que ser llevado a estructuras mucho más dinámicas: las lenguas vivas en su proceso histórico. El mismo Saussure dice que "la semiología es el estudio de los signos en el seno de la vida social". Su preocupación es resultado de la expansión de la cultura occidental durante el cambio de siglo, el paso del siglo XIX al XX

Los diferentes modos de vida que Occidente va sojuzgando a causa de sus expansiones económicas, son motivo de estudio. El estudio de esas culturas será, forzosamente, el estudio de sus signos, es decir, un estudio semiótico a través del que los signos hablen de los conocimientos, de las prácticas y de las ideologías de aquellos pueblos que van cayendo bajo la tiranía de Occidente. Saussure fue influenciado por su contexto histórico.

A partir de 1946 Saussure alcanza difusión gracias a las investigaciones de Levi-Strauss, el famoso antropólogo estructuralista. Éste publica un artículo llamado "Análisis estructural de lingüística y antropología", mismo que deslumbra al mundo intelectual de aquellos años y en el que confiesa haberse basado en el "Curso de lingüística general" de Saussure. En 1961, en su lectura inaugural en el Colegio de Francia, el mismo Levi-Strauss define la antropología como una rama de la semiótica.

La semiología por su parte, afirma Juan Manuel López Rodríguez, es acuñada como tal por el desconocimiento que tiene Saussure del desarrollo histórico de la semiótica. A diferencia de Pierce, Saussure plantea sus teorías en dicotomías, por lo que las conclusiones surgen del enfrentamiento de dos entidades: lenguaje y pensamiento; plantea el signo como una relación entre dos cosas, pues "el signo lingüístico -dice- une un concepto y una imagen acústica".

Una de las frases más conocidas de Saussure en el famoso "Curso de lingüística general", dice que "se puede concebir una ciencia que estudie los signos en el seno de la vida social; sería una parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general; la llamaremos **semiología** (del griego **semeion**, signo). Nos enseñaría en que consisten los signos, y que leyes los rigen. Como aún no existe, no se puede decir como será; pero tiene derecho a existir, su lugar está determinado por adelantado."⁵

Saussure avanza sobre el eje teórico "langue-parole" (lengua-palabra, o lengua-

⁴ *Ibidem*. p.184.

⁵ *Ibidem* p.187.

habla) para llegar a conceptualizar los signos como el sistema que constituye la **lengua**, ofreciendo elementos "reales" que tienen su lugar en el cerebro "y pueden ser representados de una manera exhaustiva".⁶

Así pues, analizar los signos desde su marco histórico, es trabajar sobre elementos vivos, vistos en su práctica y en su momento. Arrancar los signos de ese contexto para hacer un análisis puramente estructural, es trabajar sobre elementos muertos, valga en este sentido la expresión de López Rodríguez, "es como disecar cadáveres".⁷

Pierce y Saussure estudiaron cosas distintas. Pierce llegó al signo por el estudio de la lógica, en tanto que Saussure no se ocupó propiamente del signo, sino del lenguaje en cuanto sistema, aunque sí bosqueja un posible estudio del signo, pero que correspondía al estudio del habla como ente histórico.

Finalmente, parafraseando a Pierce; "Pero así como la **lógica** de una época representa adecuadamente los métodos del pensamiento de dicha época, su historia es la historia de la mente humana en su relación más esencial: aquella que se refiere a su poder de investigar la verdad".⁸

1.2 ¿Semiótica-comunicación, o, comunicación-semiótica?

Tal vez resulta reiterativo hacer algunos señalamientos en el transcurso de este primer capítulo, sin embargo, es necesario expresar y explicar que el hilo conductor de mi trabajo, el análisis semiótico, necesitó ubicar cada uno de mis objetivos desde el planteamiento inicial respondiendo a varias preguntas, la primera, ¿Por qué recurrir a la semiótica en un trabajo de análisis de la película *Cascabel*, Raúl Araiza, 1976, para mi tesis recepcional en ciencias de la comunicación?

En primer instancia, porque si partimos de la relevancia que la teoría de la comunicación ha puesto en las relaciones entre un mensaje concreto y los códigos que organizan su transmisión y comprensión, tenemos que situarnos en el universo de la significación y, en consecuencia, de la semiótica.

Ahora bien, para poder llegar a esta conclusión fue más que necesario establecer las diferencias y similitudes entre los conceptos y formas de abordar el tema por varios autores, entre ellos, John Fiske⁹ que señala "...El mayor énfasis no está puesto en la comunicación: como proceso, sino más bien en la comunicación como generación de significado..."

⁶, Giulio Lepschy: "A survey of structural linguistics", Faber and Faber, Londres, 1972, en López Rodríguez Juan Manuel; Semiótica de la comunicación gráfica, p. 190.

⁷ *Ibidem*. P. 207

⁸, Charles Sanders Peirce; Principios de filosofía, Libro 1, "Orientación histórica general", Capítulo 1, "Lecciones de la Historia de la Filosofía", en "Collected Papers", The Belknap Press of Harvard University Press, 1959.

⁹ John Fiske; Introducción al estudio de la comunicación, p. 33-53.

Rafael Reséndiz, sin definir categóricamente la comunicación, establece un primer supuesto a fin de ubicar las líneas de su reflexión. De esta manera circunscribe el estudio de la comunicación "...a partir del principio por establecer que dichos fenómenos (comunicativos) son el producto de una transformación a través de un proceso específico, natural -si se trata de un proceso biológico, físico o químico- o cultural -si se alude a un proceso económico, político e ideológico-; es decir, la comunicación aparece como proceso que pone en funcionamiento un sistema..."¹⁰

Dicha reflexión se prolonga a la elección entre la comunicación como "proceso natural" o como "proceso cultural" y de esta última dice que "...la comunicación es un proceso social, mismo que pone en funcionamiento un sistema, también social, sea éste dentro de un marco económico, político o ideológico..."¹¹

O como diría Sebastián Serrano acerca de la comunicación: "...es el proceso por el que, unos seres, unas personas, emisor y receptor(es), asignan significado a unos hechos producidos y, entre ellos, muy especialmente al comportamiento de los otros seres o personas."¹² El concepto de comunicación presupone, pues, otros dos conceptos: el concepto de relación y el de transmisión. La relación es entre seres, entre personas, y la transmisión es de información, de significado.

La diversidad de puntos de vista sobre esta interrogante, tiene una incidencia en la relevancia del universo de la significación y, en consecuencia, del lenguaje. Comunicación y semiótica están estrechamente relacionadas, al establecer la definición de comunicación, nos encontramos una y otra vez con el concepto de semiótica, por tanto considero pertinente plantear el concepto de semiótica.

Retomando a Sebastián Serrano "...la semiótica es una ciencia que estudia las diferentes clases de signos así como las reglas que rigen su nacimiento y producción, transmisión e intercambio, recepción e interpretación. Está vinculada a la comunicación y a la significación y, en última instancia, de forma que las incluye a las dos, a la acción humana,..."¹³ y es precisamente en este sentido en el que puedo utilizar una teoría como ésta para acceder y entender, a partir de una película como *Cascabel*, dirigida por Raúl Araiza en 1976, la conducta comunicativa de una sociedad, la sociedad mexicana.

Para redondear esta idea, tendré que explicar la concomitancia entre comunicación y semiótica. En los últimos treinta años ha existido una palabra clave en la historia del pensamiento referente al desarrollo de la semiótica: "comunicación", tanto verbal como no verbal, puesto que el estudio de los signos siempre ha sido relacionado con el concepto de comunicación, así como con el de pensamiento. Toda comunicación involucra signos y códigos, no hay pensamiento sin signos ni tampoco signos sin comunicación. En este sentido la relación entre ambas ciencias se puede ejemplificar

¹⁰ Para una mejor aproximación al tema se puede recurrir al trabajo de Rafael Reséndiz; Semiótica comunicación y cultura, p. 25.

¹¹ *Ibidem.*

¹² Sebastián Serrano; La semiótica, una introducción a la teoría de los signos, p. 38.

¹³ *Ibidem.*

mediante uno de los importantes *mass media*: el cine.

1.3 La expresión cinematográfica y la función poética.

El esquema en que se apoya cualquier acto de comunicación está constituido por:

El código: es el conjunto de signos y sus combinaciones que aparecen en el mensaje y que son conocidos por el emisor y el receptor.

El mensaje: es el conjunto de contenidos o la información que se transmite, y que fue estructurado en un código.

El canal: son los vehículos transmisores del mensaje. Es todo aquel conducto por el que podemos enviar un mensaje. La selección del vehículo adecuado para nuestros mensajes debe ser realizada teniendo como punto de partida el conocimiento del efecto que se busca en el receptor y en las características del mismo.

El emisor: aquél de quien parte la información o el mensaje.

El receptor: quien recibe el mensaje.

Con la invención del lenguaje el hombre pudo comunicarse oralmente, aunque estos mensajes se desvanecen al ser producidos y la necesidad de preservar sus tradiciones obligó a este tipo de sociedades -en las que el único medio de comunicación era oral- a buscar estrategias que favorecieran y facilitaran la memorización de sus leyendas, mitos, leyes, técnicas, su concepción del mundo y cosmogonía, dando como resultado el origen de la comunicación poética del mensaje.

En dichas sociedades las personas mayores tuvieron suma importancia ya que, el viejo, el anciano, era quien poseía más memoria y por tanto más cantidad de información. La veneración y respeto, con ciertos límites, hacían que ostentara y mantuviera el poder dentro del clan familiar, lo que confería todo un orden y jerarquización con base en este contexto. Es evidente que los lenguajes son formas de comunicación, pero también son generadores de sentido y significación dentro de una sociedad determinada.

La escritura fue el primer invento que cambió por completo la historia de la humanidad al desarrollar como estrategia la función de representación implícita en el lenguaje. De la representación hace un salto cualitativo al uso de los lenguajes simbólicos y formales. La cultura escrita genera lenguajes matemáticos. Los pasos que marcan el alfabeto, el libro, el cine, la radio y la televisión señalan las grandes etapas de nuestra cultura occidental edificada sobre una base oral a la que paulatinamente van desplazando.

La importancia de valorizar todo lo anterior intenta subrayar que la cultura oral fue quizá tan accesible a toda la sociedad como ahora resulta el cine, en cuanto a sí mismo como lenguaje.

La relevancia de detenemos en la evolución comunicativa, para explicar que la teoría de la comunicación ha puesto en relevancia las relaciones entre un mensaje concreto y los códigos que organizan su transmisión y comprensión. Al hablar del cine en estos términos, nos situamos en el universo de la significación y, en consecuencia, del lenguaje.¹⁴

El debate en torno al binomio cine y lenguaje no es de ninguna manera reciente. Los primeros teóricos del cine disertaban, desde las primeras décadas de este siglo, acerca de las funciones de este medio en relación con otros lenguajes y sistemas expresivos, en particular la lengua natural: ¿gramática?, ¿estilo?, ¿lengua? o ¿lenguaje?¹⁵

El vocablo lenguaje remite al campo de la lingüística. Ferdinand de Saussure, quien sirvió de inspiración a teóricos del cine como Jean Mitry y Marcel Martin, define al lenguaje como un fenómeno total que incluye a la lengua y al habla. Multiforme y heteróclito, el lenguaje está "a caballo en diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al dominio individual y al dominio social."¹⁶ La lengua, norma de clasificación, es un código en tanto que sistema interno del lenguaje. Se comprende cómo el lenguaje pone en funcionamiento una red de códigos.

La noción de código en el campo de la teoría cinematográfica es de suma importancia. Umberto Eco prefiere definir el código como instrumento productor de signos antes que como instancia organizativa. "Un código establece la correlación de un plano de la expresión (en su aspecto puramente formal y sistemático) con un plano del contenido (en su aspecto puramente formal y sistemático)"¹⁷.

Christian Metz, a partir de las investigaciones lingüísticas de Hjelmslev y Martinet, destaca una característica del cine, que siendo lenguaje no puede ser lengua. Es lenguaje en el sentido general de estructura que ordena elementos significativos dentro de arreglos regulados. En palabras del teórico francés, hay lenguaje "desde el momento en que sustitutos de cosas [...] están deliberadamente organizadas en una continuidad discursiva"¹⁸

Sin embargo, a diferencia de la lengua natural el cine carece de segunda articulación, es decir, de los elementos discretos mínimos no significativos, que en el caso de la lengua son los fonemas. El continuum visual y sonoro proyectado sobre la pantalla no puede ser descompuesto en unidades límite; además de que sus niveles de

¹⁴Para un acercamiento en este sentido, se puede ahondar en el trabajo de Jesús Daniel González Marín; La naturaleza y lo sagrado en la obra de Andrei Tarkovski, p. 11-32.

Véase además de Juan Manuel López Rodríguez; Semiótica de la comunicación gráfica, p. 155-211

¹⁵ Un libro ilustrativo que revisa con cuidado las distintas posturas en torno a la naturaleza del fenómeno fílmico es el de J. Dudley Andrew; Las principales teorías cinematográficas, y, Jacques Aumont; Alain Bergala; Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje.

¹⁶ Ferdinand de Saussure; Curso de lingüística general, p. 51

¹⁷ Umberto Eco, op. cit., p. 92.

¹⁸ Christian Metz; Essais sur la signification au cinéma II, p. 18. en Jacques Aumont, Alain Bergala; Estética del cine, Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, p.186.

significación varían de acuerdo al contexto. Si algo distingue al cine es la inestabilidad de sus planos y tomas; es decir, en términos de la semiótica, de sus significados. Un movimiento de cámara (figura significante) es un signo y tiene un sentido como parte del código de los movimientos de cámara, del que sí puede considerarse como elemento mínimo, pero su funcionamiento semántico en una película puede variar imprevisiblemente en otra.

En todo caso, afirma Metz, lo que vendría a cumplir las veces de lengua en el cine, con todas las reservas del caso, es el código, entendido como "campo de comunicaciones, terreno dentro del cual las variaciones del significante corresponden a variaciones del significado"¹⁹.

La heterogeneidad de mensajes visuales y sonoros, del lenguaje cinematográfico, impide la existencia de un código soberano que determine toda relación entre significante y significado. Una película, por esta razón, admite varios niveles de lectura así como diversos sistemas de interpretación.

Subrayando lo anterior, Ramón Gil Olivo ²⁰ considera a la expresión cinematográfica como un conjunto de signos de diferente tipo que permite vislumbrar diferentes posibilidades de interpretación. La semiótica hace posible en el cine, para Gil Olivo, una sistematización de los componentes que integran este fenómeno audiovisual, explicando paralelamente que la semiótica permite integrar una teoría que explica no únicamente el componente visual sino también el sonoro en un filme.

Más allá de las condiciones materiales o psicológicas de su recepción, de las estructuras económicas o jurídicas bajo las cuales actúa, de las intenciones latentes o manifiestas del director, productor, guionista o actor al realizarlo, este trabajo de tesis ha optado por comprender en un primer nivel de lectura, el filme como texto: es decir, "unidad de discurso, entidad empírica donde se materializa una combinatoria de códigos del lenguaje cinematográfico"²¹.

Las funciones definidas por Roman Jakobson: referencial, emotiva, imperativa, fática, metalingüística y poética²² son reconocibles en la amalgama de mensajes

¹⁹ Marcel Martin; El lenguaje del cine, p. 268.

²⁰ Ramón Gil Olivo; Cine y lenguaje, hacia una teoría del espectador competente, CONACYT, 1985, p. 18.

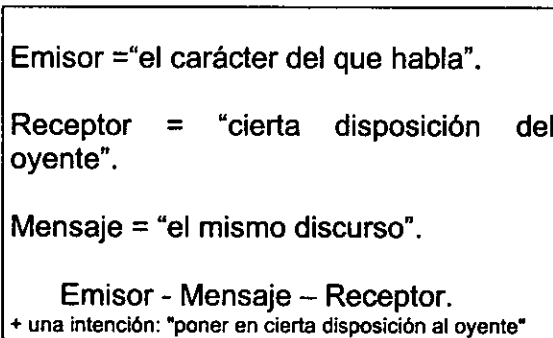
²¹ Jacques Aumont; Michel Marie; Análisis del film, p. 100.

²² La función emotiva origina el proceso de la comunicación y está plenamente relacionada con el emisor. La función imperativa es la que llama la atención del receptor hacia el mensaje, es la función que pretende influir en la conducta del receptor, según Negrín y Fomari. Hasta los grandes semiólogos pueden hacerse un lío con la función referencial. Umberto Eco inicia el capítulo de uno de sus textos menos conocidos con algo que llama "L. Equívoco del Referente"; se trata de una función cognoscitiva y su razón de ser primordial sería aquello a lo que se hace referencia: el **contenido** de la comunicación, de acuerdo con los estructuralistas; el "objeto" de la comunicación, en ese sentido de referente, de acuerdo con Peirce. La función fática, el conjunto de elementos que, a partir de ciertos "rituales", mantienen el **contacto** entre el emisor y el receptor. La función metalingüística, tiene que ver con el llamado metalenguaje, es el "lenguaje del lenguaje", función cuyo objeto es definir el sentido de los signos de un lenguaje particular. Jakobson, Roman; *Ensayos de Lingüística General*, en, López Rodríguez, Juan

comunicativos que constituyen un filme.

Consideré pertinente, un acercamiento al estudio de los signos dentro del proceso de comunicación, con un breve análisis de las funciones de dicha comunicación, antes de explicar las funciones de los mensajes comunicativos,

De acuerdo con Juan Manuel López Rodríguez, el primero en establecer una teoría sobre este proceso fue Aristóteles, en su Retórica, en el libro 1, que dice, "De los argumentos suministrados mediante el discurso, hay tres especies: unos residen en el carácter del que habla; otros en poner en cierta disposición al oyente; y otros en el mismo discurso, por lo que demuestra o parece demostrar"²³. Con esta cita nace el primer esquema del proceso de la comunicación, que constaba de tres partes:

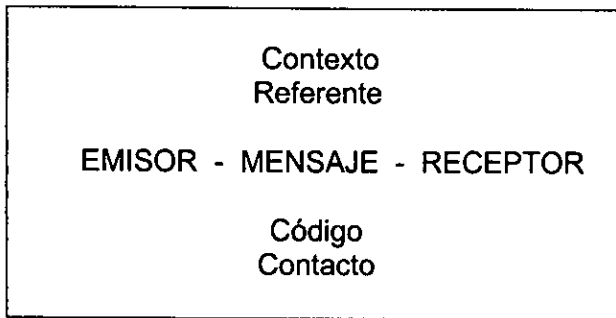


Este esquema primario, por las dificultades de interpretación para los estudios actuales, nos remite al "carácter del que habla", y al "poner en cierta disposición al oyente" sin explicar el proceso de comunicación dominado por el Emisor. Juan Manuel López Rodríguez explica que Aristóteles se ocupa de un Mensaje, que parece ser lo que comunica al Emisor con el Receptor, sin explicar cómo realiza el proceso de comunicación, así como tampoco las pretensiones del Emisor, la actitud del Receptor, etc. No se puede pasar por alto que los términos empleados por Aristóteles difieren de los empleados actualmente.

Las dudas ocasionadas por este esquema, exigieron esclarecer aún más dicho esquema primario complementándolo, de tal suerte que ahora consta de elementos como:

Manuel, Semiótica de la comunicación gráfica, p.215-220

²³ Juan Manuel López Rodríguez; op. cit., p. 25-34; 213-253.



Ahora bien, esta gráfica sigue presentando un problema originado por las teorías tanto de la semiótica como del estructuralismo: se ha desarrollado mucho más el campo de análisis de los elementos correspondientes al MENSAJE (tales como Contacto, Contexto Referente y Código), que los correspondientes al EMISOR o al RECEPTOR. Lo anterior demuestra una profunda necesidad de conocimientos de sociología y de psicología para quien estudia comunicación, estudios que en su mayor parte están aún sin desarrollar y que serán las bases para poder analizar con mayor riqueza estos dos polos de nuestra gráfica (Emisor y Receptor). Como si la fuerza de proceso de comunicación radicara en el mensaje, en tanto que el Emisor y el Receptor fueran condicionados por dicha fuerza.

La decisión de hacer este breve paréntesis antes de explicar las funciones propuestas por el lingüista ruso Roman Jakobson, obedece a que éstas nacen de las teorías de la comunicación, y cuyo estudio fue el análisis de la función de cada uno de sus componentes: el Emisor, sea una persona, un grupo o una institución, envía un mensaje a un Receptor que, igualmente, puede ser individual o grupal. Este mensaje se expresa por medio de códigos **comunes** a ambos.

Retomando la importancia de las funciones de Jakobson de alguna manera, unas más y otras menos, las seis funciones servirán para apoyar el análisis del presente trabajo, aunque el mayor énfasis sea en la función poética.

Finalmente la función más importante es la poética, el modelo de análisis propuesto por Jakobson tiene su fundamento en una serie de preocupaciones presentes en el pensamiento europeo desde Aristóteles. La Poética de Aristóteles, donde se formula una teoría relativa a las propiedades de ciertos tipos de discurso literario. Este punto de partida sufre un giro fundamental, como señala Jesús Daniel González Marín²⁴, en 1958, "con la célebre conferencia "Linguistics and Poetics", dictada por Jakobson en el marco de un congreso convocado por la Universidad de Indiana para tratar el concepto de estilo en distintas disciplinas"²⁵

El trabajo que servirá de guía para asumir a la función poética como modelo de

²⁴ Jesús Daniel González Marín; La naturaleza y lo sagrado en la obra de Andrei Tarkovski, p. 16.

²⁵ Para una revisión histórica sobre las distintas acepciones dadas al término Poética, en Tzvetan Todorov, ¿Qué es el estructuralismo? Poética, 10-24 y Fernando Lázaro Carreter, Estudios de Poética (La obra en sí) p. 7-24.

análisis, o mejor dicho aún, como modelo de investigación para toda clase de signos, la convierte "en estudio semiótico de la comunicación con función estética"²⁶. Tendrá como punto de partida el trabajo realizado por Jesús Daniel González Marín en su tesis: La naturaleza y lo sagrado en la obra de Andrei Tarkovski.²⁷

La poética contemporánea deja de ser un conjunto de reglas, de convenciones o de preceptos concernientes a la composición de los poemas líricos y dramáticos, o bien a la construcción de versos, para constituirse en una disciplina que no tiene como objeto la literatura, sino "la literalidad, es decir, lo que hace de una obra dada una obra literaria [...] cómo el lenguaje de la comunicación se transforma en arte verbal"²⁸ excluyendo toda consideración de orden biográfico, sociológico, genético o valorativo. Aunque no sea éste el caso de mi trabajo en particular, dichas consideraciones no serán del todo excluidas.

Si el objetivo principal de la Poética es contestar a la pregunta: ¿qué es lo que hace que un mensaje verbal se convierta en una obra de arte?²⁹, ¿se puede formular esta interrogante para el estudio de códigos no lingüísticos, como el lenguaje del cine?

Umberto Eco responde a tal interrogante afirmando su permeabilidad. Es necesario recurrir a la Poética como modelo de investigación para toda clase de signos, esto la convierte "en estudio semiótico de la comunicación con función estética"³⁰

El mensaje poético es aquel que se estructura de manera ambigua, teniendo en cuenta el sistema de relaciones que el código representa, de acuerdo con los supuestos esgrimidos por Jakobson y Eco. Es decir, el mensaje poético exalta sus características estructurales y formales, exhibiendo la técnica de su constitución. Así, el meticuloso cuidado sobre la forma, la atención a los ritmos y a las recurrencias son rasgos del régimen poético.

Si la función poética de un mensaje "actúa como violación a la norma, de acuerdo con Eco, (y la estructuración ambigua respecto al código no es otra cosa) todos los niveles la violan siguiendo la misma regla. Esta regla (este código de la obra) es un idiolecto por derecho propio (definiendo el idiolecto como el código privado e individual del hablante)"³¹

Los niveles de los que habla Eco se refieren a los distintos tipos de información que el mensaje poético puede ofrecernos: el nivel de los soportes físicos, el nivel de los elementos diferenciales del eje de selección, el nivel de las relaciones sintagmáticas, el nivel de los significados denotados, el nivel de los significados connotados y, por último, el nivel de las expectativas ideológicas.

²⁶ Umberto Eco; La estructura ausente. introducción a la semiótica, p. 152.

²⁷ Jesús Daniel González Marín, *Ibidem*. p. 15-18.

²⁸ Tzvetan Todorov, *Ibidem*, p.20. en Jesús Daniel González Marín; op. cit., p.33.

²⁹ Roman Jakobson, *Ibidem*, p.28. en Jesús Daniel González Marín; op. cit., p.16.

³⁰ Umberto Eco, op. cit., p. 152.

³¹ *Ibidem*, p.144.

Es así como la Poética, "se instrumenta", como una investigación

"...dirigida a identificar los sistemas de conveniencias que regulan el tratamiento de los distintos niveles; y por otra, a analizar las descargas informativas, los tratamientos originales de las convenciones iniciales que se actualiza a cada nivel del mensaje, instituyendo el valor estético a través de la actualización del isomorfismo global que es el idiolecto estético. Un estudio de esta índole tiende a destacar los sistemas determinantes en contraposición con los sistemas de invención, en su doble aspecto de estudio de los códigos y estudio de los mensajes."³²

El uso poético del lenguaje supone un trabajo particular del nivel expresivo, en el que dicha manipulación estimula (y es estimulada por) un reajuste del contenido. Esta doble característica ha de producir "un nuevo tipo de visión del mundo"³³

En 1927, Víctor Shklovski escribió en la revista rusa Poetika Kino, bajo el título "Poesía y prosa en el cine", uno de los primeros textos en plantear una descripción de la poética cinematográfica. Para Shklovski, la diferencia entre la prosa y la poesía filmica descansa no en cuestiones temáticas sino en el tratamiento que el artista hace de éstas, es decir que:

"...Existe un cine de prosa y un cine de poesía, dos géneros diferentes: ambos difieren no en su ritmo, -o mejor dicho, no solamente en su ritmo-, sino en el hecho que en el cine de poesía, los elementos de la forma prevalecen sobre los elementos del significado y así es que ellos, mucho más que el contenido, determinan la composición."³⁴

1.4 ¿Y el espectador?

Para entender el significado de las películas es necesario entender la explicación poética, en la que se hará un énfasis especial, a partir de los niveles de los que habla Eco y que se refieren a los distintos tipos de información que el mensaje poético puede ofrecernos: el nivel de los soportes físicos, el nivel de los elementos diferenciales del eje de selección, el nivel de las relaciones sintagmáticas, el nivel de los significados denotados, el nivel de los significados connotados y, por último, el nivel de las expectativas ideológicas.

Los objetivos del presente trabajo contemplan la contextualización del film, con la postura del propio realizador frente a él y el tema del indígena en la cinematografía nacional a fin de establecer elementos y niveles de lenguaje.

El estudio de los indígenas será, forzosamente, el estudio de sus signos (la

³² Umberto Eco, La estructura ausente. Introducción a la semiótica, p. 151-152.

³³ Umberto Eco, Tratado de semiótica general, p. 374.

³⁴ Citado por Maya Turovskaya, Tarkovski, Cinema as poetry, p. 10.

vibora de cascabel), es decir, un estudio semiótico a través del cual los signos hablen de los conocimientos, de las prácticas y de las ideologías de aquellos pueblos que fueron sometidos bajo la tiranía de Occidente y la ideología actual que los niega.

El realizador y el interés de su cine, su punto de vista sobre algún(os) tema(s) forman parte de una preocupación, que resulta de cierta "necesidad" de dominar y controlar el espacio de los signos, el espacio desde donde se generan los signos; de dominar con ellos el espacio del discurso y ejercer el poder sobre dicho espacio al manejarlo con la destreza y sabiduría suficiente para "persuadir" al receptor (espectador).

Esa alternativa de convencimiento del receptor-espectador apareció con los sofistas griegos, a quienes tanto había atacado Sócrates y, posteriormente, tomó cuerpo con la retórica aristotélica, alcanzando una fuerza desmesurada en la Edad Media, y llegó hasta nuestros días bajo el disfraz de "medios de comunicación", de los que se desprende el cine como el espacio del discurso en el que se ejerce dicho poder.

Además de la preocupación de tipo estructural dentro del proceso histórico, se intentará explicar el signo a través de los elementos que han venido conformando su estructura durante las diferentes etapas de su historia. Y en este punto se da el enfrentamiento entre el análisis de la práctica del discurso ideológico, en su vertiente cinematográfica.

Comprender la ideología es esencial para comprender cualquier formación social. Gramsci define la ideología como "concepción del mundo que se manifiesta implícitamente en el arte, en el derecho, en la actividad económica y en todas las manifestaciones de la vida intelectual y colectiva."³⁵

Al referimos a **discurso**, entendemos que habitualmente este término se aplica al discurso dominante. El discurso es una práctica que consiste en **enunciar** mensajes, generalmente hablados o escritos, y que también pueden ser visuales. En estas prácticas enunciativas influyen, en forma determinante las estructuras sociales y las coyunturas políticas bajo las que surge dicho **discurso**.

El término "discurso" trae aparejadas varias implicaciones cuando lo usamos: debe cubrir una serie de funciones generalmente ligadas a las intenciones del poder, puesto que es este poder el que controla la mayor parte de los espacios desde donde el discurso puede "emitirse"; debe responder a una adecuada conformación estructural de sus signos; debe persuadir a sus receptores, eliminando la posibilidad de contradicciones; debe lograr (o al menos pretender lograr) que el receptor se identifique con el "enunciador"; debe garantizar cierto tipo de adecuación entre los dominantes y los dominados; debe ser representativo y portador de los propósitos del "enunciador"; debe actuar como regulador y catalizador de los conflictos sociales para lograr la permanencia y reproducción del poder, etc.

³⁵ Gramsci, Antonio; El materialismo Histórico y la Filosofía, Juan Pablos Editor, México, 1975.

El análisis del **discurso** se inserta perfectamente en el campo de estudio de la semiótica por las siguientes razones: los signos son un capital resultante de un trabajo, que se insertan a su vez en el gran acervo cultural de una sociedad; el **discurso** se apodera de dicho capital, o sea, se apodera de esos signos acumulados durante la historia de una sociedad, para usarlos en beneficio de un emisor que, como ya dijimos, suele tener el control de los espacios (de los medios) en los que el **discurso** se hace presente.

A partir de ese capital, de esos signos manejados como capital apropiado,³⁶ se genera una plusvalía, a la que llamaremos **sentido**. Esto significa que dichos signos, dicho capital, se destinan a la **producción de sentido**.

Esta **producción de sentido** se traducirá finalmente, a través de los significados resultantes de un hábil manejo del **discurso**, en una posibilidad comunicacional, o lo que es lo mismo, en el **reconocimiento** del receptor en los signos que conforman el **discurso**.

En los casos del **discurso no dominante**, como puede ser el caso del discurso artístico, también se genera la **producción de sentido**, pero no se da la apropiación del capital ni de dicho sentido para un beneficio particular, sino que se incrementa el acervo cultural de la sociedad.

Entendemos por "apropiación" del capital (de los signos), el proceso a través del cual el poder toma los signos que son parte esencial de la cultura de una sociedad, para manejarlos en su propio beneficio, y no para la cultura que los generó.

De todo lo anterior, podemos deducir que el análisis del discurso es el estudio de los signos que lo conforman, de sus significados, de sus intencionalidades, de sus efectos, pero sobre todo, del uso que se hace de ellos, o sea, de su práctica; y todo ello inserto en su momento histórico. O sea, el análisis de discurso es el campo más completo de la semiótica.³⁷

La razón de hacer este estudio sobre un fragmento de historia, el sexenio echeverrista, en vez de respetar el sentido totalizador de la historia (el concepto histórico de "bloque"), responde al grado de complejidad de los signos con relación al avance histórico de los conocimientos de los mismos. El interés, por tanto es con relación al momento de producción de los signos de ese discurso, y que repercute en el momento de su consumo. La generación de los signos implica una coyuntura política y económica muy precisa, que debe ser especificada. Una vez creados (o recreados) y difundidos, al cabo de cierto tiempo de uso son rechazados o bien son asimilados por el grupo social que sucumbió ante ellos.

Así, sucesivamente puede suceder que el discurso del poder vuelva a

³⁶ Ideas retomadas de López Rodríguez, Juan Manuel en Semiótica de la comunicación gráfica, p.146-151

³⁷Rossi Landi, Ferruccio; El lenguaje como trabajo y como mercado, Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela, 1970

apoderarse de esos signos, o de otros parecidos, y los signos saltan, desde hegemonías a oligarquías, pasando a veces por el poder del pueblo. Palabras como "democracia", "libertad", "revolución", y tantas otras que en algún momento fueron signos esplendorosos y esperanzadores creados por las mayorías, se han venido desgastando por el uso, como viejas monedas.

Con el discurso cinematográfico sucede lo mismo, otro de los objetivos del presente trabajo radica, precisamente, en demostrar este hecho ejemplificado en la denuncia de *Cascabel*, la denuncia política, de la situación de los pueblos indígenas en Chiapas y con los lacandones, el símbolo *serpiente* que se ha venido desgastando con el paso del tiempo. Sin embargo, permanecen vigentes en la actualidad siendo asimilados por la sociedad que presencié, en 1994, su reveladora existencia.

En este marco reflexivo, el planteamiento teórico de Juan Manuel López Rodríguez adquiere una importancia relevante:

"...en pleno siglo XX, el hombre ha comprobado una y mil veces, que el poder que no controla el discurso que estos signos generan, que el poder que no mantiene el control sobre el espacio del discurso, y que no controla la opinión de sus receptores deja de ser poder. (...) Sin signos no hay discurso ni ideología, Y permítasenos ser redundantes: el dominio de los signos es el dominio del discurso, y este dominio del discurso es, en una muy buena parte, el dominio del poder ideológico. No sólo la palabra es capitalizable; la imagen visual también lo es."³⁸

Y es en este mismo sentido que el **espectador** deja de ser considerado, afirma François Jost³⁹ como un simple **receptor**, **receptáculo** pasivo del espectáculo cinematográfico. Puesto que sus saberes juegan un rol determinante en la comprensión de lo que ve. Y de aquí se desprenden varias cuestiones: ¿cómo puede el conocimiento del espectador contribuir a hacer de una serie de imágenes producidas "mecánicamente" un relato? y ¿cómo se sitúa el espectador con relación a la imagen?.

Preguntas que se resolverán conforme se desarrolle el presente trabajo y que designarán la importancia del espectador dentro de este análisis semiótico de la película *Cascabel* realizada en 1976 por Raúl Araiza.

³⁸ *Ibidem*, p. 2-3.

³⁹ Jost, François; Seminario: La Comunicación Audiovisual en el Mundo Contemporáneo, por el Decano del Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación Universidad de la Sorbonne-Nouvelle, Paris III, en el Programa de Seminarios: *La construcción del otro: La alteridad en la imagen y el discurso políticos*, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, sala Isabel y Ricardo Pozas, que se celebró del 19 al 28 de mayo de 1997.

CAPITULO II LOS INDIGENAS Y EL INDIGENISMO

"El mundo indígena prehispánico es un mundo de complejas interferencias donde las formas, las sustancias, los colores, las fragancias, el tiempo, los lugares, la luz, la oscuridad, los fenómenos naturales y los sueños constituyen una maraña inextricable de relaciones y correspondencias que el hombre desenreda culturalmente para tejer su existencia en la tierra. Los contornos mismos de la individualidad resultan algo borrosos en un mundo no plenamente objetivado donde el hombre vive en eterna simbiosis con su entorno natural. El espacio y el tiempo, marco referencial de nuestras civilizaciones occidentales, constituyen en el México prehispánico un todo sustancial, el cual moldea verdaderamente al hombre que lo atraviesa. En semejante contexto, cualquier cambio de estado representa una transformación que atañe al ser profundo. El desplazamiento en el espacio, o mejor dicho en el espacio-tiempo, una de las múltiples modalidades de estos cambios, no representa por lo tanto un simple predicado circunstancial de un sujeto inmutable sino que es la parte constitutiva del ser-aquí o del ser-allá en sus fundamentos ontológicos."

Patrick Johansson K.¹

2.1 Marco teórico.

Lo que a nosotros nos interesa del fenómeno en concreto, es vincular la aproximación histórica de los indígenas y el indigenismo con la filmografía que sobre el tema ha realizado el cine mexicano. De esta manera el acercamiento con el asunto central del presente trabajo, el análisis semiótico de la cinta *Cascabel* (Raúl Araiza, 1976), se podrá sustentar en la búsqueda de signos distintivos, que a su vez, equivale a reconocer el México formado por una gran diversidad de pueblos, comunidades y sectores sociales: indígenas, mestizos, inmigrantes españoles, criollos, negros, mulatos, judíos, sudamericanos, etc.

Precisa reiterar que el objeto de nuestro estudio, motivado por las circunstancias de los indígenas, que están signadas por la política oficial del Estado, si bien toma en consideración el estado actual de las comunidades; que no soslayamos, y que debe entenderse desde el momento en que se origina, con la conquista, no es sin embargo el móvil esencial de nuestro trabajo, ya que de ello se han venido ocupando en forma por demás amplia los especialistas en la materia.

El estudio de los indígenas y el indigenismo en México, más allá de la aproximación histórica que, aunque reiterativa, considero necesaria, nos aboca a rastrear teóricamente ese "más allá" en los significantes contenidos en procesos fundamentales, como el desarrollo de la civilización mesoamericana, la marginación indígena, el indigenismo, el cine indigenista. Otros procesos de aparente menor importancia serán retomados a medida que vayan aflorando como efecto mismo de nuestra reflexión histórica.

¹ Johansson K. Patrick, "El ser y el espacio tiempo-prehispánicos" en, Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, abril 1996. Num 543. p. 5.

En nuestro interés por conocer las características de los indígenas y el indigenismo, hemos utilizado fundamentalmente el método de la lógica dialéctica,² donde el continuo movimiento de transformación de los hechos sociales hallan explicación a partir del proceso histórico que los genera, principalmente en lo relacionado con el aspecto comunicacional, que es aplicable, por supuesto, al cine como medio de comunicación audiovisual.

Una de las principales hipótesis, en este sentido, es el esclarecimiento del proceso histórico que género la apertura cinematográfica en la que se realizó la película *Cascabel*.

2.2 Indígenas e indigenismo

¿Qué son los indígenas y qué es el indigenismo? Para contestar tales preguntas, conviene señalar lo que diversos autores, como Guillermo Bonfil Batalla, Alfonso Caso, Francisco Pimentel, Ignacio Bernal, Pedro Carrasco, Alejandra Moreno Toscano y otros han estudiado y entienden por indígena e indigenismo.³

En primer instancia, se expondrán las coincidencias de ideas respecto a los indígenas y al indigenismo. En segundo lugar, retomaremos de cada autor aquello que según nuestro criterio puede sernos útil en el trabajo que pretendemos realizar.

En relación con el primer punto, se ha dicho que los indígenas forman una gran diversidad de pueblos, comunidades y sectores sociales que integran, de acuerdo con el último censo general efectuado en México durante 1990, más de 10 millones del total de la población del país, lo que representa, dicho de otra manera, del 10 al 12.5% de la población total de México.⁴

El punto de unión entre **los indígenas**, que también es elemento de antagonismo con el resto de la sociedad mexicana, es que son grupos...

² Elí de Gortari, "La ciencia de la lógica" en, Fundamentos de lógica, Ed. Océano, Barcelona España, 1982.

Véase además de Aurora Tovar Ramírez, Prueba Didáctica. Tema, Hipótesis, Mimio, Facultad de Ciencias Políticas y sociales UNAM; abril de 1986.

³ A sugerencia de Guillermo Bonfil Batalla y con la finalidad de profundizar en algunos de los aspectos más importantes que se han abordado en el presente trabajo, las lecturas que, aunque no aparecen citadas a lo largo del capítulo, si fueron consultadas, son Historia General de México editada en dos tomos por El Colegio de México en 1986, entre los capítulos citados a lo largo del trabajo se integran además los de Enrique Florescano e Isabel Gómez Gil, Moisés González Navarro, Luis González, Carlos Monsiváis y José Luis Martínez; Métodos y resultados de la política indigenista en México publicado en 1954 por el Instituto Nacional Indigenista, con trabajos de Alfonso Caso, Silvio Zavala y José Miranda, Moisés González Navarro, Gonzalo Aguirre Beltrán y Ricardo Pozas, La política del lenguaje en México: de la Colonia a la nación, de Shirley Brice Heath, editado por el INI en 1972, Forjando Patria de Manuel Gamio (Porrúa, 1960); Las clases sociales en las sociedades agrarias de Rodolfo Stavenhagen (siglo XXI, 1969)

⁴ Datos obtenidos en la Secretaría de Acción Indígena del PRI, que empezó a funcionar a partir del 16 de octubre de 1996, y cuyo origen fue la 17ª Asamblea del PRI en agosto del mismo año.

(...)portadores de maneras de entender el mundo y organizar la vida que tienen su origen en la civilización mesoamericana, forjada aquí a lo largo de un dilatado y complejo proceso histórico. Las expresiones actuales de esa civilización son muy diversas: desde las culturas que algunos pueblos indios han sabido conservar con mayor grado de cohesión interna, hasta la gran cantidad de rasgos aislados que se distribuyen de manera diferente en los distintos sectores urbanos. La civilización mesoamericana es una civilización(...) ⁵ [con un] (...)largo proceso cultural(...) Hay todavía datos inciertos, posibles y tantas interpretaciones a los mismos hechos y tantas teorías que tratan de explicar el nacimiento o desarrollo de la civilización indígena. La civilización mesoamericana y sus consecuencias sobre este México que es su heredero, como todas las civilizaciones de primer cuño pasa por un largo período durante el cual, con desesperante lentitud, los hombres fueron complicando su cultura, elevando su nivel de vida y acumulando conocimientos y nuevas formas de pensar, iniciadores de esa diferenciación regional que sirvió de chispa a la futura civilización.⁶

Por ende, es importante retomar el concepto de civilización mesoamericana, respecto a lo indígena, porque es aquello en lo que coinciden los autores y que va más allá de la discusión acerca de donde vinieron los primeros pobladores del continente americano, la fecha de este acontecimiento, sus primeros y reales descubridores, la teoría del Estrecho de Bering o el tiempo geológico dividido en una serie de unidades temporales con características propias.

Lo realmente importante, en este sentido, es reafirmar lo indígena mesoamericano como una civilización en toda la extensión de la palabra y con todas las implicaciones que el propio término encierra y que aquí no podemos profundizar, pero que explícita, de alguna manera, la realidad actual de las comunidades indígenas, obviamente con algunos pormenores que más adelante puntualizaremos.

Por otra parte, la diferencia que encontramos entre los autores antes citados, Guillermo Bonfil Batalla e Ignacio Bernal sustenta un primer acercamiento al indigenismo. Parafraseando a Bonfil Batalla, la civilización mesoamericana es negada, cuya presencia es imprescindible reconocer, pues, al tratar de integrar a las culturas indígenas, cuando esto se ha intentado bajo la mirada y los patrones occidentales, lo único que se ha hecho es negar su origen y segregarlos de este México imaginario que se ha creado por los criollos y los mestizos, y que está anclado en el proyecto occidental, tomando como modelo a las civilizaciones extranjeras.⁷

Teniendo el fundamento de Bonfil Batalla, que contrariamente a la postura de varios sectores en el país -políticos, económicos y sociales-, afirma que los indígenas

⁵ Guillermo Bonfil Batalla.; México profundo. Una civilización negada, Ed. Grijalbo, S.A. Coeditado con la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1° ed. en la colección: Los noventa, México, 1990. Pág. 23-39.

⁶ Ignacio Bernal.; "Formación y desarrollo de Mesoamérica" en, Historia general de México 1, Ed. El Colegio de México, 1ª. reimpresión de la tercera edición, México 1986. p. 128.

⁷ *Ibidem*. p.164

permanecen y conforman sociedades estructuradas de acuerdo con los conocimientos y el legado de la gran civilización mesoamericana, aunque obviamente, trastocada en muchos aspectos por las realidades históricas a las que estuvieron, y siguen estando sujetos desde la conquista.⁸ No es que no esté de acuerdo con la "fusión en la cultura nacional mexicana, de las dos herencias ancestrales" que señala Ignacio Bernal, más bien no estoy de acuerdo con su visión folklórica y superficial, y cito:

".....Éste ha sido uno de los problemas fundamentales del país, pero también lo que le ha dado su individualidad, su cultura propia y, por tanto, sus mayores posibilidades de sobrevivencia independiente. El descender de dos auténticas civilizaciones ha sido un peso enorme, pero también su mayor timbre de gloria. Finalmente es importante pensar que más allá de las viejas fronteras, Mesoamérica contribuyó con aportaciones muy concretas y valiosas a la cultura universal. Maíz, frijol, cacao o chocolate, jitomate, varias especies de chiles, frutos como el aguacate que, ahora, Europa importa de Israel, y el guajolote de las fiestas navideñas. Chicle y hule, fibras como el henequén, pita ixtle y raíz de zacatón, así como ciertos colorantes, se han vuelto de uso universal. Y no olvidemos el tabaco, deleite y drama. Fuera de esta incompleta lista de productos naturales, el arte del México antiguo influye sobre el arte contemporáneo occidental, contribuyendo así a la gran corriente estética que marca los destinos de nuestra época."⁹

A pesar de la conclusión simplista del trabajo de Bernal y su postura de intelectual indigenista, la cultura indígena existe antes de la llegada de los españoles y la conquista no los remite al "pasado glorioso del México antiguo" que legó aportaciones... "muy concretas y valiosas a la cultura universal" como el chile, el chicle o el guajolote; pues el mundo indígena, junto con los individuos que habitan comunidades, pueblos, y cohabitan en varias regiones del país representando más del 10% de la población mexicana viven. La conquista tuvo lugar por una serie de factores que conformaron el contexto de la derrota de una civilización, no su muerte.

⁸ Rodolfo Stavenhagen; Las clases sociales en las sociedades agrarias. Siglo XXI editores, 14ª edición. El área cultural maya pertenece a la región mesoamericana. Ha conservado características distintivas desde la conquista española, debido a que la organización social y económica de los pueblos autóctonos y la de los españoles conquistadores era bastante similar, basándose ambas en una agricultura intensiva y la explotación de una inmensa clase de trabajadores agrícolas. Los aspectos políticos y religiosos de las dos culturas no sólo tenían sus manifestaciones locales sino también estaban organizadas bajo la forma de burocracias jerarquizadas. En consecuencia, los españoles podían establecer su dominio más fácilmente sobre esta zona sin que se produjeran las profundas transformaciones que caracterizaron la conquista de las planicies y las regiones costeras. En el área cultural maya, como en toda la América indígena, los españoles establecieron sus encomiendas, sus tributos y se aseguraron el control de la mano de obra indígena. Pero en lo que se refiere al Estado, se situaron pronto en la cima de la jerarquía y gobernaron a la masa de la población a través de los intermediarios indígenas quienes ocupaban los escalones inferiores de la burocracia.

Véase, además, Elmán R Service, Indian-European Relations in Colonial Latin América, American Anthropologist, 57, 1955, p. 416 y 418.

⁹ Ignacio Bernal, "Formación y desarrollo de Mesoamérica en" Historia General de México I.

Francisco Pimentel ilustra esta aseveración y la reafirma al explicar que "... la historia de la raza indígena nos indicará las causas de su abatimiento... los españoles encontraron en México algunas nociones de una cultura muy adelantada, otras en que apenas comenzaba a introducirse la civilización, y varias tribus en el estado salvaje....."¹⁰ De igual modo piensa Pedro Carrasco cuando dice:

".....A la llegada de los españoles había una gran diversidad social y cultural en los territorios que habrían de constituir el México actual. La distinción fundamental era la que separaba a los pueblos civilizados de la zona cultural que llamamos Mesoamérica de los pueblos cazadores y recolectores de la mayor parte del Bajío y el Norte de México....."¹¹

En fin, que las circunstancias de la civilización mesoamericana, alianzas y enfrentamientos entre los diferentes pueblos indígenas, al apoyar unos a los españoles en contra de los otros, fue notado por Cortés, pues según Alejandra Moreno Toscano:

"...la expedición de Cortés,... la tercera que enviara de Cuba Diego Velázquez, con fines de exploración y comercio tocó tierras mexicanas en la costa de Yucatán... Cortés no se detiene... Algo percibe, por medio de las traducciones sucesivas, de la existencia de fuertes rivalidades entre los pueblos indígenas. Aprende luego como aprovecharlas... Al romperse la unidad de la nobleza indígena se inicia, por el proceso mismo de la guerra, una nueva dirección política entre los mexicanos, que no habrá de consolidarse al sobrevenir la derrota."¹²

Ahora bien, al hablar de conquista es necesario decir que cualquier ocupación violenta es una reducción del mundo. La memoria de la civilización derrotada va sufriendo pérdidas paulatinas e irreparables. Este proceso es apoyado fundamentalmente por la conquista espiritual a través de la imposición de una religión que contribuye eficazmente a doblegar a la cultura ganada.

Definitivamente no se puede hablar, de un "encuentro de dos mundos", pues designar de esta manera a un proceso de conquista en el que el resultado fue el derrumbamiento del antiguo modelo no resulta claro. Es más objetivo señalar, con Daniel González Dueñas,¹³ que la violencia con que los europeos se volcaron en las tierras y sus habitantes descubiertas no sólo se dio desde el plano de conquista económica o de comercio, sino además como despojo de su cosmogonía espiritual.

Ni "descubrimiento" ni "encuentro" porque a fin de cuentas se debe tener presente que la conquista demuestra, al tratar de hacer olvidar a los indígenas lo esencial de su concepción del universo, que se intenta hacer olvidar las características que conforman su propia unidad dentro del mundo.

¹⁰ Francisco Pimentel., Das obras de Francisco Pimentel, Ed. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1ª ed. en Cien de México, México, 1995.

¹¹ Pedro Carrasco., "La sociedad mexicana antes de la conquista" en, Historia General de México I, 1986.

¹² Alejandra Moreno Toscano., "El siglo de la conquista" en, Historia General de México I, , 1986.

¹³ Daniel González Dueñas., "Prólogo" en, Los mundos del nuevo mundo, 1994.

"...La conquista espiritual llevará como marca definitiva el peso de la contrarreforma... Esos misioneros que predicaban con el ejemplo... y en quienes los indígenas encontraron apoyo, fueron sin quererlo el instrumento definitivo de la dominación... Al desarticular el equilibrio de una vida coherente, estructurada, contribuyeron más profunda y radicalmente que los conquistadores a destruir el mundo que quisieron defender."¹⁴

El origen del indigenismo se ubica claramente después de la conquista, como resultado de los fenómenos que ella misma desencadenó. En este sentido vale la pena recordar una de las consecuencias más importantes de la conquista y fundamentales para el indigenismo: la terrible y alarmante mortandad de indígenas durante la colonia, situación que inquietó y provocó reacciones entre las clases dominantes, clérigos peninsulares y criollos.

Por otra parte, el indigenismo tiene sus raíces en la actitud favorable que los misioneros adoptaron durante la conquista hacia los indígenas. Proviene de una preocupación ya antigua y visible en los cronistas de Indias de estirpe indígena o no, pero obviamente favorables a los indígenas; postura por demás visible en las Leyes de Indias y, sobre todo, en Hispanoamérica, pero cuya verdadera razón de ser no reside en los "derechos humanos", precisamente, sino es más bien de orden económico social.

La preocupación de Occidente por limpiar la huella de la brutalidad con que se instalaron en América, y de los antropólogos por delimitar causas y efectos, son algunas de las "razones" de orden económico-social que sustentan el indigenismo:

"Hasta nuestros días se discute en qué medida, por ejemplo, la esclavitud directa de los indígenas, aunada a la brutalidad sin freno de la encomienda ya en funcionamiento, fueron responsables de la total extinción de la población aborigen en las islas de las llamadas Indias Occidentales. En el marco de los apasionamientos que aún despiertan estos debates, recientemente se ha llegado a sostener que el verdadero "verdugo de la conquista no es el conquistador" sino el microbio patógeno que provoca enfermedades de las que resultan infinidad de nativos muertos..."¹⁵

Pero, independientemente de los debates que el tema suscita, es claro que las causas de mortandad indígena: ya sean conquistadores y/o el aspecto microbiano de la revolución ecológica que en América supone la llegada de los españoles, la alarmante reducción de la población indígena en América derivó en una de las principales causas que originaron el **indigenismo** entre las clases dominantes que los explotan.

¹⁴ Alejandra Moreno Toscano, "El siglo de la conquista" en, Historia General de México I, 1986.

¹⁵ Héctor Díaz-Polanco, "El descalabro de la población indígena" en, Etnia y nación en América Latina, 1995.

"...Se requiere el rebasamiento definitivo del enfoque y la actitud indigenista que exhibe como rasgo esencial, desde fray Bartolomé hasta nuestros días, una preocupación emanada de los intereses de sucesivas clases dominantes que lo explotan."¹⁶

Parafraseando a Héctor Díaz-Polanco, las diversas políticas indigenistas que han operado a lo largo de nuestra historia implican políticas concebidas y diseñadas por los no indios para ser aplicadas a los otros, por lo que no suponen una consideración del punto de vista y los intereses de esos otros sino una negación rotunda de que éstos tengan algo que opinar sobre sus propios asuntos. El indigenismo forma parte del discurso oficial, que así asume una actitud que lo caracteriza: el paternalismo, que va desarrollando un proyecto ajeno a la realidad de los indígenas.

El indigenismo reúne la doble cualidad de ser inorgánico (respecto a los grupos étnicos) y extremadamente homogeneizador. En efecto, a medida que los patrones socioculturales excluyentes se convierten en plataforma de la organización nacional, el indigenismo deviene en carta estratégica de proyectos antidemocráticos y conservadores. Las variantes indigenistas tienen en común el constituir, desde el punto de vista de su naturaleza, concepciones políticamente inorgánicas o ajenas a los grupos étnicos; construcciones para entender o justificar la política y la práctica que se aplica a los otros; y desde el punto de vista de las metas, definiciones de lo que debe cambiar en cada caso para que no cambie nada o por lo menos, nada que sea substancial para el mantenimiento de la lógica del sistema.¹⁷

El indigenismo puede destruir, vía el genocidio, el etnocidio, o una combinación de ellos, a los grupos étnicos, o puede modificar y aún complicar el cuadro de la diversidad étnica, pero nunca resuelve las tensiones o conflictos que implica la diversidad. Muchos países buscaron homogeneizar a la sociedad a partir del patrón sociocultural criollo-mestizo, si bien provocaron nuevas transformaciones en la composición étnica y no lograron su meta liquidacionista. La cuestión de la diversidad étnica persistente -un verdadero dolor de cabeza para las élites-, ya entrado el siglo XX, se mantuvo como un "problema" cuya resolución quedaba en manos de los modernos indigenistas de "genio integrativo" como se les llamó en la compilación de Héctor Díaz Polanco.

En suma, descontando las nuevas condiciones que comienzan a gestarse en los últimos tiempos, tres fases de las políticas indigenistas pueden discernirse: a) la que corresponde a las más de tres centurias de régimen colonial; b) la que se aplica, luego de la independencia, durante el siglo XIX y parte del actual (preconizada y llevada a la práctica especialmente por los liberales); c) finalmente, la que desarrollan los modernos Estados latinoamericanos, en particular a partir de mediados del siglo XX. De acuerdo con Aguirre Beltrán¹⁸ la denominación de las políticas que corresponden a estas fases

¹⁶ Héctor Díaz-Polanco, op. cit., p. 28

¹⁷ Ignacio Aguirre Beltrán Gonzalo, "Un postulado de política indigenista", en *Obra Polémica*, pp.21-28

¹⁸ Cita de Aguirre Beltrán en "Importancia del estudio histórico de los movimientos de indios" en, *Etnia y nación en América Latina*, compilación de Héctor Díaz-Polanco: 1995. pp.49.

es, respectivamente, de segregación, incorporación e integración.

Una explicación simplista me hace resumir en este párrafo al **indigenismo** como el **discurso** que la política oficial en turno aplica con relación a los indígenas y no para los indígenas, dependiendo de las características específicas del momento del Estado y su política oficial, auxiliada en muchos casos por el discurso indigenista de los intelectuales orgánicos. Esto conlleva a una separación entre los **indígenas** y el **indigenismo**.

Básicamente, el indigenismo conduce a la marginación histórica; que no es lo mismo que el exterminio, aunque bien podría hablar del indigenismo como el acto fallido del exterminio de los indígenas a través de los diferentes momentos que ha vivido México, llámese Independencia, Imperio, Reforma, Dictadura, Revolución o República. Lo innegable es la marginación de los indígenas dentro del proyecto de nación, a pesar de que existe una continuidad cultural que hizo posible el surgimiento y desarrollo de una civilización propia, aunque contradictoriamente negada o marginada, pero que persiste.

Esta marginación a la que aludo se constata en las acciones del Instituto Nacional Indigenista (INI), creado en 1948 y que se transformó, de un instituto dedicado esencialmente a la investigación relacionada con los pueblos indígenas, en una dependencia dedicada principalmente a la operación de programas concretos que anteriormente se encontraban dispersos por la limitación de las acciones específicas que distintos organismos desarrollaban en sus regiones.

Los argumentos más frecuentes para justificar la marginación indígena la atribuyen al hecho de que se trata de una población que está disminuyendo, que es una población minoritaria, que sus culturas son un impedimento para que puedan acceder a mejores niveles de vida y que los patrones de asentamiento y las regiones en que viven disminuyen el beneficio que se obtendría per capita de la inversión que se hiciera.¹⁹

Es decir, que la milenaria presencia del hombre en nuestro actual país produjo una civilización y este hecho tiene implicaciones muy importantes, pues indica que las diversas culturas que existieron en el pasado precolonial, y las que transformadas existen hoy como continuación de aquéllas, tienen un origen común, son resultado de un proceso civilizatorio o cultural²⁰ único, lo que otorga unidad básica más allá de cualesquiera diferencias y particularidades y sin que se pueda justificar la marginación indígena que aún prevalece y se acentúa.

Aunque los estudios especializados se realizan en su mayor parte con enfoques comunitarios, como si los sectores indígenas, e incluso los pueblos negros -situados sobre todo en las costas del pacífico mexicano, y más comúnmente en Oaxaca y

¹⁹ Información obtenida en los Indicadores Socioeconómicos de los pueblos indígenas de México 1990, Instituto Nacional indigenista.

²⁰ La distinción, que en los últimos años ha llevado a polemizar a diferentes estudiosos e investigadores sociales, acerca de los conceptos **cultura** y **civilización**, a pesar de la gran importancia que tienen y que no demerito, la he dejado un tanto de lado por no formar parte del objetivo central de mi trabajo de tesis.

Guerrero-, pudieran explicarse por sí mismos y existieran al margen de otros grupos sociales o de ámbitos nacionales específicos, cabe señalar que si la situación precisa de los indígenas es difícil, porque, entre otras causas, que ya hemos señalado con anterioridad, forman parte de una visión folklórica y de extinción, las etnias negras en nuestro país forman parte del mundo "inexistente", son la realidad más evadida por los mexicanos. Existe una negación tal, que si en alguna ciudad se ve a un negro se le observa con la indiferencia de un extranjero que es más subdesarrollado que nosotros mismos, lo que es ya mucho decir, o en el mejor de los casos existe el asombro de algo que no pertenece a nuestra vida cotidiana.

Ahora bien, considero necesario establecer un paralelismo entre la situación de nuestro país y el resto de América Latina puesto que los indígenas en este subcontinente constituyen una población invisible o, en el mejor de los casos, forman parte de un paisaje acostumbrado que por lo mismo, tal vez no incita a reflexiones críticas, como podría ser la compleja relación entre las llamadas etnias indígenas y otros sectores sociales, en el marco de las formaciones nacionales de México y Latinoamérica.

Adoptando la retórica del relativismo cultural y asumiendo en la práctica los tópicos de un evolucionismo que no asigna a la diversidad otro destino que la extinción, los gobiernos latinoamericanos han aplicado sistemáticamente, un indigenismo llamado "integracionista" que busca disolver a las etnias en favor de un estrecho criterio de unidad nacional. En todo caso, al igual que los procedimientos decimonónicos, los desplegados por el integracionismo contemporáneo procuran la misma meta: eliminar las identidades étnicas.

En este sentido es de suma importancia retomar las ideas de Bonfil Batalla: la cultura mexicana proviene de todo aquello que viene de la Conquista y se mantiene intocable; de acuerdo con las diferentes lecturas a las que he hecho referencia, me atrevo a decir que lo mismo, o al menos de manera muy similar, sucede con el resto de Latinoamérica. La existencia de lo mestizo no existe, culturalmente hablando, pues en México existen dos proyectos civilizatorios y están peleados a muerte.

Estos dos proyectos son: "El México imaginario" de criollos y mestizos que están anclados en el proyecto occidental y que en México se sigue intentando concretar; y por otra parte "El México profundo", la cosmogonía indígena que resiste creando y recreando su cultura, y cuyo impacto en el mundo entero ha conquistado parte de esa racionalidad occidental. Aunque los indigenistas sigan intentando hablar de un muerto vivo, porque el "México Antiguo" no existe, sigue formando parte de nuestra realidad nacional a pesar del sentimiento de erradicación que ha permanecido desde la Colonia hasta nuestros días.

2.3 Lo indígena

El desarrollo y evolución de la sociedad mexicana se ha dado bajo el signo del capitalismo dependiente; con fuertes raíces indígenas en México tal como señala

Rodolfo Stavenhagen, el mundo económico indígena no es un mundo cerrado y las comunidades indígenas sólo están aisladas en apariencia porque las relaciones comerciales que se establecen entre indígenas y ladinos²¹ integran a las comunidades indígenas en sistemas regionales por medio de las cuales participan en la economía nacional y en el sistema capitalista mundial, aunque constituyen sin lugar a dudas el eslabón más débil de la economía nacional. Así las relaciones interétnicas, en lo que se refiere a las actividades comerciales, tienen las características de relaciones de clase.

El capitalismo dependiente en México, con fuertes raíces indígenas, como señala Néstor García Canclini, no avanza siempre eliminando las culturas tradicionales, pues también se apropia de ellas, reestructurándolas, reorganizando el significado y la función de sus objetos, creencias y prácticas. Entre otros procesos, el capitalismo reordena la producción y el consumo en el campo y la ciudad, expande el turismo y promueve políticas estatales de refuncionalización ideológica. En esto coinciden Stavenhagen y García Canclini.

2.4 El cine indigenista mexicano.

¿Qué es el cine indigenista mexicano? Para responder esta pregunta he retomado los trabajos desarrollados por Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera, Federico Dávalos Orozco y Aurelio de los Reyes con el fin de poder desarrollar una unificación de criterios respecto a sí en realidad se puede hablar de cine indigenista mexicano y por qué.

Para poder responder a la pregunta inicial de este apartado, he de explicar antes que el cine, como todos los medios de expresión, está insertado en un contexto determinado. Es, como escribió Antonio Costa "lo que en una sociedad, en un período histórico, en una determinada coyuntura política cultural o en un cierto grupo social, se decide que sea"²²

²¹ Término especificado por Rodolfo Stavenhagen en Las clases sociales en las sociedades agrarias, p.196. "En todas las zonas y en casi todas las comunidades locales coexisten dos poblaciones, dos grupos sociales diferentes: Los indios y los ladinos. Los antropólogos han abordado de diversas formas el problema de las relaciones entre estos dos elementos culturales. Pocos han sido, sin embargo, los que han intentado un análisis clasista en el marco de la sociedad global.

Es bien sabido que no son factores biológicos los que diferencian a las dos poblaciones: no se trata de dos razas, en el sentido genético del término. Es cierto que, de manera general, la población llamada indígena se caracteriza por rasgos biológicos que corresponden a la raza amerindia y que, igualmente, la población llamada ladina muestra características biológicas de los caucasoídeos. Pero a pesar de que los ladinos tienden a identificarse con los blancos, de hecho son generalmente mestizos. Los factores sociales y culturales son los que se toman en cuenta para diferenciar a las dos poblaciones."

Al respecto, Aguirre Beltrán dice categóricamente que "el ladino no pertenece al stock blanco". Cf. Formas de gobierno indígena, México, UNAM, 1953, p. 112. Véase también Julio de la Fuente, "Ethnic and Communal Relations", en Sol Tax, , Heritage of Conquest, Glencoe, The Free Press, 1951, quién escribe refiriéndose a Mesoamérica en general: "...la raza es una construcción derivada principalmente de las diferencias culturales, la terminología racial es vaga y poco consistente y muchos ladinos no están clasificados en ninguna raza".

²² Antonio Costa,; Saber ver el cine: 1989, 320 p.

Es también, en palabras de Aleksandra Jablonska y Juan Felipe Leal,²³ "un fenómeno complejo, que se articula de distintas maneras con los diversos ámbitos de lo social y que, por tanto, puede ser estudiado desde diferentes perspectivas. El cine como industria tiene que ser analizado en sus determinaciones económicas, el cine como técnica debe verse como parte del desarrollo tecno-científico en una sociedad definida y, finalmente, el cine como sistema de representaciones, puede ser estudiado como un fenómeno sociológico, psicológico y estético. En este último caso la reflexión gira en torno a los significados de su contenido, a las formas en que el cine, como un medio de expresión particular, logra comunicarlos, a las maneras como reelabora y expresa el imaginario colectivo."

El cine mexicano está determinado por las coyunturas políticas; es un aparato ideológico del Estado cuyo perfil se distingue y circunscribe a los momentos históricos durante los que se realiza. Es decir, que la imagen cinematográfica es utilizada de acuerdo con el sentido demagógico y retórico con el que el Estado, así como también la ideología dominante, pretenden representar la realidad nacional, y en este caso específico, la realidad de los indígenas.

La razón por la que elaboré un apartado para hablar del cine fue para relacionarlo con el cine indigenista, aclarando qué lo denominé "indigenista" para distinguirlo como un medio de expresión que comunica reelabora y expresa el imaginario colectivo con una visión oficialista que responde a los intereses de la clase dominante en el poder.

Nuestro interés por realizar un análisis exhaustivo de las imágenes del cine indigenista surge del reconocimiento de la extraordinaria riqueza que tienen las películas como documentos sociales ya que los filmes revelan cómo fue visto e interpretado en diversos momentos y espacios socio-culturales esta realidad histórica. Paralelamente, las cintas cinematográficas dan cuenta de cómo estas interpretaciones han ido variando con el tiempo conforme se han transformado los intereses que organizaron y articularon lo que puede llamarse la versión oficial acerca de los indígenas, o más claramente el indigenismo cinematográfico.

Como expresiones ideológicas particulares, las películas permiten conocer las representaciones propias de una formación social. Son, como escribió Pierre Sorlin, "documentos privilegiados para estudiar las configuraciones ideológicas de los medios sociales en los que se insertan"²⁴

Si el objetivo principal de integrar el género indigenista dentro del cine mexicano tuvo sus fundamentos de manera intencional o sin ella, lo cierto es que refleja la psicología de nuestra nación de manera más fiel que otros medios de expresión; quizá porque en algunos casos, y a pesar de la intencionalidad del realizador, como señala

²³ Aleksandra Jablonska; Juan Felipe Leal; La revolución mexicana en el cine nacional. Filmografía, 1911-1917; 1997, 98 p.

²⁴ Pierre Sorlin, Sociología del cine: 1985, 264 p.

Marc Ferro,²⁵ la película no copia la realidad sino "revela el secreto, muestra el anverso de una sociedad". Lo que dicha sociedad está dispuesta a confesar de sí misma, así como también lo que pretende ocultar, aún a pesar de la propia intencionalidad.

La imagen del indígena mexicano que ha sido captada por la industria del cine ha sido siempre desvirtuada. Si se recurre al prototipo indígena ofrecido por las películas realizadas hacia principios de siglo, se puede hablar sin tapujos de un cine histórico en el que el pasado prehispánico es parte fundamental de la historia nacional.

Parafraseando a Aurelio de los Reyes, se consideró que la épica nacional era tan grandiosa como la italiana o la francesa, y que México de algún modo ocupaba un lugar en la historia universal. Había que destacar su sitio en el extranjero a través de su historia y sus leyendas. La idea parece una adaptación de la noción decimonónica de los conservadores sobre el tema histórico en la pintura, que gozó del favor de varios argumentos: *Tlahuicote*, *El rey poeta*, *El imperio de Maximiliano*, *Sor Juana Inés de la Cruz*, *La monja santa*, entre otras. Es posible que quedaran en proyecto, sin que nadie los patrocinara, pues aún no se ha encontrado material que testifique lo contrario.²⁶

El naturalismo enriqueció y revitalizó al costumbrismo romántico, de profunda raigambre en México, y que desde 1880 hizo su aparición en la zarzuela mexicana. Fue un pretexto más de los autores para rescatar costumbres y tipos populares y exhibirlos en el escenario con vicios y virtudes en las obras tan populares a la llegada del cine, y que tanto enojo causaba a la prensa de aquel entonces.

Dentro de esa misma fuente histórica se descubren más adelante las posibilidades poéticas de los indígenas arrasados por la crueldad de los conquistadores: la desesperación de la raza calda en un primer *Tabaré* (Luis Lezama, 1917), basado en la obra homónima del poeta uruguayo Juan Zorrilla de San Martín; asimismo explica que encontró su émulo poblaro en el poeta Tomás Domínguez Yáñez, cantor de las proezas y muerte de *Cuauthémoc*, en una película de 1919 dirigida por Manuel de la Bandera y en la que se crea un marco poético dentro del cual los indígenas sufren las primeras arremetidas de los conquistadores.

El cine de Manuel de la Bandera, impulsor de las clases de mímica cinematográfica, era para "dar a conocer las bellezas y las costumbres del país."²⁷ Esta nueva actitud, según Aurelio de los Reyes:

Se manifestaría en los nombres y logotipos de las compañías productoras de películas; México-Lux, Azteca-Film, S.A., cuya marca era un calendario

²⁵ Marc Ferro, citado por Aleksandra Jablonska y Juan Felipe Leal.

²⁶ Aurelio De los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, El tema histórico facilitó insensiblemente la transición sin conflicto del cine entendido como "verdad" al "film d'art". En la primera década del siglo la prensa aceptó al cine histórico por la reconstrucción "supuestamente "imparcial" de la "verdad histórica", y, *El Grito de Dolores* fue una película de "circunstancia", exhibida de 1907 a 1910 en varios cines cada 15 de septiembre. No es raro que, *1810 o Los libertadores de México* se anunciara como "la primera película nacional de arte" y que fuera estrenada el 15 de septiembre de 1916.

²⁷ El universal, abril 26 de 1917, p. 3: Aurelio de los Reyes en *Cine y sociedad en México 1896-1930*.

azteca descubierto por una china poblana con el nombre de la compañía impreso sobre él; Cuauhtémoc Film, Aztlán Film, Quetzal Film, Águila Film, cuyo logotipo era un águila volando sobre el mar, que en el pico transporta una película de México a Nueva York y París, simbolizados por la estatua de la Libertad y la Torre Eiffel, respectivamente, Popocatépetl Film, en cuyo logotipo destaca el famoso volcán en medio de un cielo violento, a lo Eisenstein; Alcrotá-Carrasco Film, Compañía Anunciadora Mexicana, águila de frente, como el de la época porfiriana, sólo que en lugar de serpiente devora una película con los volcanes al fondo, escena enmarcada por dinteles y jambas de estilo azteca; semeja una ventana de un edificio azteca que mira al valle de Anahuác²⁸

El nacionalismo cinematográfico se expresará sobre todo en los paisajes, las costumbres, los tipos y la historia nacionales que servían de marco a los argumentos y que incluyeron películas que intentaban ser cintas históricas acerca de pasajes prehispánicos.

En la corriente del nacionalismo se designó como "nacionalismo cosmopolita", por decirle de alguna manera de acuerdo con Aurelio de los Reyes, a la expresión del viejo conflicto de "ser como otros sin perder lo propio" que en el porfirismo se expresara en los vales y en la corriente literaria del naturalismo. Por eso las películas de Mimi Derba trataban de conflictos sentimentales que se desarrollaban en mansiones, costumbres y moda italiano, enmarcadas por paisajes "netamente nacionales". La universalidad le daba el tema y parte de la ambientación, y la mexicanidad proporcionaba los paisajes. De ese modo, México podía departir con la cinematografía de los grandes países.

Dentro de estos mismos límites temáticos se encuentran: *La noche de los mayas* (1939) y *El signo de la muerte* (1939), cintas de acusado folklorismo dirigidas por Chanco Urueta, que fueron intentos de aproximación al pasado histórico. La comedia ranchera de los años treinta, después de haber perdido su sentido político, se convirtió en la prolongación del género teatral mexicano

Las observaciones de Jorge Ayala Blanco²⁹, respecto al cine indigenista, se refieren más que a la situación o naturaleza de los indígenas a la ideología de la clase media y de la retórica oficial en turno; que incurren en errores que van más allá de las deficiencias estrictamente artísticas. Porque a través de las cintas indigenistas se ha fomentado una idea del indio como ser *sui generis*, sin que exista un análisis objetivo de las causas de su marginalismo social; del que ya hemos hablado con anterioridad, de su atraso, de su "incultura", de su arraigo a tradiciones atávicas y de la explotación que habitualmente sufren.

Ahora bien, si se recurre al prototipo indígena ofrecido por las películas realizadas hacia las décadas de los cuarenta o cincuenta, se evocará la figura de

²⁸ *Ibidem*

²⁹ Jorge Ayala Blanco, La aventura del cine mexicano: 1968.

Lorenzo Rafail, aquel indígena corpulento que apresuró la carrera cinematográfica de Pedro Armendáriz. Y es que los cineastas han visto al indígena como sujeto folclórico, hierático y pintoresco, ajeno al verdadero drama de las luchas sociales de nuestro país, sin embargo, así fue como Emilio Fernández, entre otros directores, se refugió en un lirismo cuya visión cinematográfica sentenció al indígena como un ser agradecido y resignado, siempre perdedor frente al ímpetu maligno del hombre blanco.

La caricaturización que la imagen de Juan Diego, el "indito" que recibió la revelación de la virgen de Guadalupe en *La Virgen Morena* (Gabriel Soria, 1942), o la última de este tipo, *La Virgen de Guadalupe* (1976, Alfredo Salazar), parecen insistir en el sentido eufemístico con el que nuestra cinematografía ha tratado al indígena, resultado de un concepto ideologizado y pequeño-burgués.

Estas consideraciones llevan a Ayala Blanco a afirmar que la diversidad de puntos de vista para enfocar el asunto de los indígenas en el cine mexicano da una idea del interés que el cine nacional ha mostrado por este tema, aunque también hay que señalar lo parco de su planteamiento; por lo que el resultado ha derivado en un cine cuyo perfil y delimitación político-ideológica es totalmente indigenista. Sus características son el resultado discursivo de la revolución mexicana, aunque, no podemos dejar de lado el nacionalismo de principios de siglo que también fue un discurso nacionalista indigenista. Durante la posrevolución, el indigenismo fue considerado como el tema patriótico por excelencia.

Como resultado discursivo de la Revolución Mexicana, el indigenismo cinematográfico mantuvo su línea, aunque cabe destacar algunas películas importantes por el interesante planteamiento que hacen, *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934), cuyo argumento se basa en una leyenda purépecha, y que de alguna manera demuestra la influencia de la plástica de *¡Que viva México!* (Eisenstein, 1931), pero que termina siendo parte del lugar común, un paraíso empañado por el tabú y mancillado por el hombre blanco.

La india bonita (Antonio Helú, 1938) y *Rosa de Xochimilco* (Carlos Véjar, 1938) son películas demasiado convencionales y cuyo único mérito radica en ser parte de las fuentes de *María Candelaria* (1943, Emilio Fernández), película cuyo realizador, de acuerdo con la opinión de Jorge Ayala Blanco, efectúa la síntesis entre la plástica de Navarro y la hipótesis lírica de Véjar y Helú, generando el punto medio para superar a sus progenitores pero sin negar sus antecedentes; así, de *Janitzio* toma la música que para ella compuso Francisco Domínguez, pues fue nuevamente utilizada en *María Candelaria*.

Partiendo de *María Candelaria*, las producciones de Emilio Fernández se distinguen por estereotipar al indígena como el ser manso y resignado ante el destino injusto y trágico, sacrificado por los blancos, y como un irreductible e incambiable legado de la conquista. Como ejemplos se pueden citar a *La perla* (1945), *Río Escondido* (1947), *Maclovía* (1948).

Raíces (Benito Alazraki, 1954), producida al margen de la industria por Manuel

Barbachano Ponce y fotografiada por Ramón Muñoz, Hans Beimler y Walter Reuter; esta cinta intenta acercarse al indígena con el rigor propuesto en *El Diosero*, libro del antropólogo Francisco Rojas González, aunque arrastra los mismos recursos psicológicos, a pesar de su sincera emotividad, del indigenismo ya señalado con anterioridad.

Tizoc (Ismael Rodríguez, 1956), es una historia de amor entre un cazador indígena de la sierra oaxaqueña y una visitante capitalina. Esta película pone de manifiesto las características asumidas como realidad acerca de lo indígena.

Macario (Roberto Gavaldón, 1960), es una película que se ubica en la Colonia, pero cuyo argumento se desprende del cuento de hadas El ahijado de la muerte de los hermanos Grimm, situación que, la imagen del indígena poetizado, inofensivo, testarudo y, al mismo tiempo dócil, no puede evadir.

Tarahumara (Luis Alcoriza, 1964), es otra interesante película que merece una mención aparte por ser un filme que por primera vez aborda el tema de los indígenas con la aspiración de abarcar la totalidad de sus implicaciones estéticas y extracinematográficas (sociales y políticas) en un intento por unir el cine científico y el narrativo. Por estas razones, entre otras, *Tarahumara* es una de las películas mejor logradas del género.³⁰

Marcelo y María (Gilberto Martínez Solares, 1964), representa un nuevo intento de abordar el tema indigenista ensalzando ciertos aspectos que no dejan de parecer absurdos en una trama mal dirigida. La historia trata sobre las adversidades que deben vencer dos indígenas que se han criado juntos y viven en la hacienda del amo español. Antes de aceptar casarse con el capataz de la hacienda, y debido a una serie de malos entendidos, Marcelo y María se suicidan arrojándose a un precipicio.

Mictlán o la casa de los que ya no son (Raúl Kammffer, 1969), muestra el violento enfrentamiento durante la conquista, que se aborda mediante la historia de Santiago, capitán del ejército, que al ser encontrado moribundo es llevado por varios hombres a la aldea, en donde la curandera le da a beber un brebaje que lo hace recordar toda su historia, incluyendo el romance con una indígena criada en la hacienda del padre de Santiago. Esta historia maneja el estereotipo del indigenismo pero con un malogrado tinte de *La Cenicienta*.

El jardín de tía Isabel (Felipe Cazals, 1971), narra que durante el siglo XVI una carabela española naufraga en las costas del sureste de México y sólo sobreviven treinta personas. El conflicto es la perspectiva de los conquistadores que se integran y asimilan, así como el de aquellos que quieren retomar a su cultura original

El juicio de Martín Cortés (Alejandro Galindo, 1973). Tal vez la intención de Galindo fue buena, aunque la película resulte un malogrado esfuerzo por establecer, a

³⁰El hecho de no incluir la totalidad de películas indigenistas no obedece a una razón determinada, se trata solamente de presentar lo que a mi juicio son las películas más representativas del género.

través de un juicio, las ofensas y rencores que la humillación de 400 años de conquista despiertan en un personaje.

Retorno a Aztlán (Juan Mora Cartlett, 1990), es una película inspirada en los códices del siglo XVI y ubicada en el México precolombino del siglo XV; narra cómo, después de cuatro años de sequía, los emisarios del emperador Moctezuma y un campesino humilde emprenden un mágico viaje a Aztlán para solicitar ayuda a la olvidada diosa Coatlicue, sacrificando al humilde campesino.

Cabeza de Vaca (Nicolás Echevarría, 1990). El tesorero del rey Carlos V de España, Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca, se embarca en una expedición rumbo a la Florida en 1528. Después de un ataque indígena, los sobrevivientes son capturados y Nuñez Cabeza de Vaca es convertido en esclavo de un chamán, de quien aprende las artes mágicas y curativas y ese aprendizaje le devuelve la libertad. Sin embargo, ya libre reflexiona con pesar la crueldad de la Conquista.

Bartolomé de las Casas (Sergio Olhovich, 1992), intenta conservar la teatralidad de la original puesta en escena de la obra de Jaime Salom en el cine. Es la mayor crítica a un intento de biografía de Fray Bartolomé de las Casas, personaje histórico que en "su lucha por la emancipación de los indígenas americanos, la igualdad de los seres ante Dios y de Dios ante los hombres, en palabras del director Sergio Olhovich, es un precursor de los derechos humanos y el primer teólogo de la liberación en la historia"³¹

Kino (Felipe Cazals, 1992), describe la biografía del misionero jesuita Eusebio Francisco Kino, que incursionó en la península de California a fines del siglo XVII, y principios de XVIII cuando aún la península se consideraba una isla. En la cinta se destaca el enfrentamiento de Kino contra los conquistadores, a quienes reprocha su salvajismo e incomprensión con los indígenas. Los sucesivos fracasos como intermediario entre conquistados y conquistadores no impiden nuevas expediciones para Kino rumbo a California y Sonora. Entre las misiones que levanta, continuando con su labor evangelizadora de los indígenas, realiza investigaciones cartográficas que le llevan a descubrir que California no es una isla y consagrar su vida a la labor misionera en dichas tierras.

En fin, los acercamientos o, mejor dicho intentos de acercamiento al mundo indígena en las diferentes películas que del tema ha realizado la cinematografía nacional, son visiones arquetípicas de una realidad ajena a todos, a veces grotesca hasta la caricatura, y que al proyectarse en la pantalla, permiten observar la gran variedad de matices con los que esa mirada indigenista cree penetrar y utilizar el mundo indígena; el poco compromiso que se tiene con ellos es la causa de que los indígenas, los hombres, mujeres, niños y ancianos que permanecen vivos y que tratan de mantener su mundo, sean relegados a las suposiciones indigenistas en el cine mexicano. El significado verdadero de unos valores que en la sociedad occidental

³¹ Eligio Calderón.; Servando Gajá, Alicia Márquez, Giovanna Mazzotti Pabello, Mágina Millán, Ernesto Román. Los mundos del nuevo mundo: 1994. P.39.

tienen un alcance puramente nominativo, a pesar del paso inclemente del tiempo y de los pocos o nulos cambios que se han perfilado y mantenido en la historia misma, incluyendo a instituciones como el INI, cuya labor, a veces resulta tan inútil como la de los misioneros.

Conclusiones del capítulo

A lo largo de este capítulo se ha tratado de enfatizar la diferencia entre los términos indígenas, indigenismo e indígena para poder entender la cinematografía nacional que ha abordado el tema de los indígenas desde un punto de vista indigenista. Creo que lo más importante del desarrollo del capítulo fue significar a los indígenas como los descendientes de la civilización mesoamericana y explicitar el indigenismo a lo largo de su historia como la actitud que se asume ante los indígenas desde afuera, y cuyas características son el paternalismo y el querer dotarlos de un proyecto sin reconocerlos.

Por esto, la importancia de incluir la información del presente capítulo responde a la necesidad de analizar con especial énfasis el tema del indígena en la cinematografía nacional con el fin de poder entender la situación y las condiciones que conforman el contexto del film *Cascabel*, (Raúl Araiza, 1976), en su período histórico, pero sin separarlo del proceso socio-histórico de los indígenas en general.

Otra de las razones importantes al establecer las prioridades del capítulo fue la intención de demostrar que, si bien es cierto que nuestro país ha pasado por diferentes etapas históricas y distintas formas de gobierno -que van desde las sociedades prehispánicas, pasando por la Colonia, la Independencia, el Imperio de Maximiliano, la Reforma, la Dictadura, la Revolución y la República-, la situación de los indígenas no ha variado mucho y ésto puede ser observado a través de las películas, retomando al cine como el medio de comunicación que refleja la psicología de una nación.

Por todo lo anterior, pretendo demostrar que al contextualizar el film *Cascabel* en su período histórico resulta necesario conocer la situación de los indígenas, el simbolismo de la serpiente en la cultura mexicana y la política cinematográfica del presidente Luis Echeverría Álvarez, teniendo en cuenta la necesidad de considerar a dicho film en sí mismo, en lo que tiene de original y como representación propia de una formación social; de tal manera, al analizar el contenido y el significado de los indígenas lacandones en *Cascabel*, se entiende como un producto muy complejo que se convierte en un documento vivo de la percepción del indígena en la sociedad mexicana, más no como un fenómeno aislado durante el período de Echeverría.

Incluso, permite entender y ubicar el paralelismo que existe entre la realidad señalada en dicho film, el enfoque de otras películas y la situación que se presentó en Chiapas durante el mes de enero de 1994. A 18 años de distancia, el movimiento guerrillero del 1994 parece ser uno más de los argumentos que mantiene vigente a *Cascabel* en todos sus sentidos: como parte del discurso político, como resultado de la

marginación indígena, del indigenismo, de la explotación de siglos de conquista y de formar parte de un proyecto occidental en el que los indígenas figuran en proceso de extinción.

CAPITULO III CASCABEL

Los distintos aspectos de una cultura -tecnología, organizaciones económica, política y social, educación, salubridad, ciencia, idioma, religión, estética, etc.- están integrados en un sistema o configuración que funciona como una unidad. El enfoque aislado de cada uno de estos aspectos no pasa de ser un arbitrio metodológico que nos permite analizar, en sus menores detalles, las partes inseparables de un todo.

Gonzalo Aguirre Beltrán.

La intención del presente capítulo es explicar el contexto histórico en el que se realizó la cinta *Cascabel*, para entender la película como un todo coherente que tiene elementos identificables y estableciendo la lógica que va del todo a la parte a fin de comprender, a partir de la parte, el todo.

3.1 *Cascabel*, una película "echeverrista"

Analizar el sexenio del presidente Luis Echeverría Álvarez parte de la necesidad de ubicar las condiciones socio-históricas y políticas en las que se generó el filme *Cascabel*, con el fin de comprender la película en su contexto.

Cascabel es en varios sentidos una película de denuncia, en donde la libertad de expresión y la censura son la premisa de la que parte el director Raúl Araiza para desarrollar su trabajo; obviamente que el contexto histórico en el que se realiza dicha producción tiene ciertas particularidades pues los distintos aspectos de la cultura mexicana en el sexenio de Luis Echeverría Álvarez, de acuerdo con Gonzalo Aguirre Beltrán, generan productos filmicos como *Cascabel*, *Canoa* (Felipe Cazals, 1975) *El principio* (Gonzalo Martínez, 1972) o *El apando* (Felipe Cazals, 1975), entre otras. México en los setenta está integrado en un sistema o configuración que funciona como una unidad, el enfoque aislado de cada uno de estos aspectos, el cine por ejemplo, no pasa de ser un arbitrio metodológico que nos permite analizar, en sus menores detalles, las partes inseparables de un todo: el régimen echeverrista.

La temporalidad de *Cascabel*, al mismo tiempo que le confiere la cualidad de ser un documento histórico, resulta ser aparente, pues la problemática social que aborda el director se mantiene vigente en la actualidad. Nuevamente el problema de la libertad de expresión, Chiapas, el indigenismo y la situación de los indígenas; así como el problema étnico con todas sus consecuencias, por citar algunos elementos, son los protagonistas de los noticieros mexicanos, sobre todo a partir de enero de 1994, reflejando los "cambios" en el entorno político, económico y social que con los 22 años de distancia del filme, se viven en nuestro país.

El conflicto en *Cascabel* tiene que ver con los temas ya señalados en el párrafo

anterior: el indigenismo, la situación de los grupos étnicos en Chiapas, etc., pero que no son más que la justificación para expresar y desarrollar el conflicto de un joven director de teatro que se enfrenta a su debut en el cine, a la libertad de expresión sujeta a las necesidades del Estado, a los intereses de un productor privado, e incluso al criterio de los que hacen el cine (el camarógrafo por ejemplo). En este sentido, la película se asume, de acuerdo con el concepto de discurso de Juan Manuel López Rodríguez, como una práctica enunciativa considerada en función de sus condiciones sociales de producción, que son fundamentalmente ideológicas, institucionales, culturales e históricas.¹

3.2 El cine durante el régimen de Luis Echeverría Álvarez.

Para Paola Costa, cine y poder están estrechamente relacionados. Como toda industria cultural, el cine representa los intereses de las clases dominantes de la sociedad. En los países socialistas la industria cinematográfica estaba en manos del Estado; en los capitalistas, por lo general, está bajo el control de los grandes consorcios privados que imprimen una orientación política a su producción, acorde a sus intereses de clase, y en favor del gran capital, pese a que simulen una posición apolítica y se empeñen en defender esa posición.²

Cualquier filme, sin importar que tenga poca importancia, presenta un aspecto e intención políticos, pues consciente e inconscientemente los cineastas están al servicio de una causa, de una ideología,³ por lo que no se puede hablar de un cine o un cineasta inocente o apolítico.

Ahora bien, la misma Paola Costa dice -retomando el trabajo de Lukács-, que toda obra cinematográfica implica puntos de vista de clase, y puesto que esos puntos de vista son casi siempre pertenecientes a las capas dirigentes, a los sectores políticos y económicos dominantes, son también los puntos de vista asimilados por los públicos, que en plano teórico, están desligados de la mentalidad que los genera.⁴

¹ Se ha retomado el concepto de discurso acuñado por el profesor Juan Manuel López Rodríguez durante sus clases.

² Paola Costa, *La "apertura" cinematográfica*: 1988. p. 24.

³ Paola Costa se remite a Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Denoël-Gonthier, París, 1977. Capítulo I.

⁴ *Ibidem*; p.25. Paola Costa toma como referencia la obra de Mario Jacob, "Cine para latinoamericanos", en *Cine cubano*, núm. 60-62, La Habana, p. 19. Ver fundamentalmente: Karl Marx, Friederich Engels, *La ideología alemana*, Trad. De Wenceslao Roces: 1950, p. 48-49.

"Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes concebidas como ideas; por lo tanto, las relaciones que hacen a una determinada clase, la clase dominante, son también las que le confieren el papel dominante a sus ideas. Los individuos que forman la clase dominante tienen también, entre otras cosas, la conciencia de ello; por eso, en cuanto dominan como clase y en cuanto determinan todo el ámbito de una época histórica, se comprende de suyo que lo hagan en toda su extensión, y, por tanto, entre otras cosas, también como pensadores, como productores de ideas de su tiempo."

Y en la *Contribución a la crítica de la ideología alemana*, Ed. Comunicación, Madrid, 1970. p.37-38, Marx señala que:

"el modo de producción de la vida material condiciona el progreso de vida social, política e intelectual en general. No es la conciencia de los hombres la que determina la realidad; por el contrario,

Retomando a Althusser podemos afirmar que estamos más profundamente unidos por los mismos mitos, por los mismos temas que nos gobiernan sin darnos cuenta, por la misma ideología espontáneamente vivida.⁵

El cine como industria es parte de la estructura de la sociedad; pero el aspecto que interesa en el presente capítulo es el cine como elemento de la superestructura social, en el sentido marxista del término,⁶ en cuanto forma parte de la vida espiritual y cultural de la sociedad. Con base en esta óptica es que se analiza el cine mexicano durante el régimen de Luis Echeverría Álvarez.

En septiembre de 1970, sólo unos meses antes de que Luis Echeverría Álvarez asumiera la presidencia de México, su hermano Rodolfo Echeverría, exactor con el nombre de *Rodolfo Landa*, fue nombrado director del Banco Nacional Cinematográfico. Progresivamente, dicho banco se había convertido en el punto de partida de todas las actividades relacionadas con la industria, coordinando las diversas etapas del proceso: financiamiento, distribución, promoción y exhibición, de tal suerte que en el momento que Rodolfo Echeverría asumió su dirección se consideraba prioritario buscar la solución de los problemas del cine mexicano en un mejor funcionamiento del banco.⁷

Rodolfo Echeverría se encontró con una industria del cine mexicano en crisis, tanto en lo económico como en lo artístico y social, además de contar con una estructura administrativa sostenida a altos costos por el Estado;⁸ participaban industriales o productores privados que aprovechaban sus mecanismos para hacer un cine mercantilista de baja calidad siguiendo criterios de pronta recuperación y máxima rentabilidad. También ocurría que, los gremios sindicales se encontraban en lucha por mejores condiciones de trabajo; las empresas productoras privadas, descapitalizadas; la Compañía Operadora de Teatros y Películas Mexicanas, con nula rentabilidad, los Estudios Churubusco y Procinemex operaban con gran déficit; las distribuidoras, perdiendo paulatinamente los mercados extranjeros; y la producción y la distribución, sufriendo permanentes alzas en sus costos; además de que los precios de admisión a las salas estaban congelados y era notoria "una ausencia casi total de logros artísticos".⁹

la realidad social es la que determina su conciencia."

⁵ Paola Costa, op., cit., se refiere a Tomás Gutiérrez Alea. *Dialéctica del espectador*. La Habana, mimeo, 1978, p. 55. Ver Althusser, *Pour Marx*.

⁶ Karl Marx, *Contribución a la crítica*, Op cit. "La ideología son formas determinadas de la conciencia social y que corresponden a lo que, metafóricamente, llamo "superestructura" jurídica y política. La que a su vez se levanta sobre la estructura económica de la sociedad."

⁷ Paola costa, op., cit., p. 61-85. "Para estas fechas, el banco depende sobre todo de bancos privados nacionales y extranjeros, y su previsión de fondos es cada vez más limitada, mientras la tasa de interés es cada año mayor. Los organismos integrados al sistema oficial del banco son: [...] *Los estudios Churubusco* [...] *La Compañía Operadora de Teatros (COTSA)* [...] *Películas Nacionales* [...] *Películas Mexicanas* y *Cimex* [...] *Procinemex*.

⁸ En el contexto de este capítulo, se hace referencia al Estado en el siguiente sentido: "El poder del Estado, el poder político, debe definirse como la capacidad del Estado de imponer a la sociedad los intereses particulares de una clase como los intereses generales de la sociedad". Karl Marx, *Friederich Engels, Obras escogidas*, Progreso, Moscú, 1966 (carta de Karl Marx a Friederich Bolte, p.471).

⁹ Paola Costa; op, cit, p. 67-68.

Entender que el regreso al mercado del cine de las compañías norteamericanas al término de la Segunda Guerra Mundial, así como el diseño, en estas mismas fechas, de la estructura de la industria filmica nacional para beneficio de los capitalistas del cine mexicano y del Estado -en función de una fácil y rápida rentabilidad, tanto económica como ideológica del medio-, fueron los importantes factores que llevaron al cine mexicano a una grave crisis, cuya eclosión se manifestó con más fuerza al finalizar los años sesenta.

La posibilidad de competencia de nuestra cinematografía nacional contra la Warner, la Paramount, la Metro y demás corporaciones norteamericanas no existió. Ni el apoyo estatal a través del Banco Cinematográfico, ni las estrellas del cine nacional creadas en la época de bonanza, ni tampoco las medidas de defensa del cine mexicano -o mejor dicho de sus socios capitalistas- implantadas por el Estado, lograron sacar a nuestro cine de una mera actitud defensiva o de supervivencia frente al embate de las transnacionales.

Los "mezquinos intereses de los capitalistas dedicados a la producción del cine", como señala Jaime Tello¹⁰, fueron respetados al mismo tiempo que enormes cantidades de dinero, provenientes del Banco Nacional Cinematográfico, pasaron a sus manos con la única meta de confeccionar mercancías que reforzaran en el ámbito ideológico la dominación de la clase burguesa en el poder.

El control y corrupción de los sindicatos, la monopolización de la industria, la falta de acceso a nuevos cuadros técnicos y artísticos, así como la finalidad de mantener económicamente el negocio de los productores con fondos que significaban enormes pérdidas para el erario público, paradójicamente eran situaciones que no representaban el descuido de las autoridades estatales en turno, ni el simple aprovechamiento que el cine ofrecía a los burgueses del mismo para capitalizarse; en realidad, el camino recorrido era el único posible dentro del capitalismo dependiente que no sólo marcó la pauta para esta industria, sino también a todas aquellas que cumplían una función necesaria para el afianzamiento y desarrollo del sistema.¹¹

En 1960 el Estado sumó el control de la exhibición al del financiamiento (1942-47) y la distribución (1953, Plan Garduño). El principal sustento económico de la industria del cine provenía del sector público a través del Banco Nacional Cinematográfico. La participación del Banco como órgano rector alcanzaba -según el Cine informe de 1976 que maneja Jaime Tello-¹² aproximadamente el 90% de las inversiones totales que se realizaban en el sector cine.¹³

¹⁰ Jaime Tello; "Notas sobre la política económica del 'nuevo cine' mexicano" en Hojas de cine: 1988, p.113-115.

¹¹ Jaime Tello; op. cit., p.113-115.

¹² *Ibidem*, p. 115.

¹³ *Ibidem*. Dichas inversiones señala Jaime Tello, se concentraban en la propiedad de las siguientes empresas: Banco Nacional Cinematográfico, Estudios Churubusco-Azteca y Compañía Operadora de Teatros, así como en su asociación minoritaria en la compañía distribuidora Películas Nacionales (Pelnal), Películas Mexicanas (Pelmex) y Compañía Cinematográfica Exportadora (Cimex). Completa el cuadro de intervención el sector producción, donde el Estado sólo actuaba como refaccionador

Entender las circunstancias que se suscitan al termino de la Segunda Guerra Mundial para el cine mexicano es de suma importancia para comprender la profunda crisis que tuvo en los sesenta y, por ende, la actitud de la Secretaría de Hacienda y Crédito público a cargo de José López Portillo; durante el sexenio de Adolfo Díaz Ordaz, al invertir mil millones de pesos al Banco Nacional Cinematográfico para fortalecer el aparato técnico y administrativo del cine nacional, pero es también necesario establecer la visión, por demás rápida, del final de sexenio de Díaz Ordaz, como el primer paso en una "reestructuración" del cine que inició en 1970, y que fue parte de una táctica política del Estado.

3.2.1. La crisis de los sesenta.

La situación previa determinó las opciones de apertura del presidente Echeverría respecto a la política cultural y cinematográfica, sin dejar de lado su relación respecto al desarrollo económico político y social.

De 1961 en adelante se redujo la producción de películas a pesar de la realización de largometrajes disfrazados de series. La iniciativa privada resulto impotente para enfrentar la pérdida de mercados que su dinámica había provocado. La revolución cubana cerró éste mercado para el cine mexicano y los de Venezuela, Colombia, Argentina y Chile se perdieron por cansancio, desinterés y la devaluación de las monedas sudamericanas.

En este contexto surgió la crítica que alentaba al cine de autor y se crearon los cine-clubes y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), al tiempo que se multiplicó el cine independiente. En 1963, el entonces subsecretario de Gobernación, Luis Echeverría Álvarez, fue nombrado presidente del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico. El ambiente induce a sentir que "varias personas concordaban en pensar que algo debía cambiar realmente en el cine mexicano".¹⁴ Esta reestructuración, auspiciada por el Estado, genera la convocatoria al Primer Concurso de Cine Experimental. Para 1965 la figura de Luis Echeverría acaparaba la atención pues asumió la Secretaría de Gobernación y los voceros de la industria cinematográfica lo llamaban "jefe nato del cine mexicano"¹⁵

La modernización capitalista del país se había hecho a costa de la miseria creciente de las masas y la concentración desproporcionada de la riqueza, por lo que los Indices de crecimiento económico, "sólo comparables a los alcanzados por países como Japón y Alemania en el período de la posguerra", eran apariencias engañosas. Tanto como la imagen de México en el exterior, que era ejemplo de sociedad libre aunque el Estado se había vuelto progresivamente más autoritario y despótico. El mito del "milagro mexicano" se empezó a derrumbar ante la crisis económica del país, que

económico de las productoras privadas a través de los adelantos sobre derechos de distribución y créditos directos provenientes de Bancinema, que se mantuvo durante más de veinte años en la producción filmica nacional.

¹⁴ Paola Costa; op. Cit. P.59.

¹⁵ *ibidem*.

trajo aparejada la creciente pérdida de base social del grupo gobernante y las combativas luchas por cierto, brutalmente reprimidas, en que diversos sectores sociales habían expresado su inconformidad en los últimos años: ferrocarrileros en 1958-59 y estudiantes en 1968.

El Estado optó por una progresiva represión que culminó con la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, misma que constituyó un punto de ruptura en la evolución ideológica del país, acentuando los enfrentamientos políticos. "El Estado perdió su hegemonía ideológica a un grado sin precedente. Los símbolos de la revolución mexicana fueron usados para justificar la represión. Acabaron vaciados de contenido."¹⁶

La voluntad de la industria cinematográfica fue permanecer al margen de la situación del país; según palabras de García Riera,¹⁷ "asegurar su existencia eterna con la inmovilidad más pétrea". Sin embargo, tal actitud se enfrentó con el recrudecimiento de los conflictos en el seno de la clase dominante y del aparato estatal, además de la presencia del movimiento obrero y popular que encontró en su acción independiente la respuesta a los efectos de las contradicciones del capitalismo dependiente. La necesidad de renovados instrumentos ideológicos para las también renovadas formas en que se manifestaba la lucha de clases no tardó en estar presente en el cine motivando su "apertura".¹⁸

La línea de apertura se apoyaba en varias medidas cuyo objetivo fue la recuperación por el sistema de los principales afectados en 1968: las clases medias, los estudiantes, profesores e intelectuales. Estas medidas tuvieron resultados limitados, pero promocionalmente consiguieron cierto apoyo en dichas clases.

El país debía cambiar buscando que el gobierno recuperará parte de su credibilidad. La sucesión presidencial de Luis Echeverría ocurre cuando se vuelven evidentes los problemas en el sector externo de la economía y la condición crítica de las finanzas públicas.

3.2.2 El "proyecto renovador" de Echeverría.

El "proyecto renovador" del presidente Luis Echeverría se presenta en 1970:

"Como si éste pretendiera romper el marco de la dependencia nacional y enfrentar los sectores empresariales beneficiados por el desarrollo capitalista del país. Desde esa fecha se organiza una campaña destinada a convencer a los mexicanos de que se está dando una ampliación en los márgenes democráticos, en un programa que tiene por objeto rescatar y fortalecer la base de apoyo del Estado, y que tiende a rehabilitar el prestigio y la autoridad presidenciales. El

¹⁶ Pablo González Casanova, La democracia en México, 12ª edición, Ed. Era, México, 1980, p.124.

¹⁷ Emilio García Riera, Hojas de cine.

¹⁸ Armando Lazo; "Diez años de cine mexicano: un primer acercamiento." en Hojas de cine, op. cit. p. 89-102.

candidato recupera el estilo populista y reivindica los principios nacionalistas; llega en su campaña a los lugares más remotos de la República -recordando en este aspecto los frecuentes desplazamientos del general Cárdenas en la suya- y aborda con locuacidad los problemas nacionales. Ya en el poder, sigue buscando el contacto con diversos sectores sociales, incluyendo grupos de oposición; dice desear redescubrir la verdad de México a través del diálogo con sus gentes."¹⁹

Los interlocutores favoritos del presidente fueron los intelectuales, los estudiantes, los profesionistas, los maestros y los trabajadores. Incitó a la gente a hablar y a sus colaboradores al "diálogo", a la "crítica" y a la "autocrítica" intentando introducir un "espíritu democrático", "una apertura" -utilizando expresiones de la época-

La línea de Echeverría se apoyaba en varias medidas que tenían como objetivo la recuperación por el sistema de los principales afectados en 1968. No obstante, los límites de dicha apertura se hicieron evidentes por la represión. Se acabó con los movimientos guerrilleros y el terrorismo, y el 10 de junio de 1971 -Jueves de *Corpus Christi*-, una manifestación que partía del Politécnico enarbolando diversas reivindicaciones democráticas en el manejo de los centros de enseñanza superior y con la participación de algunos de los líderes liberados y repatriados del movimiento de 1968, fue asaltada por centenares de porros con evidente entrenamiento militar que fueron protegidos por cordones de policía. En el enfrentamiento hubo decenas de muertos, un número indeterminado de heridos y la agresión alcanzó a los representantes de los medios de comunicación. Nunca se aclaró bien esta matanza, pero quedó disuelto el grupo de los "Halcones" -jóvenes desempleados con entrenamiento paramilitar en la nómina del servicio de limpieza estatal-, y salieron del gobierno algunos funcionarios.²⁰

En el contexto de la apertura, Echeverría anuncia en 1971 la elaboración de una Ley Federal de Radio y Televisión que modificaba radicalmente el régimen de concesiones; sin embargo, el gobierno dejó poco espacio a la disidencia periodística abierta, un claro ejemplo de lo que es el caso del diario *Excelsior*, que se constituyó al iniciar el sexenio en el vocero de la apertura y que apoyaba, inclusive, el mismo presidente. Éste le otorgaba con frecuencia entrevistas o información en exclusiva. Pero a partir de 1973 fue evidente que no se llevarían a cabo las reformas prometidas en todos los campos. El diario disminuyó su apoyo e incluso llegó a contradecir, en 1976 las tesis del presidente, por lo que tanto el director del periódico como sus más cercanos colaboradores son expulsados en julio de ese año. Es obvio que al finalizar el sexenio no se permitió la expresión de las distintas corrientes ideológicas en la prensa

¹⁹ Paola Costa, op. cit., p. 34. Cita a Daniel Cosío Villegas, El estilo personal de gobernar, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1974, pp.123.

²⁰ Paola costa, op., cit., se remite a la obra de Alberto Ruy Sánchez, "Notas sobre el cine mexicano en la estrategia del Estado", Revista Filme Guía, núm. 15, México, marzo-abril 1977, p.24. Para los intelectuales, la tendencia fue pensar: "Damos apoyo a Echeverría o puede vencer el fascismo"; "versiones oficiales pretendieron hacer creer que la represión era una oposición a la apertura, obra de funcionarios gubernamentales enemigos de la reforma; pero se trataba sin duda de su complemento necesario"... "En la apertura la represión no desaparecía, sino que era distribuida de otra manera."

del país.²¹

En la política exterior el lenguaje se asemejó más al de la izquierda, a la que se intentó atraer durante todo el echeverrismo: el asilo a refugiados políticos, el apoyo a otros países periféricos y el rechazo a negociar con dictaduras militares seguramente dieron prestigio internacional al régimen y apoyo al interior del país. México se definió por el antiimperialismo y el tercermundismo; "estableció relaciones más cordiales con la Unión Soviética, Cuba y China;" se acercó a grupos opositores del franquismo; votó contra el sionismo al lado de los países árabes; y permitió el establecimiento de la representación de la Organización de Liberación de Palestina en México. Sin embargo la dependencia de los Estados Unidos no disminuyó, sino todo lo contrario.

Se manifestó solidaridad al gobierno de Allende en Chile; se rompió con Pinochet, ofreciendo asilo a una gran cantidad de chilenos después del golpe; sin embargo -y esto es significativo de los engaños de la "apertura" en lo que respecta al cine-, el documental *Contra la razón y por la fuerza* (Carlos Ortiz Tejeda, 1973)²² exhibido en el Festival de Cannes con una entusiasta y emocionada acogida, prácticamente no se mostró en México, salvo en algunos circuitos universitarios. En septiembre de 1973, unos cineastas mexicanos habían recogido en Santiago de Chile testimonios del golpe contra la democracia chilena, del asesinato del presidente Allende, de la represión contra amplias capas de la población trabajadora. Entre los muchos testimonios figuran lo mismo el del general Pinochet y los de quienes asistieron al entierro del poeta Neruda.

La inflación, el desempleo, la especulación, el acaparamiento, la fuga de capitales, azotaron la economía del país desde la segunda mitad de 1973. Los recursos internos se revelaron insuficientes para reducir el endeudamiento externo y la situación de la economía mexicana fue de crisis declarada. La presión inflacionaria obligó a devaluar el peso a finales de 1976. La política económica del sexenio llegó al punto culminante de la *debacle* cuando el gobierno se vio obligado a buscar el apoyo del Fondo Monetario Internacional.²³

A pesar de no haber afectado sus intereses, diversos sectores de la burguesía

²¹Fátima Fernández Christlieb, El derecho a la información y los medios de difusión masiva, en *México hoy* citado por Paola Costa, op. cit. p. 24.

²²*Contra la razón y por la fuerza* (1973): Documental en colores realizado por Carlos Ortiz Tejeda con la asesoría de Carlos Velo; fotografía: Alexis Grivaas; operador de cámara: Angel Flores Marini; producción: Bosco Arochi; duración: 50 min., Formato: 16 mm. (Fuente: *Anuario de la producción cinematográfica mexicana* 1973, Apéndice.)

²³Carlos Tello, La política económica en México, 1970-1976. Siglo XXI Editores, México. 1979, p. 176-182. Está fue la vía de acceso a los préstamos de los grandes bancos mundiales. En el convenio con el Fondo se establece, entre otros puntos, "que la revisión de salarios debe ser tal que la tasa de aumento nominal debe ser equivalente a la que se registre en los principales países con los que México tiene relaciones comerciales", y que México tiene que "programar la inversión pública y el gasto corriente en función del impacto que puedan tener sobre los precios internos." Esta y las otras cláusulas del convenio ponen fin a la tentativa anunciada por el presidente Luis Echeverría de alcanzar, con medidas insuficientemente radicales, una cierta redistribución del ingreso.

presionaron²⁴ al gobierno. Por un lado, el ascenso del capital monopolista a la dominación de la economía mexicana colocó a éste en la posibilidad de disputar la hegemonía política al grupo gobernante, por lo que esta fracción dominante aspiró a una mayor participación en las decisiones políticas. Por otro lado, el intento del régimen por rescatar la tradición populista de la primera época de la revolución fue muy mal visto por los sectores más conservadores de la burguesía.²⁵

En este sentido resulta más que clara la paradoja de la "apertura del cine", pues si este período de la cinematografía nacional fue impulsado por las más altas esferas del poder intentando consolidar un aparato productor, distribuidor y exhibidor en manos de un Estado progresista y de sus trabajadores, lo lógico es suponer que los intereses del gran capital nacional y extranjero, que participaban en la cinematografía, se vieran más que afectados al implantarse una estructura democrática que eliminara la rigidez tradicional de la industria; pero esto no sucedió.

El instrumento de control que representa el aparato industrial, los intereses de la gran burguesía nacional y el imperialismo presente en el negocio de la industria cinematográfica mexicana no fueron afectados en lo más mínimo y sus capitales se acrecentaron por las nuevas disposiciones estatales²⁶

La actualización del populismo fue necesaria para el grupo gobernante, no únicamente para "postergar la formación de un movimiento popular independiente, no sólo para encauzar las demandas populares dentro de márgenes compatibles con la reproducción del sistema, sino también para preservar su autoridad política. Sin embargo, el sistema político mexicano no parece estar en capacidad de recuperar el terreno cedido al capital monopolista".²⁷ De tal suerte la ilusión de que la propiedad estatal del cine en el capitalismo aseguraba un futuro promisorio no representó más que una posición ideológica sustentada por el Estado y amparada en el ambiente cinematográfico.

²⁴ Carlos Pereyra, "México, los límites del reformismo", en: Cuadernos Políticos, núm. 1, México, Ver la segunda parte del artículo. "En el terreno económico el gobierno siguió la línea de aplicar reformas, siempre que no afectaran a la burguesía, o negociándolas de tal manera que perdieran eficacia, y sí puede afirmarse que pocos regímenes como el presente se ha preocupado más de la promoción y del estímulo a la iniciativa privada, ¿por qué ha sufrido entonces el régimen una intensa presión de esos sectores beneficiados? Varios factores se han conjugado para ello".

²⁵ Julio Labastida, "El régimen de Echeverría; perspectivas de cambio en la estrategia de desarrollo y en la estructura de poder", en Revista Mexicana de Sociología, Vol. XXXIV, México, 1972, p. 882. "El populismo de la actual administración habría llegado demasiado lejos; las promesas, el lenguaje y el estilo político, en general, habrían hecho crecer peligrosamente las expectativas de los sectores medios urbanos, de la clase obrera y de las clases campesinas."

²⁶ Jaime Tello, op., cit., p. 121 "Que la creación de las nuevas productoras Conacine y Conacites, significaron un reforzamiento y agilización de las medidas coercitivas que ya se vivían en la industria, afinando los posibles desajustes que impedían un funcionamiento más ligado a los intereses estatales del momento; que las empresas que aseguraban una rentabilidad como Operadora de Teatros y Películas Nacionales se mantuvieron sin cambios en beneficio de los intereses de los particulares -léase capitalistas- que aún permanecen en ellas; y por último, que la nueva reorganización monopólica le aseguraba al negocio una coherencia interna, buenos servicios y buenos precios para alentar la inversión de nuevos capitales como es el caso de Televisa."

²⁷ Carlos Pereyra, op., cit., p. 57.

El Estado, ansioso de auspiciar el arte como instrumento de la burguesía hegemónica, determinó en última instancia el papel a jugar por los artistas creadores a su servicio".²⁸ La instrumentación de la nueva política reformista logro resultados importantes para el grupo en el poder, Rodolfo Echeverría logro darle a la estática industria un funcionamiento más ágil y moderno; "poniendo al día los mecanismos de acumulación de capital en beneficio del monopolio estatal y de sus colegas nacionales y extranjeros"²⁹, el cine fue más ambicioso tanto en lo económico como en lo artístico y se creó una nueva imagen del cine nacional que, ganando amplios sectores de la pequeña burguesía, sirvió también como embajador cultural en el extranjero para mostrar las bondades de la política echeverrista. Así, se puede hablar de un cine renovado, más actual, aunque igualmente sujeto a los límites que imponía la política estatal.

Si bien fue el Estado la única fuerza capaz de hacer efectivo el negocio y el espectáculo, su estrategia fue respaldada por un lenguaje nacionalista y cuestionador de los errores del pasado, y estuvo basada en viejas demandas económicas de los trabajadores y también en viejas "necesidades culturales" de un sector de la pequeña burguesía intelectualizada (críticos, jóvenes cineastas y cinéfilos "avanzados"), como señala Jaime Tello,³⁰ esta situación le permitió contar con el apoyo de estos grupos para neutralizar más fácilmente los obstáculos que sus antiguos aliados, los productores privados y algunos líderes sindicales, interpusieron en su camino.

Esta coyuntura, en la que las demandas y los logros de los cineastas -el cine como arte, el cine de autor, la libertad de expresión, etc.- fueron incorporados temporalmente al proyecto de Estado "revolucionario", sirvió para alcanzar los fines de la clase dominante; esto es, dotar a la industria de una nueva dinámica en donde el control directo del Estado sobre todos los componentes le permitiera iniciar una nueva época de mayor acumulación y centralización del capital.³¹

3.2.3 La censura

El problema de la censura cinematográfica tiene que ver, desde el punto de vista del Estado, con el conflicto que genera la libertad de manifestar la opinión como una de las libertades políticas fundamentales. Es claro que el caso de la censura, y en particular la censura cinematográfica en México, tiene determinadas características, y aunque a *grosso modo* se han tomado en cuenta una serie de situaciones específicas,³²

²⁸ Paola Costa, op. cit., p. 41

²⁹ Jaime Tello, op. cit., p.121.

³⁰ Jaime Tello; op. cit., p.121

³¹ *Ibidem.*, "La formación de esta base social, necesaria para el avance de la política cinematográfica oficial, ayudó también a ocultar las verdaderas tendencias del aparente mecenazgo progresista de la administración de Echeverría. Ocupados unos en exaltar las virtudes autorales de los nuevos productos filmicos, otros en aprovechar individualmente la oportunidad de expresarse y los más en crear la ilusión de que todos los cambios obedecían a la aplicación de un nuevo proyecto nacionalista y revolucionario cuyo principal guía y ejecutor era el Estado mexicano."

³² Puesto que no se presenta de la misma forma en distintas sociedades y distintos períodos históricos y siempre hay algo de particular -en el caso de la censura en general y de la censura cinematográfica en

es a partir del concepto de Laswell³³ que podemos comprender la intervención del Estado mexicano en el cine nacional: "la censura es una política de restricción de la expresión pública de ideas, opiniones, sentimientos e impulsos que tienen, o se supone que tienen, capacidad para socavar la autoridad del gobierno o el orden social y moral que esta misma autoridad se considera obligada a proteger."

Christian Metz define, en el caso del material filmico, algunos tipos de censura en el cine:

"A menudo la mutilación de los contenidos de los filmes es obra de la **censura política** pura y simplemente; o también de la **censura de las indecencias**, es decir de la censura propiamente dicha. Con mayor frecuencia todavía, es obra de la **censura comercial**; autocensura de la producción pensando en las exigencias de la rentabilidad, verdadera censura económica por lo tanto. Tiene de común con las otras el hecho de ser una censura a través de las instituciones, y el término **censura institucional** podría servir para abarcar ambas de manera adecuada. (Si la segunda es una autocensura lo es sencillamente porque la institución que censura y la censurada se confunden de manera provisional (...)) Sea como sea, la censura institucional es más rígida con los filmes que con los libros, los cuadros, las piezas de música, por lo que los problemas de contenido en el cine están ligados a permisos externos de manera mucho más directa que el resto de las artes.

Por ello que se refiere a la tercera censura, la **censura ideológica** o moral (es decir, inmoral), ésta ya no parte de las instituciones, sino de la interiorización abusiva de algunos cineastas que una vez para todas no intentan más (o no han intentado nunca) sustraerse al restringido círculo de lo decible recomendado para la pantalla."³⁴

A partir de la clasificación de Metz, aunque considerando que no es la única, podemos deducir varias acciones de censura por el aparato institucional en la industria cinematográfica, entendiendo que supera la intervención que se aplica a otras artes o medios; encontramos elementos que permiten resaltar, en un momento dado la atracción que suscita el arte cinematográfico sobre el espectador.

particular- en relación con la obra que se afecta.

³³ En Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales. Tomo II, p. 253.

³⁴ Metz, Christian. El decir y lo dicho en el cine. Compilación en castellano de los artículos de la Mostra del Nuovo Cinema, de Pesaro. Edit. Alberto corazón, Madrid, 1969. p. 93

*Nota: ver Alsina Thevenet, Homero. Censura y otras precisiones sobre el cine. Buenos Aires. General Fabril, 1972. 282 p. Donde identifica por lo menos 7 casos de censura general:

1. Cuando las películas se censuran antes de nacer.
2. La modificación durante la producción de una película.
3. La censura que hacen los productores, una vez hecha la película, por presiones comerciales o de gobierno.
4. La que hacen los distribuidores por razones comerciales.
5. El más ortodoxo, que una vez terminada la película es prohibida su exhibición completa por el gobierno.
6. La censura reticente que duda del resultado comercial.
7. La autocensura que es la suspensión del productor al rodaje de la película.

De este acercamiento podemos afirmar que la censura afecta aquellos objetos que son portadores de un mensaje, verbigracia el cine. Mensaje que, por sus contenidos o alusiones, representa una particular visión de la realidad que impacta o atañe al conjunto de una sociedad, ya sea cuestionando, replanteando o simplemente recreando el orden de cosas. Él cómo y el por qué de la censura equivalen a reconocer una dualidad entre las causas externas -entiéndanse que del contexto sociocultural y las correlaciones de fuerzas-, como de las internas, o sea, del sentido del discurso.

Cabe señalar, en este sentido, la definición de Laswell respecto a la censura como "una política de restricción de la expresión pública de ideas, opiniones, sentimientos e impulsos que tienen, o se supone que tienen, capacidad para socavar la autoridad del gobierno o el orden social y moral que esta misma autoridad se considera obligada a proteger."³⁵

La intervención o injerencia del Estado a lo largo de la historia del cine en México se concretó durante el sexenio de Luis Echeverría, pues el control total o estatización de los componentes del negocio cinematográfico³⁶ puso de manifiesto la importancia del control económico e ideológico-político.

La promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica, en 1949, convirtió a la Secretaría de Gobernación en el principal supervisor de los contenidos de las películas. Obviamente que la eficaz labor se desarrolló en pro de que los contenidos de las películas, parafraseando a Jaime Tello, "no afectaran en lo más mínimo la sacrosanta paz que el país -léase la clase dominante- necesitaba para su sano desarrollo, originando la inmovilidad en la temática del cine mexicano y que tuvo como consecuencia directa que los realizadores utilizaran como lugar común, una y otra vez, el género melodramático como única posibilidad o la alternativa para no enfrentar directamente a la censura oficial".³⁷

El fenómeno de la censura puede entenderse contextualizando las condiciones materiales -relaciones sociales de producción, intereses de clases, etc.- y la estructura de aquello que es censurado, es decir, el discurso. Es menester, entonces, contemplar las implicaciones sociológicas del problema y recurrir a los aportes de la semiótica, como la base teórica sobre la cual se puede comprender la lógica de la cultura y, por ende, de la censura, misma que, ya sea en cuestiones de índole política o moral, ha estado presente en el devenir histórico del cine, coartando la libertad de expresión y poniendo a discusión la pertinencia o validez de su acción en las sociedades.

3.3 Condiciones y circunstancias de filmación

³⁵ En Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales. Tomo II. Ed. Aguilar, España: 1974, p. 253.

³⁶ La influencia estatal en este período fue mucho más allá de las empresas de su propiedad supervisando y financiando la producción y la distribución tradicionalmente en manos privadas, ejerció un control total en los tres sectores del cine; producción, distribución y exhibición.

³⁷ Jaime Tello, Notas sobre la política económica de "nuevo cine" mexicano. Hojas de cine, op.cit. pp. 115.

El 25 de septiembre de 1970 se inició una etapa de reestructuración del cine por iniciativa del nuevo director del Banco Cinematográfico, Rodolfo Echeverría; después de que su hermano asumiera la presidencia de la República, el 1° de diciembre de 1970 en enero, de 1971 Rodolfo presenta el llamado "Plan de enero" que planteaba la mayoría de los puntos que se llevarían a cabo en la reestructuración anunciada, misma que se haría dentro de los lineamientos del gobierno federal para el desarrollo del país en todos los órdenes.³⁸

En 1972 se produjeron 20 películas, 4 coproducciones con otros países 14 coproducciones nacionales, -tanto con trabajadores como con empresas- y 2 producidas directamente por los Estudios. Estadísticamente hablando, se produjeron 11 películas menos que en 1971 y, de un total de 34 películas, 20 se filmaron con aportación del Estado, 9 por el sector privado y 5 por compañías norteamericanas.

Durante 1973 existió un aumento de los salarios en un 15% y en noviembre del mismo año hubo otro aumento en la misma proporción. Además, se implementó el sistema de coproducción con trabajadores, conocido como "paquete", en el cual los trabajadores aportarían un 20% de su salario a cambio de que fueran 50% de las utilidades de cada película realizada de esta manera, una vez recuperados los costos.

La creación de Corporación Nacional Cinematográfica, S.A. (Conacine), empresa filial del Banco, se ocupó en lo sucesivo de las filmaciones de películas bajo el sistema de producciones directas o coproducciones nacionales o extranjeras, -con empresas privadas o con trabajadores de la industria cinematográfica-, quedando a partir de ese momento dedicada en forma exclusiva a la prestación de servicios a la filmación.

En 1974 se filmaron 32 películas en los Estudios Churubusco Azteca, 6 de productoras independientes extranjeras y 9 nacionales, además de 5 películas producidas en tres meses por los Estudios y 12 por la nueva empresa Conacine. También se dieron dos aumentos de salarios.³⁹

Para 1975, el proceso de estatización de la industria cinematográfica⁴⁰, que se había estado cumpliendo paulatinamente durante varias décadas, se encontraba definitiva y formalmente consumado. Dentro de los ajustes realizados durante los años setenta, se logra la incorporación de nuevos productores y sistemas de producción (los "paquetes"), nuevos guionistas y directores, un conjunto de filmes destinados a recuperar los públicos "clase A", así como la edificación de la Cineteca Nacional.⁴¹

³⁸ Paola Costa, op. cit. p. 59.

³⁹ Del 20% general el primero y el otro de 22% para salarios mínimos, 20% para salarios superiores al mínimo y hasta por mil pesos mensuales para salarios superiores a los cinco mil. *Ibidem*. P.107.

⁴⁰ El único caso en el mundo, puesto que la estatización tuvo lugar en un país capitalista -de economía mixta-.

⁴¹ Además de reimplantar el Ariel y premios en metálico para la mejor producción nacional; reestablecer el festival cinematográfico anual y organizar las conmemoraciones del cine mexicano, además de organizar y participar en muestras de nuestro cine dentro y fuera del país y en festivales internacionales, culturales o simplemente competitivos. Se reorganizan en los Estudios Churubusco Azteca los sistemas administrativos y contables, en las empresas distribuidoras, Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cimex, y se formula la aplicación de plan de rentabilidad económica y comercial, en la Cía Operadora de Teatros que incluye mejorar la programación de películas nacionales y abrir todas las salas para los

En el mismo año se filmaron y procesaron 27 películas en las instalaciones de los Estudios; el Banco Nacional Cinematográfico adquirió los Estudios América el 11 de septiembre; el 19 de junio, el BNC había fundado en la sede de los Estudios América la empresa productora estatal Conacite Dos; y la producción fue con los trabajadores del STIC mediante el sistema de paquete. En la misma fecha fue creado Conacite Uno⁴²

El agradecimiento del presidente Luis Echeverría a los productores privados en 1975 fue parte de una táctica y no en plan de reconocimiento, sino de brusca despedida. Durante el acto de entrega de los Arieles el 22 de abril de 1975, el presidente dio en su discurso las gracias "a los señores industriales del cine para que se dediquen a otra actividad". Fue de alguna manera, un modo de descartar a la iniciativa privada en la producción del cine nacional⁴³

1976, el año de producción de *Cascabel*, es al mismo tiempo el último año de una gestión que logró estatizar la producción del cine mexicano en un país no socialista y el último en el que el Estado jugó un papel básico en el desarrollo de la industria filmica por medio del BNC.

Para estas fechas, parafraseando a Paola Costa, tanto el proyecto gubernamental como el de los cineastas se define. Más aún, considerando que desde 1973 el Estado realiza importantes productos. Las películas más interesantes para la definición de un cine estatal son las que se hicieron en los últimos años del sexenio, incluyendo a *Cascabel*.

Los cineastas que buscaban realizar su trabajo tuvieron en este último año de gestión echeverrista un gran apoyo estatal,⁴⁴ puesto que el Estado dio oportunidad de debutar en la industria cinematográfica a directores como Jomí García Ascot, Giovanni Korporaal, Héctor Ortega, el chicano Jesús Salvador Treviño, Rafael Villaseñor Kuri y Raúl Araiza.

productos nacionales.

⁴² Alma Rossbach y Leticia Canel; "Política cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría", en Hojas de cine, op. cit., p. 103-112.

⁴³ Emilio García Riera, Historia del cine mexicano, op., cit., p. 297. "Yo invito a los trabajadores ahora y aquí a que les den las gracias a los productores; a ver qué hacemos financieramente -aquí están las autoridades hacendarias- y que sin temores hagamos una afirmación revolucionaria y nacionalista, porque los señores productores simplemente no entienden, [...] En lo personal yo les indico, en este momento, al señor Secretario de Gobernación y al señor Director del Banco Cinematográfico, que vean el modo -porque no han entendido y creo que no pueden esencialmente entender- de darles las gracias a los señores industriales del cine para que se dediquen a otra actividad, y que veamos qué hacemos y que hagamos un sacrificio compartido para hacer mejor cine en México".

⁴⁴ Emilio García Riera, Historia del cine mexicano, Universidad de Guadalajara, México, 1995. Pp.229-233. "Por primera vez, el número de películas estatales, que fue de 36, no sólo superó al de las privadas hechas en el país, como en años anteriores, sino al de un conjunto que incluyó filmaciones mexicanas en el extranjero y cine independiente: de 61 largometrajes producidos en el año, 36 fueron estatales, 20 de producción privada y 5 independientes. De los estatales, 16 fueron de Conacine, diez de Conacite Uno y nueve de Conacite Dos."

3.4 Raúl Araiza

Héctor Raúl Cadena Araiza nació el 5 de octubre de 1934 en la ciudad de Minatitlán, Veracruz. Sus padres, Mariano V. Cadena y Laida Araiza de Cadena, se divorciaron siendo él muy pequeño por lo que vino a vivir al D.F. siendo aún muy niño. Su padre se dedicaba a trabajar en el campo en su lugar de origen, Minatitlán, mientras su infancia transcurrió al lado de su madre que trabajaba para mantenerlo; después estuvo con sus abuelos maternos y a su padre lo conoció hasta que tuvo 18 años. En algún momento de su vida se dedicó al fútbol profesional, entre otras cosas: "entre a Publicidad Técnica Nacional y cuando las empresas de televisión⁴⁵ se fusionaron empecé a trabajar ahí y así me desarrollé, primero como asistente enrollando y jalando cable".⁴⁶

Estudió Teatro en Bellas Artes y se inició en la televisión a los 23 años por lo que su formación fue autodidacta en cuanto a producción y dirección.

"Logré mis avances en estas áreas, basándome solamente en el aprendizaje práctico y mis deseos de superación. Tomé clases de cinematografía con el señor Edmundo Báez, y, en cuanto al trabajo relacionado con la dirección, me inicié en la televisión matutina como asistente de cámaras, posteriormente fui director de las mismas y finalmente productor y director de escena. Dirigí programas musicales de diferentes tipos en los cuales participaron cantantes y compositores tan importantes como Agustín Lara, Pedro Vargas, Raphael, Julio Iglesias, Roberto Carlos, entre otros más. En teleteatros dirigí aproximadamente 500 de diferentes autores nacionales e internacionales, incluyendo una serie de 250 con Silvia Pinal."⁴⁷

La primer grabación de una telenovela en exteriores estuvo a cargo del señor Araiza en Guadalajara, Jalisco. Las telenovelas dirigidas por él han sido alrededor de 30,⁴⁸ entre las que destacan las telenovelas históricas *Senda de Gloria* (1986), *El carruaje* (1982), *La constitución* (1968), *Los caudillos* (1968), *La tormenta* (1967) y *El maleficio* (1982), también considerada por el impacto y la importancia que tuvo independientemente de no ser histórica. Además, ha incursionado a lo largo de su trayectoria en la dirección de diversos programas especiales y obras de teatro.

Su carrera cinematográfica se inicia en 1976 con *Cascabel* y son tres sus películas realizadas para el Estado a través de Conacine; *Cascabel*, 1976; *En la trampa*, 1978 y *Fuego en el mar*, 1979. El primer antecedente filmico de Araiza es en 1974; filma en Europa una serie de programas en inglés de una hora, producidos por Miguel Alemán; *Julio Cesar* (filmada en Roma), *Galileo* (Italia), *Socrates* (Atenas), *Nefertiti* y *Akenathon* (filmada en el Cairo durante la Guerra con Israel, la Guerra de los 6 días). Entre otras, ha filmado para Televisión: *Lagunilla mi barrio* (1980), *Toña*

⁴⁵ Se refiere a la fusión de los canales 2, 4 y 5. Fundación de Telesistemas Mexicanos en 1950

⁴⁶ Entrevista realizada al señor Raúl Araiza el 1º de junio de 1998.

⁴⁷ Información proporcionada por el señor Raúl Araiza el 13 de enero de 1998.

⁴⁸ Ver en el apéndice la relación de telenovelas dirigidas por Raúl Araiza, así como también su filmografía.

Machetes (1983), *El rey de la vecindad* (1985), *El maleficio 2* (1985), *Camaroneros* (1986), *Que Dios se lo pague* (1989), *Modelo Antiguo* (1991), *Amor a la medida* (1992), *Yo, tú, él y el otro* (1992), *Guerrero Negro* (1993), *Mujeres sin destino* (1993), *Los temerarios/sueño y realidad* (1993), *La víbora* (1993), *Bonita* (1994), *Perdóname todo* (1995), *Doble indemnización* (1996).⁴⁹

La filmografía de Raúl Araiza pone de manifiesto el carácter profesional de su trabajo. Hablamos de un realizador que cumple con su oficio.

"Entonces lo que sucedió, con el paso del tiempo, como a mi me interesa el cine social y el cine de denuncia, el cine de política de los problemas de los seres humanos hacia el medio, el entorno en el que se mueven, pues me parece que el entorno es la causa de que los seres humanos se comporten de determinada manera, yo cambié la acción de la película con los lacandones porque iba a hacer un documental acerca de los lacandones. El director, protagonista de *Cascabel*, es un "intelectual" de izquierda, que se siente muy puro; un individuo que, al final de cuentas, es un egoísta que únicamente pretende hacer lo que él quiere, que no acepta los métodos ni los sistemas pero que traiciona su palabra. Él no plantea claramente con el productor que va a dar su punto de vista sobre el problema lacandón. El productor le da un guión y él, lo modifica todo. Porque así soy yo. Aunque a decir verdad, no siempre uno puede hacer lo que quiere; hace algún tiempo pretendía hacer una película acerca del asesinato de Posadas, sin embargo terminé haciendo *Modelo Antiguo*; como profesional uno tiene que realizar el trabajo que se le solicita aunque no se esté de acuerdo."⁵⁰

Abiertamente autobiográfico, *Cascabel* significó un ajuste de cuentas del director con su experiencia profesional. Aunque las tres primeras cintas de Araiza tienen el sello distintivo de Conacine y, por tanto, son totalmente diferentes a las producciones hechas para Televisión, *Cascabel* ha motivado un importante aparato crítico a 22 años de distancia de su realización. Los trabajos bibliográficos, hemerográficos y monográficos fluctúan entre la vocación analítica y los excesos interpretativos de un filme por demás actual, como ya se ha expresado a lo largo del presente trabajo.

3.5 Sinópsis de *Cascabel*.

Para su primer largometraje, Raúl Araiza se basó en un argumento propio en colaboración con Antonio Monsell y Jorge Patiño, quienes escribieron el guión cinematográfico.

Cascabel fue filmada a partir del 10 de mayo de 1976 en locaciones del Distrito Federal (edificios Condesa y otros) y de Chiapas, aunque la información de *Excélsior* señalaba la segunda semana de noviembre de 1975.⁵¹ Fue estrenada el 1 de

⁴⁹ La relación de películas, incluyendo video, se encuentran en el apéndice.

⁵⁰ Entrevista con Raúl Araiza el 13 de enero de 1988. Ver apéndice.

⁵¹ Se filmará "*Cascabel*" en noviembre. *Excélsior*, México, 31 de octubre de 1975, en la carpeta

septiembre de 1977 en el cine Latino y permaneció seis semanas. La duración de la cinta es de 105 minutos y se le dio clasificación "B"⁵²

Hecha al final del sexenio y estrenada en 1977, es la única cinta que se ubica declaradamente en el régimen presidencial de Luis Echeverría Álvarez, su razón de ser es la política de apertura.

El planteamiento dramático de la historia se desarrolla en las primeras tres secuencias, en las que se ponen de manifiesto los temas (el discurso político, la libertad de expresión de los medios, la verdad, la censura, y las imposiciones del régimen), la presentación de los personajes, el tiempo y el lugar.

El licenciado Gorostiza (Mario Cid), dialoga con el productor privado Gómez Rul (Raúl Ramírez) acerca de la realización de un documental; las primeras palabras de la película son: "Ahora se puede decir la verdad," en boca del alto funcionario Gorostiza, al productor Gómez Rul. Y cuando éste último se expresa dubitativamente "Sin presiones" Gorostiza responde "Olvídese de las presiones, este es un asunto oficial." Al final de la secuencia el político se impone al realizador de la película, luego de la leve resistencia del productor.

La segunda secuencia presenta al resto de los personajes y en el centro de la historia está Alfredo (Sergio Jiménez), joven director de teatro experimental de vanguardia definido y delineado como un intelectual de izquierda que acaba de ganar un premio como realizador experimental en un concurso de cortometrajes en la ciudad de México; es el marco de la llamada "apertura cinematográfica" del sexenio presidencial de Echeverría Álvarez.⁵³

Alfredo trabaja en un teatro muy pequeño dirigiendo una obra que había estado

correspondiente en Filmoteca de la UNAM. El artículo informa "En la segunda semana de noviembre próximo comenzará el rodaje de la película 'Cascabel', en la que debutará como realizador de largometraje, Raúl Araiza. Las primeras escenas se filmarán en la selva lacandona. El financiamiento de esta historia será de la productora oficial Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine). Hasta la fecha no se ha dado a conocer el elenco definitivo que intervendrá en este filme".

Comenzará el mes Próximo el Rodaje de "Cascabel". Excelsior, México, 20 de abril de 1976. "El cuatro de mayo próximo comenzará el rodaje de la película 'Cascabel', bajo la dirección de Raúl Araiza. Con este filme, Raúl debutará como realizador de largometrajes. Los papeles principales serán interpretados por Aarón Hernán, Alejandro Parodi, Norma Herrera, Silvia Mariscal, Jorge Patiño y Mario Casillas. Se filmará en escenarios naturales del estado de Chiapas. La fotografía será del veterano camarógrafo Rosalío Solana. La producción será de la productora estatal Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine)."

⁵² Datos obtenidos en *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera: 1985.

⁵³ Sobre una pared del teatro en el que se presenta la obra premiada de Alfredo, hay una hoja con palabras del Presidente Echeverría. "Aquí no vamos a decirles a los artistas cómo deben pensar y cómo deben crear. Los seguiremos dejando en absoluta libertad de expresarse frente al gobierno, en favor o en contra, sin estimular el culto a la personalidad. Este es un testimonio más de nuestra libertad. No queremos artistas al servicio de grupos burocráticos." El guión inicial pasa por la censura del licenciado Gorostiza, secretario del ministro. A pesar de las declaraciones presidenciales respecto a la libertad de expresión y a la censura, en la práctica las cosas no cambian. Alfredo intenta objetar algunas correcciones hechas al guión de Cesar, sin embargo, Gómez Rul no le da importancia.

prohibida por mucho tiempo, *-Waiting for Lefty*, de Clifford Odets⁵⁴, asiste un público estudiantil muy reducido. Su situación económica no es buena y en el mismo estado se encuentran sus actores (Silvia Mariscal y Jorge Patiño), quienes a pesar de no querer ser "prostituidos por el medio" haciendo teatro comercial, se ven en la necesidad de hacer cortos publicitarios en televisión para sobrevivir.

La tercera secuencia ocurre en el departamento que comparten Alfredo y Alicia (Norma Herrera). La discusión que sostienen pone en evidencia el rol de la mujer profesionalista que trabaja, haciendo traducciones de libros pornográficos, para ayudar al sostenimiento del hogar y financiar la puesta en escena de Alfredo. Ella se rebela a esta condición que la convierte en un ser carente de ideales y plantea a su pareja la necesidad de que acepte el trabajo que le proponen -la realización del documental- para que pueda ayudar con los gastos de la casa.

Alicia es la contraparte de Alfredo, que en una actitud meramente egoísta opina que "hay que hacer lo que uno cree, y decir la verdad" sin advertir que es gracias a ella, quien solventa los gastos de la casa, que él puede poner en práctica lo que piensa. "Es precisamente él quien rompe con su relación amorosa por su egoísmo, no quiso tener un hijo y prefirió que ella abortara para no echarse el compromiso económico aunque, como profesionalista, se siente muy puro, a pesar de que nadie asista al teatro para ver su puesta en escena."⁵⁵

La siguiente secuencia inicia con una escena en la oficina del productor. El ambiente y los intereses de producción en el cine se ponen de manifiesto en el diálogo entre el productor y el escritor del guión, César (Héctor Gómez). "-Todos sabemos cómo y por qué se dan esos premios, Benjamín ... Dime la verdadera razón". La conversación entre el productor y el guionista es interrumpida por una aspirante a actriz (Rosa Bouchot), que plantea la corrupción y los intereses que se manejan no sólo en el cine. Inmediatamente después, en exteriores aparece Gorostiza acompañado por un grupo de lacandones entre los que resalta Naj'Quin (Ernesto Gómez Cruz)⁵⁶ vestido de manera convencional, a quien acompaña el profesor Trélez; al cruzar una calle, un periodista se acerca al grupo y Gorostiza lo percibe, por lo que posa junto a Naj'Quin y el resto de los lacandones para la foto.

En la misma secuencia, la siguiente escena se desarrolla nuevamente en el interior de la oficina del productor, que es el lugar de reunión con el resto de los personajes; el camarógrafo (Arón Hernán), Gómez Rul, César, Alfredo, Naj'Quin y el profesor Trélez. Los temas siguen siendo en esencia los mismos. Alfredo se da cuenta de la censura ejercida en el guión e intenta ser crítico expresa sus dudas respecto a las tachaduras en el escrito, que ponen de manifiesto la censura aplicada a lo más importante del texto. El sentido de hacer algo sobre los indígenas de México es "por el compromiso de hacer un documental de denuncia"⁵⁷, pero las personas a cargo del

⁵⁴ Paola Costa, *La "apertura" cinematográfica*: 1988, p.129.

⁵⁵ Entrevista con Raúl Araiza, martes 13 de enero de 1998. Ver apéndice.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Paola Costa, Op. cit. p. 129.

documental -el alto funcionario Gorostiza y el productor Gómez Rul- encuentran muchas justificaciones para que no se diga la verdad, a pesar de que la película inicia con la expresión "la verdad; ahora si se puede decir la verdad" que dice Gorostiza al productor Gómez Rul. Y cuando este último se expresa un poco dubitativamente diciendo "¿sin ocultar nada?", el político avala señalando que "los respalda el presidente, para eso son los medios de comunicación, para informar al pueblo con la verdad, ahora que se puede".⁵⁸ El productor plantea las "reglas del juego" y cita al político para que al otro día firmen el contrato.

Alfredo confía en que nadie interferirá, artísticamente hablando, en su trabajo. Por un lado están las declaraciones presidenciales acerca de la libertad de expresión y los medios de comunicación; por el otro, las alabanzas de Gómez Rul al decirle que hay confianza en su talento. Además, como productor necesita de nuevos realizadores como él, y le aseguran que en cuanto al dinero no hay límites, haciéndolo reflexionar sobre la oportunidad que representa este trabajo, aunque por debajo del agua también argumenta, tendenciosamente, que "el público no está preparado para todo tipo de información y algunas verdades pueden resultar sensacionalistas."⁵⁹ El ahora director de cine llama por teléfono a su esposa y le comenta que aceptó el contrato.

El desarrollo de la película gubernamental comienza a partir de la secuencia que inicia con el discurso indigenista del presidente y una encuesta en la ciudad de México acerca de la opinión que tienen los diferentes sectores de la sociedad respecto a los indígenas. Al empezar a trabajar en la producción del documental, Alfredo se basa en el método de las entrevistas a fin de presentar la situación que viven los indígenas (en especial los lacandones), por lo que profundiza el guión y se da cuenta de las implicaciones políticas que conlleva. La primera parte de su trabajo la realiza en la ciudad de México y toma en cuenta a los diferentes sectores -la gente que transita en las calles, los políticos de las diferentes facciones y los estudiantes universitarios en CU-.

Una panorámica resuelve filmicamente el viaje a San Cristóbal de las Casas, donde el director continúa con la misma tónica. Una vez en Chiapas, la secuencia presenta al dueño del hotel (José Carlos Ruiz), quien además es hacendado; la conversación gira en torno a la situación de los diferentes grupos de indígenas en Chiapas: los tojolobales, etc. Alfredo retoma algunas ideas y realiza unas tomas de las llamadas "atajadoras" en plena acción; un campo largo muestra la llegada del *staff* al centro de San Cristóbal; Alfredo entra a una tienda y observa la "transacción" entre un comerciante y un campesino indígena; el primero dedica algunos comentarios en contra del gobierno culpándolo de injusto y explotador aunque él mismo está abusando del campesino, Alfredo concierne con él una entrevista.

El viaje a la selva lacandona muestra una panorámica del paisaje con un encuadre realizado desde el avión que muestra la selva en un campo larguísimo. La

⁵⁸ Guión cinematográfico de la película "Cascabel", argumento Raúl Araiza, guión cinematográfico Jorge Patiño y Antonio Monsell. Conaside y DASA FILMES. Filmoteca de la UNAM. P.1-6.

⁵⁹ *Ibidem*. P.19-26.

llegada y el recibimiento del *staff* son el escenario de más entrevistas y la amistad entre Alfredo y Naj'Quin, quien accede a la petición de Alfredo para filmar el parto de su esposa Margarita.⁶⁰ El énfasis en los planos medio y americano, aunado al primer plano, son la constante a lo largo de la cinta; el material enviado por Alfredo es revisado por Gorostiza en compañía del guionista y la molestia del primero no se hace esperar ante el matiz del documental. El primer plano sobre el rostro del funcionario cuando abandona la sala de proyección pone en evidencia la respuesta política para el material de Alfredo.⁶¹

La siguiente secuencia inicia con Alfredo y Miguel, el camarógrafo, filmando algunas tomas del paisaje, mientras la voz en *off* del productor se escucha en la sala de proyecciones ante las escenas recién enviadas que se presentan a un Gorostiza incrédulo. Alfredo intenta comunicarse con su esposa sin resultado. En una escena en medio de la selva lacandona, el enfrentamiento verbal que Alfredo sostiene con Miguel acerca de la función del cine y su compromiso social reitera las dos posiciones respecto a este medio. Gorostiza se entrevista con el Ministro y le comenta los resultados del documental dirigido por Alfredo; el Ministro dice contundente "hay que evitar politiquerías, no se debe lastimar a gente que después puede ser nuestro enemigo."

La secuencia que continúa muestra a un Ministro que con todo tacto le da su opinión al productor diciéndole que "no podemos desorientar a la opinión pública". Gorostiza, por su parte, es más claro y regaña al productor además de exigirle que meta en cintura al realizador. Gómez Rul se ve en la necesidad de dirigirse a la comunidad lacandona e intenta convencer a Alfredo de suavizar el documental le dice que "en el cine uno no maneja sólo sus ideas, sino también dinero ajeno, y eso es una grave responsabilidad; además hay cientos de personas con años de experiencia esperando una oportunidad y usted la hecha a perder como si nada"; en una crisis de frustración y rabia Alfredo grita "¿dónde está la tan cacareada libertad de expresión?," y concluye "si eso es el cine, prefiero no entenderlo nunca, se necesita mucho estómago".⁶² Ante la negativa de Alfredo, Gómez Rul lo despide y deja la dirección del documental en manos de Cesar, el guionista.

El momento del parto de la esposa de Naj'Quin da pie a la siguiente secuencia y Alfredo, deprimido por la situación se dirige a su bolsa de dormir, en tanto que la parturienta empieza el trabajo de parto. Cesar intenta filmar la escena pero Naj'Quin se

⁶⁰ Alfredo se identifica con los lacandones, con quienes convive para filmar y de quienes se hace amigo, en particular de Naj'Quin. Observa la miseria y el abandono, la corrupción entre los turistas y los lacandones, a quienes siente como "personas, hombres y mujeres vejados, explotados y engañados una y mil veces", Alfredo se inclina hacia un documental de tipo político. Desea filmar el parto de la joven esposa de Naj'Quin para insertar allí la voz del presidente de la República hablando de las culturas de los grupos marginados; quiere introducir también una voz enumerando los presupuestos que se destinan al Seguro Social, a Salubridad, "y de paso que vean como nacen estos niños por acá" en las condiciones más precarias.

⁶¹ Después de revisar parte del material enviado por Alfredo desde Chiapas, Gorostiza sale molesto e interrumpe la proyección ya que las entrevistas denotan muy poca confianza en los representantes del gobierno y demuestran que es del conocimiento público la corrupción inherente al sistema y la deplorable situación de los indígenas

⁶² *Ibidem*. P.75-77.

opone, a menos que sea Alfredo quién esté al frente de la filmación. Alfredo se percata de los movimientos de la serpiente de cascabel que se ha introducido en su bolsa de dormir y angustiado, pide ayuda a los lacandones y a sus compañeros del *staff*,⁶³ al nacer el bebe la serpiente asoma la cabeza, la tensión hace que Alfredo voltee y la serpiente lo muerda en el cuello.

La agonía de Alfredo se entrelaza con la proyección del documental turístico que se exhibe en pantalla, aceptado oficialmente, y que termina con un congelamiento del rostro distorsionado de Alfredo. El cuadro se congela y se tiene la sensación de que el tiempo se ha detenido para el protagonista; tensión que es rota por el montaje de la proyección del documental turístico exhibido en una pantalla de cine; las clásicas fotografías indigenistas con el perfil y al fondo los paisajes; los comentarios durante el coctel y los rostros de incredulidad de los lacandones que rodean a Alfredo confirmando la dualidad del discurso de la película que termina con el congelamiento del rostro distorsionado por la angustia de Alfredo.

Conclusiones del capítulo.

Detenernos en el contexto socio-económico y político del sexenio de Luis Echeverría, tiene la intención de establecer la premisa a partir de la que se pueden comprender las condiciones de producción de *Cascabel*. La sinopsis de la misma pretende dar a conocer, con base en la estructura dramática la cinta, a fin de poder realizar en el siguiente capítulo el análisis del símbolo serpiente.

⁶³ El camarógrafo se comunica con el piloto de la avioneta por radio y le pide el antídoto del veneno de la cascabel, el mal tiempo es un mal presagio a pesar de la voluntad del piloto; en un intercorte se observan el doctor y el jefe del piloto, el primero comenta los efectos del veneno en su víctima y el piloto pide por radio se enciendan antorchas alrededor de la pista.

CAPÍTULO IV ANÁLISIS DE CASCABEL

La dialéctica de una hierofanía¹ supone una elección más o menos manifiesta, una singularización. Un objeto se hace sagrado en cuanto incorpora *otra cosa* que no es él mismo.

Todo lo que es insólito, singular, nuevo, perfecto o monstruoso se convierte en recipiente para las fuerzas mágico-religiosas, y según las circunstancias, en objeto de veneración o temor, en virtud del sentimiento ambivalente que provoca constantemente lo sagrado.

Mircea Eliade, Tratado de historia de las religiones.

Cascabel, tomada en sus múltiples acepciones, -como texto, objeto signifiante, *summa* de códigos, lenguaje y medio de comunicación-, no puede ser abordada desde la soberanía de un método. En distintos momentos se tomó en consideración la inexistencia, en materia cinematográfica, del método único y exclusivo que pueda desentrañar las estructuras y las dinámicas utilizadas por un filme, y en el desarrollo del presente capítulo queda constancia de ello.

4.1 La ilusión y la realidad

Antes de referimos a la impresión de realidad del cine, es necesario explicar que el presente capítulo intenta aglutinar la noción de la sintaxis fílmica con la semántica del filme de Araiza, para esto realicé una descripción detallada no sólo del contexto en el que se filmó la cinta, sino también del indigenismo, los indígenas, lo indígena y el cine indigenista mexicano, a fin de demostrar, como hipótesis secundaria, que la película es una alegoría de la sociedad mexicana, de los medios de comunicación y el sistema político mexicano.

Parafraseando a Lotman,² la impresión de similitud con la vida -sin lo cual es imposible el cine como arte, -no es algo elemental que se perciba por sensaciones inmediatas. Es una parte consubstancial de un modo artístico complejo que está relacionado, de forma indirecta, por múltiples lazos con la experiencia artística y cultural de la comunidad.

Es imprescindible entender *Cascabel* con la perspectiva del cine como verdad artística, como un montaje de la vida real y de la vida en el filme en el que la interpretación y la realidad se confunden. La realidad se hace interpretación y el

¹Mircea Eliade ha llamado hierofanías a todas las manifestaciones de lo sagrado y de la experiencia religiosa, la vivencia de lo sagrado (mitos, ritos, símbolos, etc.), que siempre son concretas, históricas. Cita de Eliade, *Tratado...*, Prólogo y Cap. I, en Mercedes de la Garza: El universo sagrado de las serpientes entre los mayas, p. 16.

²Lotman, Estética y semiótica del cine. p. 34

documental desempeña la función de auténtica realidad.

La impresión de realidad a la que alude Metz, es un fenómeno de gran importancia estética cuya base de sustentación es psicológica. Ese sentimiento tan directo de credibilidad interviene tanto en los filmes insólitos o fantásticos como en los realistas.³

La premisa en *Cascabel* es la censura en el cine, y el argumento convence y provoca un sentimiento de credibilidad en el que la eficacia del irrealismo se debe a que lo irreal aparece como realizado y se ofrece a la mirada bajo las apariencias "de lo acontecimental, y no como la plausible ilustración de algún proceso extraordinario, puramente concebido".⁴

Con base en esto, dice Lauro Zavala afirmando la impresión de realidad en el cine:

Ir al cine significa poner en marcha, simultáneamente, diversos procesos simbólicos e imaginarios, a la vez íntimos y colectivos: la apuesta ideológica al elegir una película, el reconocimiento preliminar de las fórmulas genéricas, la emoción expectante de las luces que se apagan, la absorción temporal de nuestra identidad a partir de la pantalla y la experiencia de volver, poco a poco, al mundo irreal, ese simulacro que está fuera de la sala de proyección.⁵

La impresión de realidad es siempre un fenómeno de dos caras la explicación puede buscarse del lado del objeto percibido o del lado de la percepción; de acuerdo con Metz⁶, por una parte, la duplicación es más o menos parecida, más o menos cercana a su modelo, y lleva en sí un número más o menos grande de *indicios de realidad*; por la otra, esa construcción activa que siempre es la percepción se apodera de ella de modo más o menos *realizante*. Existe una constante interacción entre los dos factores debido a que una reproducción bastante convincente inicia en el espectador fenómenos de participación a la vez afectiva y perceptiva que culminan en un otorgamiento de realidad a la copia.⁷

³Christian Metz; Ensayos sobre la significación en el cine. p. 19-34.

⁴*Ibidem*. p. 19-20.

⁵Lauro Zavala; Permanencia voluntaria; p.15.

⁶Christian Metz, Ensayos sobre la significación en el cine. p. 22-23

⁷El Estado, de 1970 a 1976, puso en marcha una maquinaria cara y complicada para hacer "otro cine", pero el destinatario de ese cine que para unos debería ser un factor de desarrollo del espectador; para otros fuente de emoción, sentimiento, evasión, el público; o mejor dicho, los públicos, según las clases sociales, la distribución geográfica de la población, las posibilidades de ver cine que les dan las redes de distribución en la República, parecen no haber sido tomados en cuenta. El público más ignorado y olvidado es el público rural, mientras que el urbano medio fue el destinatario del nuevo cine de los años 70 pues las clases más altas, con una formación burguesa y pequeño burguesa, inspirada en los Estados Unidos, prefieren las películas extranjeras, sobre todo las del vecino país del norte. Es así como la gran masa del público se fue quedando al margen de todo el proyecto cultural del cine así como de otros muchos proyectos estatales del sexenio. Paola Costa: op. cit., p. 155.

4.2 Cine y narratividad

Cascabel es un *filme narrativo*⁸ con documental inserto, ambas manifestaciones requieren un examen específico. El encuentro del cine y de la narratividad⁹ representa un hecho histórico y social, un hecho de civilización, como expresa Christian Metz; un hecho que a su vez condiciona la ulterior evolución del filme como realidad semiológica, un poco a la manera -indirecta y global, salvo para ciertos hechos de léxico, pero eficaz- en que los elementos de lingüística externa (conquista, colonizaciones, cambios de lengua, religión etc.) influyen en el funcionamiento "interno" de los idiomas.¹⁰

En el largometraje de Araiza, el documental, -uno de los géneros no narrativos-¹¹ se convirtió en una provincia marginal, una marca que ayudó a delimitar el contexto de la ficción.¹²

El complejo proceso de producción de cine, donde actores, editores, músicos, fotógrafos, guionistas y directores participan simultáneamente en el acto de enunciación, impide una respuesta irreflexiva a la pregunta sobre quién es el narrador, aunque es el realizador del filme "quien escoge un tipo de encadenamiento narrativo, un tipo de planificación, un tipo de montaje, por oposición a otras posibilidades ofrecidas por el lenguaje cinematográfico";¹³ el narrador no puede ser él puesto que es el emisor; en el caso de la presente investigación asimilamos la instancia narrativa al filme mismo y dentro del filme a la serpiente de *Cascabel*.¹⁴

La importancia que la serpiente de *Cascabel* va asumiendo conforme se desarrolla la película, la convierte en protagonista que da forma a un contenido que será estudiado en el presente capítulo, en el que también se acota la diversidad de sus aspectos simbólicos que se derivan o bien de la totalidad de la serpiente, o de uno de sus rasgos dominantes: avance reptante, lengua amenazante, esquema ondulado, silbido (*cascabel*), forma de ligamento y agresividad por enlazamiento con sus víctimas.

⁸De acuerdo con Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, p. 182-183. Desde el punto de vista narrativo, también hablaremos en términos de historia, es decir, "el significado o el contenido narrativo (incluso si ese contenido, en algún caso, es de débil intensidad dramática o de escaso valor argumental). La historia se organiza en secuencias de acontecimientos, a diferencia de la diégesis (universo global que dota de una lógica a la historia a través de la serie de acciones, del marco geográfico, histórico, social y del ambiente de sentimientos y motivaciones en que ésta se produce), el relato (la expresión a través de la cual se comunica un contenido) y la narración (punto de encuentro donde se articula la historia y el relato)

⁹En los años que precedieron a la invención del cinematógrafo por los hermanos Lumière, (el nacimiento del cine se sitúa con la primera exhibición pública en el Gran Café del bulevar, de Capuchines, en París, el 29 de diciembre de 1895, organizada por los hermanos Lumière) los críticos, los periodistas y hasta los pioneros diferían considerablemente en cuanto a la *función social* que atribuían al nuevo aparato: procedimiento de conservación o archivo, nueva forma de periodismo; sin embargo, lo que no se previó fue que el cine se convirtiera principalmente en un máquina de contar historias. La narratividad del cine.

¹⁰Christian Metz, op cit. p. 17-34.

¹¹Los otros son: filmes tecnológicos, pedagógicos, publicitarios, etc. *Ibidem*.

¹²Parafraseando a Christian Metz: *Ensayos sobre la significación en el cine*, p. 148; el documental se distingue del largometraje por su objetivo social y su contenido sustancial mucho más que por sus "procedimientos de lenguaje"

¹³Jaques Aumont; op.cit. p. 111

¹⁴ Simbólica por autonomía de la energía, de la fuerza pura y sola. Ambivalente y multivalente.

4.3 La connotación y la denotación en Cascabel

Araiza no se preocupó por el mensaje simbólico, filosófico o humano de su primera obra, pues fue un realizador de la denotación¹⁵ más que de la connotación¹⁶, su interés fue relatar una historia a partir de la idea del suspenso que provocaría la mordedura de una serpiente a un profesionista indefenso¹⁷ en la selva lacandona.

La connotación desempeña un papel considerable en todos los lenguajes, a partir de ella este estudio esta más cerca del cine como *arte*, pues desempeña un papel considerable en todos los lenguajes estéticos. Tiene como significado un determinado estilo cinematográfico, un determinado género, un determinado símbolo,¹⁸ una determinada atmósfera poética; y como significante el conjunto del material semiológico denotado, tanto significante como significado.

Desde el punto de vista narrativo, "todo texto articula una historia (contenido o cadena de acontecimientos y seres implicados en el relato) y un relato (la expresión a través de la que se comunica el contenido)"¹⁹. Gerard Genette estableció una distinción rigurosa entre diégesis, relato y narración. La historia o diégesis²⁰ se refiere a la lógica

¹⁵ Significación objetiva que para cualquier hablante de una lengua posee una palabra: árbol, perro, gato. Es el nivel de la relación entre los significantes y los significados, la motivación se deriva de la analogía; la semejanza perceptiva entre significante y significado. Ello sucede tanto en la banda de imágenes (=una imagen de un loro se asemeja a un loro) como en la banda de sonido (=un ruido de relámpago se asemeja a un verdadero ruido de relámpago). Existe una analogía visual y una analogía auditiva; en el cine, entre el objeto y su imagen quedan muchas diferencias perceptivas, pero desde un punto de vista semiológico no es necesario que exista identidad entre significante y significado para que se hable de una motivación; la simple analogía proporciona una motivación suficiente.

¹⁶ Parafraseando a Christian Metz; op cit. p 172-173; es el conjunto de valores secundarios que rodean a una palabra en el sistema de cada hablante. El nivel de la relación entre los significantes y los significados en el cine, las significaciones connotadas también son motivadas. La naturaleza de la connotación cinematográfica siempre es simbólica: el significado motiva al significante pero lo desborda. La noción de *desborde motivado* puede definir a casi todas las connotaciones filmicas. En el mismo sentido se puede decir que la cruz es el símbolo del cristianismo porque, por una parte, Cristo murió en una cruz (=motivación), pero, por la otra, en el cristianismo hay muchas más cosas que en una cruz (=desborde). Ahora bien, la *motivación parcial* de las connotaciones filmicas no les impide dar lugar a codificaciones, más o menos intensas según los casos. si en un filme sonoro, el protagonista acostumbra silbar, la sola presencia del silbido en la banda sonora designara al personaje acompañado de fuertes connotaciones.

¹⁷ "La idea surgió del selecciones del Reader's Digest; ahí leí una anécdota, de dos cuartillas, acerca de dos ingenieros y un empleado de ellos que trabajando en el canal de Panamá, vivieron un percance con una víbora Nauyaca. Instalados en un campamento, la víbora se metió en el saco de dormir de uno de los ingenieros; entre las dos personas que iban con él se tardaron alrededor de 14 horas en tratar de sacar al animal del saco de dormir finalmente, ese tipo se quedó medio loco. Entonces a mí me pareció que era, el *suspense* de la película muy bueno. Me tarde 10 años en hacer una película con la anécdota, porque fue el tiempo en el que desarrolle la idea puesto que como anécdota es muy corta, por eso la película lleva 3 rollos. *Cascabel* tiene un defecto, bueno entre muchos, pues realmente son dos películas, una el tratamiento social y otra el *suspense* de la anécdota de la víbora." Ya fuera el realizador de un documental en la selva lacandona, o un ingeniero en el canal de Panamá, el interés de Araiza queda claro en su respuesta. Entrevista con Raúl Araiza el 13 de enero de 1988. Ver el apéndice.

¹⁸ Filosófico, humanitario, ideológico, etc.

¹⁹ Santos Zunzunegui, op. cit. p.182.

²⁰ Genette no las diferencia.

que dota de globalidad y coherencia al relato, es decir, lo narrado, frente al discurso que narra.

No obstante, en teoría cinematográfica se ha optado por deslindar diégesis de historia, siendo ésta el encadenamiento de acciones y aquélla el universo bajo el que se desarrolla. En palabras de Jaques Aumont:

"la diégesis es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. Es preciso comprenderla como el último significado del relato [...] es todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador"²¹.

Por ejemplo, el universo diegético que engloba las historias de muchas películas indigenistas remiten a la conquista del Nuevo Mundo, al conflicto étnico, al código de los personajes y su estilo de vida.

En *Cascabel*, la serie de secuencias oníricas se manifiesta en función de la fuente de donde proviene. Al principio, cuando el productor Gómez Rul y el funcionario gorostiza se entrevistan y hablan de la libertad de expresión; después, en el teatro la censura se pone de manifiesto a petición de "Gobernación" y cortan algunas partes de la obra; al aceptar Alfredo realizar el documental se da cuenta de las tachaduras al guión y finalmente Gómez Rul se dirige a la selva lacandona para reprender a Alfredo y convencerlo de aceptar la censura al documental. La reiteración demuestra lo permitido contra lo prohibido.

De acuerdo con Metz,²² la noción de diégesis es tan importante para la fillosemiología como la idea de arte. La palabra está tomada del griego "diégesis", que significaba narración, y designaba una de las partes obligadas del discurso judicial, la exposición de los hechos. En el caso del cine el término fue puesto de relieve por Etienne Souriau²³ y designa la instancia representada del film. Es decir, la denotación filmica: el relato mismo, pero también el tiempo y el espacio de la ficción implicados en y a través de los personaje, los paisajes, los acontecimientos y otros elementos narrativos, en la medida en la que se les considera en su estado denotado.

En *Cascabel*, el despacho del productor e inclusive del propio Ministro, se convierte en el angustioso lugar en el que la demagogia política se manifiesta más claramente (significado de la connotación), el espectáculo representado (la oficina del productor, la oficina del Ministro, el equipo de producción, las cámaras, el staff, constituyen el significado de la denotación), la puesta en escena,²⁴ la puesta en

²¹ Jaques Aumont; op. cit. p. 182.

²² Christian Metz; op. cit. p. 155.

²³ Metz: cita a *L'univers filmique* (Flammarion, 1953), obra colectiva bajo la dirección de Etienne Souriau. op. cit. p. 7.

²⁴ (A partir de algunas propuestas por Roland Barthes, Casseti define cuatro instrumentos de aproximación para el análisis de la puesta en escena: los informantes, los indicios, los temas y los motivos.) Francesco Casseti, por su parte, define la puesta en escena como el primer nivel del análisis de la representación. "Constituye el momento en que se define el mundo que se debe representar, dotándole

cuadro,²⁵ y la sintaxis (o sintagmática)²⁶, convergen para constituir, juntos, el significante de la connotación.

4.4 La puesta en escena, la puesta en cuadro y la sintagmática.

Para Mitry²⁷ el filme es un conjunto de imágenes que no son signos de nada, simplemente ostentan una realidad. El significado de estas imágenes se crea a partir de la reproducción analógica de la realidad visual y sonora.

A través de la práctica del montaje, de la yuxtaposición entre dos elementos del discurso, la imagen cinematográfica puede comportarse como signo. Sin embargo, el significante en cine no es una imagen, en sentido estricto, sino una relación. El enlace entre significante y significado está motivado por la realidad misma y no por figuras abstractas convencionalizadas.

La significación primera de la imagen está dada por las cosas representadas, situadas a su vez en un marco referencial específico. A partir de esta significación pueden inducirse todas las subsecuentes. Mitry hablará del sentido denotado diegético para referirse al "conjunto de significaciones que toman las cosas y los hechos dentro de la corriente de sucesos que las engloban. Este sentido denotado es ya un sentido connotado debido a las múltiples significaciones posibles que transforman un suceso abstracto en uno singular e irrepetible en cada filme".²⁸

Si a este conjunto de significaciones añadimos las connotaciones sugeridas por el montaje, descubrimos un universo simbólico que diversifica, multiplica y crea sentidos particulares en relación a cada film.

Estas consideraciones llevan a Mitry a afirmar la naturaleza no signica del lenguaje cinematográfico. Una imagen en sí misma no significa nada, sólo en su relación con el conjunto se impregna de significaciones ancladas, por una parte, con la realidad representada y, por otra, con la narración construida por las imágenes.

de todos los elementos que necesita". Si estableciéramos un paralelismo entre esta modalidad de análisis y el proceso de producción de un film, estaríamos apuntando hacia la fase de preparación, el momento previo de su factura. La puesta en escena remite a los contenidos representados en la pantalla. Sin un reconocimiento del complejo universo de objetos, acciones y personajes, difícilmente puede proceder un análisis pomenerizado de las cualidades de un encuadre o los rasgos que definen determinada elección asociativa dentro del código del lenguaje. Los elementos conformadores de la puesta en escena se encargan de dar consistencia y espesor al mundo representado.

²⁵ (los códigos visuales de la fotografía; organización de la perspectiva, encuadres, formas de filmación, modalidades de iluminación y el uso del color o blanco y negro, y la movilidad; tipos de movimiento de lo profilmico, tipos de movimiento efectivo de la cámara y tipos de movimiento aparente de la cámara.)

²⁶ Metz señala que "sería más conveniente decir una sintagmática, y que el mismo Jean Mitry evita el término sintaxis". Christian metz; Ensayos sobre la significación en el cine, p. 151.

²⁷ Este esbozo de las ideas de Jean Mitry procede de Jean Mitry, "Sobre un lenguaje sin signos" en j. Urrutia (de), Contribuciones al análisis semiológico del film, p. 263-290. Cita de Jesús Daniel González M. en su tesis; La naturaleza y lo sagrado en la obra de Andrei Tarkovskj, p. 35-68.

²⁸ *ibidem*. p. 288.

En tanto, las consideraciones de Umberto Eco²⁹ se refieren más a la naturaleza del lenguaje cinematográfico, a las posibles articulaciones de un código cinematográfico, en el que coexisten mensajes verbales, sonoros e icónicos. El código cinematográfico, como parte del universo de los mensajes icónicos, no se limita a la

"milagrosa transcripción de la realidad"³⁰, sino que "construye un modelo de relaciones homólogo al modelo de relaciones perceptivas que construimos al conocer y recordar un objeto"³¹.

En otras palabras, la creación de mensajes icónicos implica también altos niveles de convencionalización debido al sistema de transcripciones permitido por el código.

La continuidad del mensaje filmico impide reconocer, como en la lengua, rasgos discretos que se destaquen dentro del universo de los significantes. Las unidades pertinentes en el cine, es decir, el reconocimiento de unidades significantes que el código relaciona con unidades significadas, pueden definirse de acuerdo a criterios tan dispares que, paradójicamente, bloquean cualquier definición y dependen del conjunto de convenciones instituido por el film. Por ello, Eco prefiere hablar de enunciados icónicos, no de signos visuales.

Así como es posible explicar fenómenos comunicativos en términos no lingüísticos, pueden concebirse códigos que no necesariamente posean dos articulaciones, como es el caso de la lengua natural. Eco propone una clasificación de cinco grandes sistemas: los códigos sin articulación, los códigos con primera articulación solamente, los códigos de dos articulaciones y los códigos sin articulaciones móviles.³²

Habitados a los códigos sin articulaciones o a lo más con dos articulaciones, la concepción de un código de tres articulaciones no puede menos que causar extrañeza,

"como el que viviendo en un mundo bidimensional descubre la tercera dimensión".³³

El cine es un ejemplo de esta categoría. Los tres niveles de articulación del código cinematográfico son figuras, deducidas de los códigos perceptivos, que constituyen el paradigma de donde se seleccionan unidades combinables en signos, que eventualmente se articulan en sintagmas o enunciados icónicos. Así como las figuras no forman parte del significado de los signos, éstos no forman parte del significado de los sintagmas. Los enunciados icónicos, además, son comunicables en fotogramas.

²⁹ Dichas observaciones se desprenden del cuarto apartado ("Algunas comprobaciones: cine y pintura contemporánea") de la sección B ("La mirada discreta: semiótica de los mensajes visuales") en Umberto Eco, La estructura ausente, p. 236-247.

³⁰ *Ibidem*, p. 241.

³¹ *Ibidem*, p. 201.

³² *Ibidem*, p. 224-227.

³³ *Ibidem*, p. 246.

Es preciso señalar que esta triple articulación -las articulaciones de un código, nos dice Eco, comunican el máximo de acontecimientos con el mínimo de elementos combinables- se refiere sólo al aspecto visual de un film, a ello debemos agregar las articulaciones del sonido y la palabra.

Christian Metz³⁴ comparte con Jean Mitry la preocupación por delimitar las características del lenguaje cinematográfico. El cine no es una lengua, entendida como el conjunto de convenciones adoptadas por una comunidad y que son necesarias para la comunicación. Al carecer de la segunda articulación propia de los lenguajes naturales, el cine puede ser traducido a todas las lenguas, de ahí la inconsecuencia de calificarlo como lengua.

Metz define cinco materias de la expresión cinematográfica, es decir, la naturaleza del tejido en que se recortan los significantes. Cada lenguaje posee una materia de la expresión o una combinación específica de ellas. El cine tiene un nivel expresivo heterogéneo dado que combina cinco materias diversas: dos de la banda imagen (imágenes fotográficas móviles, organizadas en series continuas, y signos escritos que van desde los intertítulos a las notaciones gráficas visibles en la imagen) y tres de la banda sonora (el sonido fónico, el sonido musical y los ruidos o sonido analógico)³⁵

Para poder ubicar las funciones de cada uno de estos componentes cinematográficos, Metz añade la distinción entre los códigos cinematográficos y los códigos filmicos. Los primeros constituyen aquello que define su especificidad frente a otros medios (nos referimos a los sistemas relacionados con la movilidad de la imagen); y los segundos son aquellos no relacionados directamente con el cine, debido a su manifestación en otros medios (por ejemplo, los códigos de analogía visual presentes en la fotografía y la pintura, los códigos de las escalas de plano y del orden secuencial de la imagen propios de la fotonovela y el comic, los códigos narrativos heredados de la novela y el teatro, etc.)³⁶

A diferencia de Eco, Metz define cinco grandes niveles de codificación, de los que cada uno es una especie de articulación: la percepción, sistema adquirido y variable según las culturas; el reconocimiento e identificación de los objetos visuales y sonoros en pantalla, también signados por la cultura; la serie de simbolismos y connotaciones conferidos a dichos objetos por la cultura; las estructuras narrativas, igualmente convencionalizadas socialmente, y el conjunto de sistemas propiamente cinematográficos que se combinan en un tipo específico de discurso, gracias a la incidencia que sobre el espectador tienen los cuatro niveles anteriores. Esta última articulación es el lenguaje cinematográfico, propiamente dicho, con sus códigos cinematográficos y filmicos.

³⁴ Christian Metz, Ensayos sobre la significación en el cine, es la obra con la que se ha trabajado en este capítulo.

³⁵ Citado por Jaques Aumont; Alain Bergala et.al., op. cit., p. 196.

³⁶ *Ibidem*, p. 199.

Las tres posturas esbozadas anteriormente llaman nuestra atención en dos sentidos. Primero, la diversidad de vertientes que puede adoptar la reflexión sobre el hecho fílmico y, segundo, la relación que el cine, en cuanto lugar de encuentro de varios códigos, tiene con el análisis de la representación en su triple acepción de puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie.

Mucho menos evidentes que los temas o los informantes, los indicios nos hablan del material que permanece implícito o, como lo llama Caseti, los "presupuestos de una acción". De entre el vasto conjunto de objetos, personajes y elementos al interior del significante cinematográfico, es posible reconocer una dimensión oculta, un núcleo de significados tácitos que delinean un carácter, una atmósfera o un planteamiento.

El término es derivado de la noción de Índice formulada por Charles S. Peirce, quien clasifica los signos en tres grandes categorías: con relación a ellos mismos, con relación al interpretante y en relación al objeto que se refieren. Respecto a esta última, Peirce definió los índices, los iconos y los símbolos. Los iconos son los signos que reproducen las propiedades del objeto y no dicen nada sobre la existencia del mismo, tan sólo sobre su cualidad. Los símbolos son signos convencionales que se apoyan en una correspondencia codificada, no señalan nada acerca de la existencia o la cualidad del objeto, sólo establecen la designación a partir de una norma

Los signos indiciales testimonian la existencia de un objeto, con el que mantienen un nexo de implicación, sin llegar a describirlo. Por ejemplo, la película *Cascabel* abre con una sucesión de juegos ópticos sobre escamas, de esa manera van surgiendo, en doble exposición, los créditos artísticos y técnicos para finalmente rematar en los de dirección; esto resulta indicativo de la función protagónica que la serpiente asumirá en el desarrollo de la trama. Sobre las causas o modalidades de dicha impresión, el índice nada puede decirnos.

En su revisión crítica de la clasificación de Peirce, Umberto Eco demuestra que tanto índices como iconos tienen un grado de convencionalidad a causa de los códigos de reconocimiento. Para que un índice visual pueda comunicar su relación física con el objeto, se requiere de un sistema de convenciones o bien de un sistema de experiencias aprendidas. Solamente el proceso de adiestramiento cultural en la percepción de los objetos puede permitir el vínculo. Si en el transcurso de la película la serpiente aparece y alguien no la identifica más que como un animal más en el paisaje, no se interpreta como índice, sino como un accidente natural.

De tal suerte que esa referencia oblicua de los índices, según Peirce, retomada por Caseti a través de Barthes, nos vuelve a ubicar en la singularidad del film. Será el universo construido por la película la única evidencia de los indicios inscritos en la historia.

Finalmente, las últimas dos categorías de la puesta en escena son los motivos y las claves, y en este caso se hará referencia a los motivos. Al respecto, Caseti señala que:

"los motivos indican el espesor y las posibles directrices del mundo representado; son unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo de todo el texto: situaciones o presencias emblemáticas, repetidas, cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar la trama principal, ya sea a través de una especie de subrayado, o a través de un juego de contrapuntos"³⁷

Ahora bien, el interés de este trabajo se centra en la presencia del universo simbólico de la serpiente. Si en realidad todos los símbolos son funciones y signos de lo energético, la serpiente es simbólica por antonomasia de la energía, de la fuerza pura y sola; de ahí sus ambivalencia y multivalencias.

Lo sagrado entendido como la experiencia de lo trascendente y de lo inefable, constata un tipo de relación entre el hombre y esa otredad absoluta que duerme en la naturaleza. El sacrificio es uno de los actos rituales que comportan al hombre como ser religioso. A través del sacrificio,³⁸ el hombre puede leer los signos de lo sagrado manifestado en la historia.

4.4.1 La puesta en cuadro.

La imagen es el elemento básico del lenguaje cinematográfico, que constituye un lenguaje porque no opera con los objetos, sino con la representación de los mismos. El fotograma, que es la unidad material mínima de la película, y la imagen proyectada, "se nos presentan bajo la forma de una imagen plana y delimitada por un cuadro".³⁹

El director trabaja con su primer medio, el cuadro.⁴⁰ Su importancia para la composición de la imagen es fundamental pues, en su interior tiene lugar la organización y disposición de los elementos constitutivos del significante cinematográfico. Algunos problemas como el equilibrio, la expresividad, el juego con la tercera dimensión a través del manejo de la perspectiva, son factores de ese trabajo creativo con el cuadro.

La puesta en cuadro "define el tipo de mirada que se lanza sobre el mundo preparado por la puesta en escena, la manera en que es captado por la cámara"⁴¹.

³⁷ F. Casseti; F. Di Chio, op. cit., p. 128.

³⁸ Rudolf Otto, *Lo sacré*, p.53.

³⁹ Jaques Aumont; Alain Bergala, op. cit., p. 19.

⁴⁰ Un filme está compuesto por la agrupación de imágenes fijas llamadas fotogramas, dispuestas en continuidad sobre una película transparente. Estas imágenes son proyectadas a determinada velocidad por un proyector, lo que motiva su amplificación y movimiento. El carácter planario de la imagen y su presentación en cuadro, son las dimensiones materiales de la imagen fílmica. El cuadro es el límite de la imagen, que depende tanto del ancho del soporte de la película como de las dimensiones de la ventanilla de la cámara; en otras palabras, es el formato del film. Jesús Daniel González Marín, op. cit., p. 71-74.

⁴¹ F. Casseti; F. Di Chio, op. cit., p. 132. En relación al campo supone, "la porción de espacio imaginario contenida en el interior del cuadro. El campo se percibe habitualmente como la única parte visible de un espacio más amplio que existe sin duda a su alrededor" (Jaques Aumont; Alain Bergala, op. cit., p. 19.). La precisa diferenciación entre el cuadro y el campo nos permite asociar cada uno de estos conceptos con las condiciones materiales de producción del filme y con la ilusión de realidad creada por los

Mientras la puesta en escena determina el contenido de la imagen, la puesta en cuadro establece su modalidad.⁴² Sólo a través de la manipulación de los componentes cinematográficos pueden ponerse a cuadro los elementos representados.

Los temas analíticos de la puesta en cuadro se refieren a los códigos visuales de la fotograficidad (organización de la perspectiva, encuadres, formas de filmación, modalidades de iluminación y el uso del color o blanco y negro) y la movilidad (tipos de movimiento de lo proflmico, tipos de movimiento efectivo de la cámara y tipos de movimiento aparente de la cámara).⁴³

En el caso de *Cascabel*, Raúl Araiza recurre a su habilidad para explotar el trabajo de los actores, así como también a la organización de los elementos al interior del encuadre y la subordinación de éstos dentro del universo de la ficción, lo que confiere a su largometraje una connotación especial. La elección respecto al encuadre frontal, la recurrencia de los campos largos, campos medios y la tendencia al plano americano, media figura y primer plano, que serán descritos más adelante, determinan la forma expresiva que escoge y que crea las condiciones de tratar con determinada realidad.

4.4.2 El campo y el plano

La escala de los campos y los planos está directamente relacionada con el encuadre, con el modo de filmación, con el punto que se mira y desde donde se mira. A partir de la cantidad de espacio representado, y la distancia de los objetos filmados, se clasifica la escala, se afecta la integridad de la acción y su grado de reconocibilidad.

La codificación de los distintos campos propuesta por Casseti es la siguiente:

-Campo larguísimo. El encuadre de un ambiente entero, en el que personajes y acción se pierden dentro del marco.

-Campo largo. Abarca un ambiente completo, pero tanto acción como personajes son claramente reconocibles.

-Campo medio. La acción se sitúa en el centro, mientras el ambiente opera sólo como trasfondo.

procedimientos de la representación, (respectivamente. La técnica y lo imaginario. La industria y la ficción.)

⁴² La puesta en cuadro se instrumenta a partir de la interacción entre las unidades de contenido que exigen cierto tipo de modalidad y el predominio de ciertas formas de filmación, además de la presencia y la distribución de los objetos y personajes en escena.

⁴³ Casseti señala, al respecto, como los protagonistas de un filme precisan de mayor número de encuadres o los motivos esenciales suelen localizarse en el centro de la imagen, "escoger un campo largo o un primer plano, un encuadre frontal o uno desde arriba, un objetivo no deformante o un gran angular, significa no sólo optar por una forma expresiva en detrimento de otra, sino también estar en condiciones de tratar con una cierta realidad y no con otra". F. Casseti, F. Di Chio, op. cit., p. 132.

-Total. Es el término medio entre el campo medio y la figura entera. Es un marco en que la acción se filma cabalmente, con independencia del ambiente y la distancia de los objetos representados.

El concepto de plano, sin embargo, no puede ser definido con el mismo rigor. Aumont señala que el plano aglutina las dimensiones de la imagen; el cuadro, el punto de vista, el movimiento, la duración, el ritmo y la relación con otras imágenes. El concepto más generalizado de plano le define como "todo fragmento de filme comprendido entre dos cambios de plano"⁴⁴.

La teoría cinematográfica concibe el plano bajo tres modalidades distintas: de acuerdo a su tamaño, de acuerdo a su movilidad y de acuerdo a su duración. Para los fines del análisis de la puesta en cuadro nos interesa, de momento, la clasificación del plano de acuerdo con su tamaño; los otros dos contextos serán abordados en los siguientes incisos.

La escala de los planos, en cuanto a sus dimensiones se codifica en:

-Figura entera: el encuadre de un personaje de pies a cabeza.

-Plano americano: el encuadre de las rodillas hacia arriba.

-Media figura: el encuadre de la cintura hacia arriba.

Primer plano: el encuadre cercano del personaje, concentrado sobre el rostro, con el contorno del cuello y de la espalda.

-Primerísimo plano: el encuadre concentrado sobre la boca y los ojos.

Aunque parezca una obviedad el destacar la función constructora de la cámara como "agente activo de registro de la realidad material y de la creación de la realidad cinematográfica"⁴⁵, su posición no sólo es determinante en la elección del campo y el ordenamiento del encuadre, sino fundamentalmente por el ángulo desde el que se mira así como por la inclinación respecto a la realidad encuadrada.

Los ángulos de la toma se reconocen como encuadre frontal cuando la cámara se sitúa a la misma altura del objeto filmado, encuadre picado cuando la cámara se sitúa por arriba del objeto filmado y el encuadre contrapicado cuando la cámara se sitúa por debajo del objeto.

Los grados de inclinación se dividen en normal, cuando la base de la imagen es paralela al horizonte de la realidad encuadrada; oblicua, cuando la base de la imagen y el horizonte de la realidad representada divergen, con esta última elevada hacia la derecha o hacia la izquierda; y vertical cuando el plano de la imagen y el horizonte de la

⁴⁴ Jaques Aumont, op. cit., p. 36.

⁴⁵ op. cit.

realidad encuadrada son perpendiculares.

4.4. 3 El movimiento y lo proflmico

El principio del montaje es el eje central alrededor del cual se construye la realización cinematográfica. Esto lo afirma Christian Metz al señalar que los códigos propiamente cinematográficos son aquellos que se refieren al movimiento, o como señala Aumont, cuando dice que el cine es un "arte de la combinación y de la disposición" (una película moviliza siempre una cierta cantidad de imágenes, sonidos e inscripciones gráficas, en composiciones y proporciones variables)⁴⁶

El movimiento constituye la condición sine qua non del cine, aún en los casos del congelamiento de la imagen, porque, desde el punto de vista de la proyección, la movilidad del paso de los fotogramas es irrefrenable.

La paulatina liberalización de la cámara está ligada a la historia del cine, de ahí la tendencia a mantener la firmeza del encuadre, en algunos filmes.

El movimiento de la imagen fílmica puede manifestarse bajo tres vértices: el movimiento en la imagen de la realidad filmada, el movimiento de la imagen desde donde se filma la realidad y el movimiento aparente de la cámara. El primer caso está ligado a la organización y a la disposición de los elementos al interior del campo visual, mientras que los dos restantes dependen del dispositivo de la cámara. La codificación de los movimientos de cámara comprende la panorámica la cámara se mueve sobre su propio eje en sentido vertical, en sentido horizontal o en sentido oblicuo, el *travelling* cuando la cámara se sitúa sobre un cuerpo móvil que se desliza sobre una vías para moverse en dirección transversal, frontal o a profundidad; las variantes del *travelling* como son el *dolly* -movimiento confiado a una grúa fija-, el *cameracar* -la cámara se monta en un automóvil-, el *travelling* a mano -la cámara es conducida sobre el propio cuerpo del operador y representa su propio movimiento- y la *steady-cam*, cuando la cámara es capaz de seguir sin distorsión del campo los movimientos a alta velocidad de personajes u objetos, gracias a los soportes y amortiguadores hidráulicos de la misma.

El movimiento aparente de la cámara es, en realidad, una variación del *travelling*, de ahí su nombre "*travelling* óptico" o, más comunmente, "*zoom*". Se consigue por medio de la aproximación o distanciamiento de los objetos gracias a la movilidad de los lentes en el interior de la cámara. Este procedimiento altera la profundidad del campo, pues si se usa un objetivo con focal corta, el campo se observa amplio y profundo; por lo contrario, si se procede con una focal más larga, el campo se comprimirá con relación al cuadro, dando la impresión de que nos aproximamos al objeto filmado.

Marcel Martin intentó definir un conjunto de funciones expresivas de los movimientos de cámara. Su criterio de clasificación consideraba las funciones puramente descriptivas, como el acompañamiento de un personaje u objeto en

⁴⁶ Jaques Aumont, op. cit., p. 53.

movimiento, la creación de movimiento ilusorio en un objeto estático y la especificación de un espacio o de una acción así como las funciones dramáticas siendo tales la definición de las relaciones espaciales entre dos elementos de la acción, el relieve de un personaje o de un objeto, la expresión subjetiva de la visión de un personaje en movimiento, la expresión de la tensión mental de un personaje.⁴⁷

4.5 La expresión del doble o múltiple sentido

Ernst Cassirer es uno de los autores que con mayor profundidad ha analizado el simbolismo, sobre todo en su Filosofía de las formas simbólicas. Da una amplia definición de lo que llama "función simbólica", considerándola como aquella por medio de la cual el espíritu, ante la presencia de un fenómeno, crea una significación determinada, un contenido ideal peculiar.⁴⁸ Afirma que "esto vale para el arte tanto como para la religión... Todos ellos viven en mundos de imágenes peculiares, en los cuales no se refleja simplemente algo dado empíricamente, sino que más bien se crea con arreglo a un principio autónomo"⁴⁹

Pero Paul Ricoeur considera que esa función de objetivar y de dar sentido a la realidad en general, que incluye lenguaje, religión, arte, ciencia, es preferible llamar "signo" o "función significante", ya que Cassirer da al término símbolo un sentido tan amplio, que borra la línea divisoria entre las expresiones unívocas y las multívocas.

Si llamamos simbólica a la función significante en su conjunto, ya no tenemos término para designar el grupo de signos cuya textura intencional reclama la lectura de otro sentido en el sentido primero, literal, inmediato.⁵⁰

Símbolo es, para Ricoeur, la expresión del doble o múltiple sentido; aquello que muestra y oculta a la vez, por lo que requiere de interpretación. Todo *Mythos* -dice- conlleva un *logos* latente que pide ser exhibido. Por eso no hay símbolo sin un principio de interpretación; donde un hombre sueña, profetiza o poetiza, otro se alza para interpretar; la interpretación pertenece, orgánicamente, al pensamiento simbólico y a su doble sentido.⁵¹

El simbolismo es una experiencia que se da cuando el contacto, la apreciación del espectador con el objeto, -la serpiente en el caso de *Cascabel*-, va acompañado de circunstancias que hacen ver en ella algo que, de acuerdo con Jung, es una expresión del psiquismo inconsciente no sólo del realizador, sino también del espectador, revelando su sentido profundo y su importancia para el mexicano.⁵²

⁴⁷ Marcel Martin, op. cit., p. 51-53.

⁴⁸ Mercedes de la Garza; El universo sagrado de la serpiente entre los mayas, p. 15., cita a Cassirer, "Filosofía de las formas simbólicas", Vol, 1 p.18.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Mercedes de la Garza; op. cit. p 15., cita a Ricoeur, Freud., p. 14.

⁵¹ *Ibidem*, cita a Ricoeur, Freud., p. 20.

⁵² "Los códigos iconológicos, perceptivos, etc., son códigos culturales, y gran parte de su funcionamiento en la pantalla se produce *por debajo* de la analogía fotográfica y fonográfica." Metz; op. cit. p. 178.

4.6 La serpiente: el símbolo dual en sus tres momentos históricos.

Referirnos a la ciencia de las religiones, el universo de lo sagrado, es hablar de que los símbolos constituyen "el lenguaje de lo sagrado, el verbo de las hierofanías".⁵³

Retomando las consideraciones de Jung,⁵⁴ en cuanto a los dos contenidos de la psique inconsciente del hombre, tenemos la que parte de la experiencia del sujeto y el legado propio de la humanidad, es decir, el inconsciente personal y el inconsciente colectivo o *arquetípico*,⁵⁵ la mitología es el receptáculo de imágenes arquetípicas que aparecen en sueños, visiones oníricas, fantasías, delirios; son imágenes simbólicas que se producen en cualquier época o lugar porque revelan un aspecto común de la naturaleza humana. Entre estos arquetipos, uno de los más importantes y recurrentes en la cultura prehispánica es la serpiente.

Todo cuanto existe para las culturas prehispánicas se hallaba integrado esencialmente en un universo sagrado. De ahí la importancia de su religión, que lejos de ser una institución aislada era la base sobre la cual todo tenía su fundamento y explicación. Los cálculos del tiempo, las edades cósmicas y cada una de las fechas eran portadores de símbolos y realidades divinas. A través de los ciclos de las fiestas se vivía de nuevo el misterio de los orígenes y de la actuación de los dioses.

Los edificios sagrados evocaban la antigua concepción religiosa del universo. Desde la infancia, el hombre indígena, quedaba de múltiples modos inserto en ese mundo de símbolos. La educación en el hogar y en las escuelas, el trabajo, el juego, la guerra, el acontecer entero -desde el nacimiento a la muerte- encontraba en lo religioso un sentido unitario.⁵⁶

⁵³ Mercedes de la Garza cita a Mircea Eliade, *Tratado...*, Prólogo y Cap. 1. op. cit. p. 16. Al respecto señala, en el campo peculiar de la ciencia de las religiones, la palabra símbolo tiene un sentido específico: los símbolos son expresiones de lo sobrenatural, a la vez que son considerados ellos mismos como realidades sagradas, como manifestaciones sensibles de lo sagrado. Los símbolos se cuentan entre las hierofanías más importantes; constituyen el lenguaje al que el hombre ha recurrido para expresar la experiencia de lo sagrado, porque esta experiencia es fundamentalmente vivencial, irracional, valorativa; es una forma de aprehender la realidad esencial o última de las cosas, la cual "se manifiesta de un modo contradictorio y, por consiguiente, no puede expresarse en conceptos". Mercedes de la Garza cita también la obra de Eliade, *Imágenes...*, p. 15 *Vid Guénon, Símbolos...*, p. XXXI. Op. Cit. p. 16-17.

⁵⁴ Jung, *The symbolic Life, Collected Works*, No. 18, Bollingen Series, citado por Mattoon, "El análisis jungiano de los sueños", p. 42.

⁵⁵ Jung considera que el arquetipo "...es una tendencia heredada de la mente humana que le lleva a formar representaciones de temas mitológicos; representaciones que varían en gran medida sin perder su estructura básica. *Ibidem*.

⁵⁶ Mercedes de la Garza afirma, retomando a Michel Meslin, que sólo conocemos lo sagrado a través del hombre que lo manifiesta en conceptos, mitos, símbolos, que son "aproximaciones, ideogramas más o menos adecuados a su finalidad y en la operación simbólica participa no sólo el inconsciente del hombre, sino la totalidad de su ser: razón, sentidos e intuición. Considera Meslin que únicamente el lenguaje simbólico permite pasar de lo imaginario a la realidad ontológica, ya que los símbolos, a la vez que son proyecciones del inconsciente, son portadores de una significación religiosa determinada por una tradición y, por tanto, vinculan a cada individuo que los formula con una comunidad religiosa, y al mismo tiempo con la realidad misma de lo divino, perceptible a través de esas figuras'. O sea que la fuerza del símbolo está en que lleva en sí el peso de una tradición cultural y religiosa, y manifiesta,

Como un primer antecedente de lo que llegaría a ser el gran mito religioso de la *Serpiente emplumada* -Quetzalcóatl en la región mesoamericana y Kukulcán en la región maya-, aparecen las representaciones de la misma y de otros ofidios fantásticos desde los orígenes del florecimiento hasta una cultura superior de las principales zonas que integran el ámbito mesoamericano.⁵⁷

Como otras deidades del México antiguo, Quetzalcóatl aparece frecuentemente con rasgos que denotan que su realidad es una y dual a la vez. Su doble o *nahual*, una especie de *alter ego*, es la sombría y monstruosa deidad que se conoce con el nombre de Xólotl. Como tal, tiene atributos que lo ligan a veces con la estrella de la tarde y con las realidades misteriosas de la región de los muertos. Pero el gran complejo de símbolos que giran alrededor de Quetzalcóatl, como señala Miguel León-Portilla,

"es todavía más amplio: como el personaje que actúa en el contexto de los mitos de los orígenes cósmicos y del existir primordial, o como uno de los cuatro hijos del supremo dios Ometéotl, el Señor dual por excelencia; otras veces se le llega a identificar con esta deidad y se afirma de él, valiéndose de un juego de palabras, que en cuanto *cóatl*, no sólo es serpiente, sino también cuate o mellizo divino, al que hay que atribuir la realidad preciosa que simbolizan las plumas de quetzal y, dentro del tema de sus actuaciones cósmicas, se afirma que él ha presidido y creado algunas de las edades que han existido, las llamadas "soles" por los antiguos mexicanos. De estas remotas épocas, cuando ocurrieron en alternante sucesión los nacimientos y las destrucciones de la realidad visible, datan las pugnas de Quetzalcóatl con su eterno rival, el señor del espejo humeante, el dios Tezcatlipoca."⁵⁸

simultáneamente, una forma arquetípica, común a todo hombre por radicar en su naturaleza inconsciente. Un símbolo religioso es portador de fuerzas tanto psicológicas como sociales, y tiene como función establecer un vínculo entre los hombres y "expresar relaciones entre el hombre y el cosmos".

⁵⁷ Ya en el país de los olmecas, entre Veracruz y Tabasco, antes de la era cristiana se encuentra esculpida en más de una ocasión la imagen de la serpiente al lado de otras figuras de probable significación religiosa. En la zona maya, también desde los tiempos clásicos, hay no pocos bajos relieves y esculturas con diversas formas de serpientes, algunas de ellas emplumadas, las cuales, aunque connotan diversas categorías de deidades y elementos cósmicos, a la vez confirman la antigua presencia de una simbología que es afín. Casi parece superfluo decirlo, pero, es en la Ciudad de los Dioses, en Teotihuacán, donde la maestría del arte clásico ofrece los más conocidos ejemplos, como los de la llamada pirámide de Quetzalcóatl. Allí, lo mismo que posteriormente en otros lugares del Altiplano Central, como Cholula, Xochicalco y Tula, se plasman y enriquecen los símbolos que integran el enjambre de atributos ligados a la imagen de la serpiente. En Teotihuacán comienza a hacerse visible la relación que existirá entre ella y la deidad de rasgos felinos, el omnipresente señor de la lluvia, designado por los nahuas con el nombre de Tláloc. También allí se insinúa la asociación de Quetzalcóatl con la región de las aguas divinas e inmensas que hay en el oriente, el país de la luz. De ello dan prueba los caracoles y conchas marinas que, junto con la efigie de Tláloc, acompañan a la Serpiente emplumada. Verosímilmente se halla también aquí la raíz de la ulterior relación con el Señor de la casa del alba, el dios Tlahuizcalpantecuhtli, origen de su vinculación con la *Huey citlalín*, el planeta Venus como estrella de la mañana. Los códices o libros de pinturas de etapas más tardías confirman estas relaciones y las enriquecen con nuevos elementos y atributos. León-Portilla, Miguel, "Quetzalcóatl" en *Historia de México*. Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V., 1978, México. Tomo 3. P.635-654.

⁵⁸ León-Portilla, Miguel, "Quetzalcóatl" en *Historia de México*. Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V., 1978 México. Tomo 3. p. 635-654.

Quetzalcóatl es deidad de múltiples rostros que reflejan, por encima de todo, sabiduría extraordinaria e inclinación constante de favorecer a los seres humanos.

Las tradiciones de origen Tolteca, entre ellas las formas de culto a dioses como Tláloc y Quetzalcóatl, así como la aceptación de doctrinas sumamente elaboradas como las referentes al supremo dios dual Ometéotl son una constante en las diferentes culturas prehispánicas que demuestran el símbolo "serpiente" como uno de los fundamentales en la religión; representa el poder fecundante o energía vital sagrada que permea el espacio temporal, comunicando su sacralidad a todos los seres que integran el cosmos. La cosmogonía prehispánica confirió a la serpiente un nivel de deidad, un símbolo de la fertilidad en culturas cuya principal fuente de subsistencia fue la agricultura, y la preocupación por las necesidades primarias de la vida como el alimento, la procreación, la salud que fueron manifestaciones de afirmación vital, expresiones de un vitalismo naturalista en el que los dioses son dadores de vida o de la muerte; la vida es el bien y la muerte es el mal, por tanto, la energía sagrada que anima al cosmos es energía fecundante y generadora, pero que lleva en sí misma, en una armonía de contrarios, el poder de la muerte.

La conquista de América⁵⁹ y todas sus implicaciones degeneraron en la asimilación del símbolo serpiente bajo la perspectiva occidental, judeo-cristiana. Durante los diferentes momentos que México vivió después de la conquista,⁶⁰ se puede identificar un elemento que cohesiona la identidad nacional con un sentido fundacional, que intenta amalgamar una misma raíz:

Culturas prehispánicas ——— El escudo nacional ——— Sociedad mestiza

|

México-Tenochtitlan ——— Fundación ——— Nación mexicana⁶¹

El referente icónico fue vaciado de sentido y ligado, bajo la perspectiva occidental con el poder hegemónico, y la fundación de Mexico-Tenochtitlan con la intención de unidad, nacionalidad y centralismo convirtiendo el mito en el sustento ideológico del Estado contemporáneo laico y sustentado en el derecho positivo que tiene un sentido cívico, pero cuya simbología es un punto de vista occidental judeo-cristiano. El cristianismo intentó confinar a la serpiente al inframundo, lo que la habría limitado a encarnar al dios prehispánico de la muerte y a ciertos poderes del mal.

Según la leyenda, a pesar de la dureza de la peregrinación de los mexicanos, éstos

⁵⁹ Explicadas *grosso modo* en el capítulo II del presente trabajo.

⁶⁰ Independencia, Imperio, Reforma, Dictadura, Revolución o República.

⁶¹ El esquema intenta retomar la idea del esquema propuesto por Greimas y planteado por Jaques Aumont y Michel Marie en su texto: Análisis del film, p.142-144.

llegaron finalmente a Tenochtitlan, el sitio donde encontraron la señal para asentarse, que era un águila reposando sobre un nopal y desgarrando una serpiente; al respecto, la *Crónica Mexicáyotl* dice:

Llegaron entonces
Allá donde se yergue el nopal.
Cerca de las piedras vieron con alegría
Cómo se erguía un águila sobre aquel nopal.
Allí estaba comiendo algo,
Lo desgarraba al comer.

Cuando el águila vio a los aztecas,
Inclinó su cabeza.
De lejos estuvieron mirando al águila
Su nido de variadas plumas preciosas
Plumas de pájaro azul,
Plumas de pájaro rojo,
Todas plumas preciosas,
También estaban esparcidas allí
Cabezas de diversos pájaros,
Garras y huesos de pájaros.⁶²

De tal leyenda se inspiró el *Escudo nacional* sin partir, obviamente, de la cosmogonía prehispánica. La serpiente pasa de ser una deidad, -un objeto de veneración y profunda significación religiosa, con ese sentido dual que la caracterizo en el universo prehispánico-, al plano terreno, a la concepción que Occidente tiene de ella.

La serpiente crucificada que aparece en las figuras de *Abraham le Juif*⁶³ es una muestra de la serpiente vencida y clavada en la cruz, el principio ctónico y femenino dominado por el espíritu; es también figurado míticamente por la victoria del águila sobre la serpiente. En la *Ilíada*, recuerda Erich Zimmer, un águila se aparece a los griegos y lleva entre las garras una serpiente herida. El adivino Calcante interpretó el signo como presagio del triunfo helénico -perteneciente al orden masculino y patriarcal ario, sobre el principio de prevalecimiento femenino y matriarcal de Asia.

Respecto al dios Quetzalcóatl, Juan Eduardo Cirlot⁶⁴ señala lo siguiente: "teniendo en cuenta que la lucha es una forma de conjunción y de amor, no puede extrañar que el hombre haya creado la síntesis de los poderes contrarios (cielo y tierra) en la imagen de la <<serpiente emplumada>>, símbolo el más importante de América precolombina. La serpiente lleva plumas en la cabeza, en la cola y a veces también en el cuerpo. Quetzalcóatl es otro símbolo andrógino."⁶⁵

⁶² Miguel León-Portilla; op. cit. p. 767.

⁶³ París, Biblioteca Nat. Ms. 1444765, siglo XVI)

⁶⁴ Juan Eduardo Cirlot; *Diccionario de símbolos*, Barcelona: 407-410 p.

⁶⁵ Nada tiene que ver con la cosmogonía prehispánica.

Este es un ejemplo de la visión simplista que Occidente ha utilizado para entender el universo sagrado de la serpiente en el Nuevo Mundo. La serpiente deja de ser una deidad y en el plano terreno se le asocia por sus rasgos de manera peyorativa; su esquema ondulado, su avanzar reptante, su muda de piel, el veneno de sus colmillos, la amenazante lengua sibilina, etc. La serpiente se convierte así en el símbolo del principio del mal inherente a todo lo terreno en un concepto mestizo inspirado mas en los mitos y leyendas de Occidente y en la religión judeo-cristiana que en la cultura prehispánica.

Sin embargo, cabe señalar que en diversas concepciones religiosas del mundo, - pertenecientes a culturas muy distantes entre sí por el tiempo, el espacio y el nivel socio-económico y cultural en general-, la serpiente fue elegida para representar el caos primigenio, el principio vital, la sustancia primera o la energía creadora del cosmos. Por lo general, aparece vinculada con los seres primordiales, como en la primitiva cosmogonía de Hermópolis, Egipto; en el mito babilónico de la creación, y en una de las cosmogonías griegas. Tanto las religiones del Viejo Mundo como de América relacionaron la serpiente con el caos primigenio. En un mito tupú amazónico sobre el origen se dice que no existía la noche ni los animales, pero sí una gran serpiente madre.⁶⁶

El árbol y la serpiente prefiguran míticamente a Adán y Eva; el árbol como unitario, puede ser considerado el principio masculino, simbolizando entonces la serpiente el femenino; hay en esa situación de envolvimiento del árbol por la serpiente una imagen simbólica del dualismo moral, símbolo fundamental bíblico del árbol de la vida enlazado por la serpiente (principio del mal) y conexión que significa el origen de todos los males por la estrecha relación entre vida y perversión. Subversión contra el espíritu que origina la muerte del alma. Esta visión judeo-cristiana forma parte de la visión occidentalizada respecto al origen de la vida y la serpiente es la dualidad origen-caos.

Esta amalgama de perspectivas incide en la cosmogonía de finales del siglo XX. Punto devista con el que *Cascabel* es apreciada por los espectadores.

El inconsciente personal de Raúl Araiza fluye de manera perceptible en su primer largometraje, así como sus preocupaciones existenciales y las vivencias que fue acumulando a lo largo de su trayectoria,⁶⁷ constituyen en *Cascabel* su forma de aprehender la realidad esencial o última de las cosas: relación importante con el universo simbólico de la serpiente, inconsciente colectivo.

⁶⁶ Mercedes de la Garza: cita a Lévi-Strauss, *De la miel...*, p.346. op cit. p. 129.

⁶⁷ Jung explica la mayor parte de la psique del hombre como algo inconsciente, "y lo inconsciente tiene dos contenidos: el que es parte de la experiencia del sujeto, que se olvidó o reprimió, y el que nunca fue consciente, o sea, el legado propio de la humanidad. Llamó al primero inconsciente personal y al segundo inconsciente colectivo o *arquetípico*. Jung considera que el arquetipo... es una tendencia heredada de la mente humana que le lleva a formar representaciones de temas mitológicos; representaciones que varían en gran medida sin perder su estructura básica." Mercedes de la Garza cita a Jung, *The symbollic Life, Collected Works*, No 18, Bollingen Series, citado por Mattoon, El análisis jungiano de los sueños, p. 42. op. cit. p. 17.

4.7 La serpiente como principio de unidad del "cosmos" en *Cascabel*.

Según un antiguo mito cosmogónico de Hermópolis, habla ocho dioses primordiales, los cuales simbolizan el caos. Los ocho dioses formaban cuatro parejas; los dioses tenían cabezas de rana y las diosas de serpiente. Dicen Bleeker y Widengren que "las cabezas de rana y de serpiente que ostentan los dioses primitivos expresan que les es inherente la vida potencial".⁶⁸ Una de estas divinidades es Amón, que se convierte después en uno de los dioses principales de Egipto, dios solar creador que hará surgir el mundo a partir del caos acuático, del agua primordial.

El texto babilónico, contenido en siete tablillas de la biblioteca de Assurbanipal, que datan del siglo VII a.C., relata que Apsu, el Océano, de agua dulce, se une con Tiamat -el mar, de agua salada- para dar origen a los dioses. Los primeros seres nacidos de esta unión fueron dos monstruosas serpientes, de las que provienen los principios masculino y femenino, que representan el mundo celeste y el terrestre.

En la cosmogonía griega de la *Teogonía* de Hesíodo, que también es del siglo VII a.C., encontramos la misma idea de unos seres serpentinos, los Gigantes, que se encuentran entre los vástagos de Gea, la gran madre tierra, y que tenían cuerpos de hombre y piernas de serpiente.⁶⁹ También los hombres de Izapa constituyeron a la serpiente en símbolo de la unidad del universo, que sólo el hombre es capaz de aprehender. En ambos mitos se refiere la pugna de los dioses contra los seres originarios, significando el surgimiento del orden, del *cosmos*, que sustituye al caos original; *cosmos* y *caos* representan, respectivamente, el principio activo engendrador y el principio pasivo generador de todas las cosas. Esta dialéctica se encuentra en todas las cosmogonías, con distintas expresiones formales.

La secuencia inicial de la película es un primerísimo plano de las escamas de la serpiente que llenan la pantalla y el fondo musical de Vinicio de Moraes. En una sucesión de juegos ópticos sobre escamas, la serpiente se va apreciando con el montaje de primerísimos planos de los ojos y el hocico; irán surgiendo en doble exposición los créditos de la marca productora, artísticos y técnicos hasta rematar con la figura entera de la serpiente en actitud amenazante, la lengua de fuera y el sonido del cascabel, en un congelamiento de la imagen con el crédito de dirección.

Desde el manejo de los créditos y no sólo en el título, el realizador designa a la serpiente como protagonista de la película, sin proponerselo define el caos primigenio del largometraje. La serpiente ostenta la totalidad y cada uno de sus rasgos dominantes; el espectador identifica el fondo musical y la imagen de la serpiente como el origen del universo fílmico, en el que existe una fuerte relación entre la imagen y el director, expresada en el universo diegético de la película. El director designa, de esta manera, la instancia "representada", el conjunto de la denotación fílmica.

⁶⁸ Mercedes de la Garza cita a Bleeker y Widengren, *Historia religionum*, Vol.vi, p. 64. op. cit. p.130

⁶⁹ Mercedes de la Garza cita a Guirand, *Mitología...*, p. 63-65; Bergúa, *Historia...*, Vol. I, p. 153; Hesíodo, *Teogonía*. op. cit. p. 130.

Al mismo tiempo, existe una relación intrínseca entre el realizador y la serpiente, el congelamiento de la imagen del ofidio y el crédito de la realización es determinante en el universo diegético de la cinta y en su connotación.

4.7.1 El poder representado por la serpiente en *Cascabel*.

Es posible que los antiguos mayas, por ejemplo, hayan pensado que desde su nacimiento los gobernantes estaban ya ligados a la serpiente -pues, parafraseando a Mercedes de la Garza-, en los textos indígenas coloniales encontramos referencias de ello:

Allí fue concebido y nació el Señor Huntoh Ah Pozotzil, por obra de sus encantamientos. Lo recibió Chimal Acat y le dieron el sitial, el banco y el dosel y el trono de Ahpozotzil. No nació de mujer, lo encontraron las culebras, lo encontraron los cantiles [cantiles], cuando cantaba la codomiz.⁷⁰

Además de expresarse aquí la idea de nacimiento milagroso que de manera universal aparece referido a los grandes hombres, quizá esté también la del hombre predestinado para gobernar, que desde su nacimiento recibía el poder y la sabiduría requeridos para ello a través de la serpiente, que como emisaria de las profundidades de la tierra se presentaba ante los hombres destacados.

La asociación del gobernante con un símbolo animal de carácter predominantemente serpentino se puede apreciar en las diferentes culturas prehispánicas y a nivel universal. Esta concepción liga a la serpiente con los gobernantes, como ser protector y benéfico, por ejemplo en Egipto, donde la cobra es la serpiente real que constituye el *uraeus* enroscado en torno al disco solar y que llevan sobre la cabeza los faraones y los identifica como hijos de Ea, el dios del sol.⁷¹

No es de extrañar, entonces, que en el planteamiento de la película se parta de la relación entre la serpiente y el discurso político -el discurso del gobernante- sí, como ya se había mencionado en párrafos anteriores, la amalgama de perspectivas, -con relación en la serpiente-, en la cultura mestiza relaciona el significado intrínseco de la serpiente y los gobernantes prehispánicos, así como también las cualidades peyorativas de la visión judeo-cristiana.

La película expone sus temas centrales: "Decir la verdad" -la libertad de expresión en los medios de comunicación- y las "cosas que no se pueden decir" en ellos; específicamente el cine, acorde con las declaraciones del presidente de la República, Luis Echeverría Álvarez, que conlleva la censura con el disfraz de sugerencias, el discurso político del poder, la demagogia y los recomendados.

El pretexto argumental es la realización de un documental acerca de la entrega de tierras a los lacandones. En el interior del despacho, el productor Gómez Ruí (Raúl

⁷⁰ Mercedes de la Garza cita: *Historias de los Xpantzay*, p. 421-2. op. cit. p.286.

⁷¹ *Ibidem*, cita: Guirand p. 51.

Ramírez) y el secretario del Ministro, el Licenciado Gorostiza (Mario Cid), dialogan acerca del cortometraje que adquiere en esa comunicación una *denotación* fílmica y una *connotación* de evidencia. El documental será el reflejo de la realidad social, económica y política del país en una historia de ficción que refuerza la estructura dramática. (Esta dualidad de la película le confiere un sentido de actualidad con la sociedad mexicana de hoy día al film.)

La dualidad de la serpiente reside en la interpretación de verdad-mentira que el director maneja a lo largo del film. Las palabras, los discursos del presidente de la República, del Ministro, del secretario del Ministro y del propio productor, son la verdad de la mentira. El doble discurso reside precisamente en el hecho de hablar con la verdad para sostener mentiras y, en este sentido, la serpiente en actitud de amenaza, sacando la lengua, es la fuerza y la voluntad de los gobernantes de sostener y mantener el sistema político mexicano y al mismo tiempo, asume la peligrosidad de la política, por el poder que detentan los sectores económicos dominantes en el ámbito rural y que sirve como espejo del aspecto maligno de la naturaleza humana, del discurso en el poder expresado demagógicamente.

Gómez Rul y el Lic. Gorostiza se convierten en prototipos del poder y la fuerza de las decisiones que detentan: el primero en el ámbito profesional y el segundo en el ámbito de la política.

El productor ejerce su poder sin más explicaciones, pues las decisiones pertenecen a un orden de cosas establecido y sin objeción, por lo que sus empleados deben plegarse a ese orden de cosas sin importar sus "puntos de vista" e incluso sus méritos personales. La ambigüedad de su proceder es un recurso autoritario que detenta su poder en el contexto laboral. Su subordinación se da ante el poder político que representa beneficios económicos para su compañía productora, y en este sentido hablamos de un hombre plegado a sus intereses personales única y exclusivamente.

Gorostiza es el guardián de los intereses de la clase política, los intereses del gobernante, el presidente. La verdad del discurso dominante es contraria a sus propias declaraciones, y es este sentido de contrariedad representado por medio de la serpiente que encarna los grandes contrarios del universo: cielo y tierra; masculino y femenino; vida y muerte; caos y orden.

Para Mercedes de la Garza, la serpiente, con relación a los grandes contrarios del universo, "... encarna una fuerza universal, una energía sagrada y generadora del mundo natural, del hombre y del tiempo"⁷².

El hacendado representa también el doble discurso, que es el indigenista con una mirada paternalista hacia los indígenas, a la vez que se apropia de ellos, explotando su fuerza de trabajo al tiempo que los acusa de ser los propios causantes del orden de cosas en su vida. Si en realidad todos los símbolos son funciones y signos de lo energético, la serpiente es simbólica por antonomasia de la energía, de la fuerza pura y sola; de ahí sus ambivalencias y multivalencias relacionadas con la diversidad de

⁷² Mercedes de la Garza, op. cit., p. 131.

sus aspectos simbólicos derivados de la totalidad de la serpiente o de uno de sus rasgos dominantes: avance reptante, asociación frecuente al árbol y analogía con sus raíces y ramas, muda de la piel, lengua amenazante, esquema ondulado, silbido, forma de ligamento y agresividad por enlazamiento de sus víctimas.

Las escenas están estructuradas, en general, con base en campos medios y largos alternados con planos americanos y medios que determinan la sintaxis de la composición fílmica de la cinta. Las primeras tomas, relacionadas con el poder, son campos medios con planos de figura entera en los que aparece la serpiente enroscada con el cascabel sonando y la lengua amenazante.

En el planteamiento de la película se establece la premisa de partida y la serpiente aparece como una cortinilla entre una secuencia y otra, por lo que detenta la relación íntima entre la serpiente, los personajes y los temas, y su función conativa se convierte en función referencial⁷³.

Existe otro nivel de lectura desde la perspectiva de la serpiente que se va moviendo de acuerdo a la historia y parece percatarse de la intencionalidad de su presencia. Su significación presupone la percepción: tanto de los términos como de su relación.⁷⁴

4.7.2 Del macro universo político al micro universo personal.

Dentro del planteamiento de la película se presenta la pareja formada por el director y su esposa, por lo que el planteamiento dramático de la cinta continua en esta secuencia: va del macro universo del discurso dominante al micro universo personal de Alfredo en el que su esposa es una figura central que trasciende su individualidad. La dualidad de la serpiente está implícita en la relación hombre mujer y también en la íntima relación que tiene con el universo femenino.

La serpiente se relaciona con la luna en su aspecto masculino. En un mito boliviano que relata Lévi-Strauss, el pene del amante de la luna se convierte en una enorme serpiente durante el coito, se independiza del hombre y sale por las noches a buscar mujeres para copularse con ellas.⁷⁵

Según uno de los *Upanishads* hindúes, los hombres van a la Luna y de ahí vuelven renaciendo. Cuando se le pregunta a un hombre de dónde viene, ha de

⁷³Llamar la atención del espectador hacia la película es el objetivo que se podría percibir, sin embargo, la serpiente se convierte en "aquello" a lo que se hace referencia: el plano del contenido de la comunicación, como dicen los estructuralistas.

⁷⁴De acuerdo con Christian Metz, el análisis estructural supone siempre, a título de estadio anterior explícito o implícito, algo así como una fenomenología de su objeto; o también que la significación (construida y discontinua) siempre explicita lo que no pudo vivirse en primer lugar sino como un sentido (percibido y global). op cit. p. 36.

⁷⁵Mercedes de la Garza cita: *De la miel...*, p. 171. Lévi-Strauss. op. cit. p. 136.

responder: "De la serpiente luna, hogar de nuestros antepasados se trajo el germen"⁷⁶

Una de las razones del vínculo entre luna y serpiente es que se considera a ambas como inmortales; la serpiente es una encarnación de la Luna que se convierte en el seductor de la mujer; es el "amo de las mujeres", porque se acopla con todas ellas, ya sea en forma humana o en la suya propia.⁷⁷ Uno de sus símbolos es el rombo, que para algunos pueblos es un pene esquematizado,⁷⁸ pero los ofidios con dorso de rombos son también síntesis masculino-femenina, ya que el rombo es para otros símbolo de la vulva y la serpiente es falo. Ésta es una de las muchas dualidades de la serpiente.⁷⁹

En el caso que nos interesa es prudente hacer referencia a los diferentes aspectos culturales que relacionan a la serpiente con la síntesis masculino-femenina, pues la secuencia que plantea el entorno de Alfredo refleja al mismo tiempo las relaciones hombre-mujer, tanto como pareja de trabajo (en el caso de los actores), como de pareja amorosa (en el caso del protagonista).

El microuniverso personal de Alfredo, su radiografía personal, se amalgama con el universo del discurso dominante, y a partir de ahí la figura entera de la serpiente aparece en un campo medio enroscada y con el cascabel sonando, como si anunciara su presencia y su trascendencia en el desarrollo de la película. La relación se establece entre el poder de decisión, decidir el guión en el que se basará el documental, por parte del productor Gómez Rul y la "aceptación" por parte de Alfredo que al otro día firmará el contrato con el productor.

La dualidad del universo femenino y la serpiente está representada por la figura de Alicia, ya que es ella la contraparte de Alfredo. En diversos pueblos se relacionó a la serpiente con las mujeres, por su asociación con la luna, la tierra y el falo fecundante; de esta manera se convirtió en genio protector de las mujeres: en Grecia era defensora del hogar, y la llamaban "el señor de la casa", haciéndole ofrendas.⁸⁰ Como está relacionada con la Luna, que gobierna el ciclo menstrual, se le atribuyen la concepción y la menstruación; un motivo frecuente en el arte es una serpiente mamando de una mujer.⁸¹ En Egipto la diosa Renenut, que se representa como una mujer con cabeza de serpiente, o como una serpiente vestida y con dos largas plumas como tocado, es la protectora del niño durante la lactancia. En tanto que la serpiente celeste -el ofidio se vincula con los astros, pero fundamentalmente con la luna- con el carácter femenino de la fecundidad, ya que su ciclo es semejante al ciclo menstrual.

Esta relación se refuerza y, según Eliade, se basa en el hecho de que la luna aparece y desaparece, regenerándose periódicamente, mientras que la serpiente cambia de piel, también regenerándose periódicamente. Así, ambas son inmortales,

⁷⁶ Mercedes de la Garza cita: Libros sagrados de oriente, p. 70. op. cit. p.136.

⁷⁷ *Ibidem*: Eliade, Tratado..., p. 159-161. op. cit. p. 254

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*: Lévi-Strauss, De la miel..., p.190

⁸⁰ *Ibidem*: Persson Nilson, p. 22. op. cit. P. 253.

⁸¹ *Ibidem* de la Garza cita: Brandon, Culto a las serpientes. op. cit. p. 254.

pues en muchas religiones la luna es la fuente de la inmortalidad, en tanto que la serpiente es quien conoce el secreto para lograrla, o bebe en la luna las aguas que dan la inmortalidad. La luna, la serpiente y las diosas madres están siempre ligadas, pues en las representaciones antropomorfas de esas diosas frecuentemente aparecen con un símbolo lunar, e incluso varias imágenes de la Virgen católica están de pie sobre una media Luna, y casi siempre aparece con ellas una serpiente, animal lunar, y símbolo de la madre tierra y la madre agua, tal vez uniéndose esta significación del ofidio con la que adquiere el cristianismo.

En la película de Araiza, la figura de la serpiente es la manifestación de un entramado del que surge de manera casi imperceptible primero, hasta convertirse en un elemento protagónico después. La cámara nos ofrece un campo medio del interior del departamento en el que Alfredo y Alicia terminan discutiendo mientras la lluvia en el exterior no cesa. Cuando Alfredo sale del departamento, después de arrojar a su esposa sobre el sofá por haberse enfrentado a él, en una sucesión de planos americanos, medias figuras y figuras enteras. Alicia se asoma por la ventana, y entre la lluvia alcanza a distinguir la figura de Alfredo que sube al auto y se aleja mientras la cámara capta un primer plano de su rostro, las lágrimas de ella forman un conjunto onírico, a través de la ventana, la llovizna de la calle forma una cortina de agua que indica el fin de la escena, mientras la presencia de la serpiente se sobreentiende por el tema musical con el que el universo diegético se señala en la secuencia inicial

Entre Alicia y el símbolo de la serpiente hay una evidente conexión con el principio femenino, pues evoca la simbolización de la seducción de la fuerza por la materia (Jasón por Medea, Hércules por Onfale, Adán por Eva, la alegoría de Lilith)

El simbolismo de la serpiente como gran madre cósmica -que es origen y muerte, sustancia generatriz e irracionalidad destructora- es analizado por Jung, quien descubre que psicológicamente la serpiente es símbolo materno por excelencia, en tanto que además de ser el origen, es lo telúrico, la libido regresiva que es muerte.⁸²

En la película de Araiza, la serpiente y Alicia representan el universo femenino que influye en las decisiones y el orden de vida del hombre y nos hace evocar a Adán y Eva, cosmogonía judeo-cristiana que nos ha sido heredada. Existe una fuerte conexión de la serpiente con el principio femenino: es Eva una "diosa arcaica del mundo subterráneo, personificada por la serpiente".⁸³ Simboliza la seducción de la fuerza por la materia; la seducción de Adán por Eva.

Es por la presión ejercida por Alicia que Alfredo acepta la realización del documental. La sintaxis en el filme de Araiza se basa en una serie de invocaciones y reverberancias del elemento serpiente con los personajes y los temas. Finalmente Alfredo acepta trabajar en el documental a pesar de las condiciones impuestas por la Secretaría. Nuevamente la cámara ofrece una toma de figura entera en un campo medio de la serpiente, que enroscada parece percibir el rol que juega y se mantiene

⁸² Mercedes de la Garza, op. cit. p. 131

⁸³ Juan Eduardo Cirlot: op. cit., p. 407.

**ESTA TESIS NO DEBE
CALIR DE LA BIBLIOTECA**

alerta.

Alicia recibe una llamada telefónica de Alfredo; con reservas ella escucha y él, sin muchos matices en la voz, le comenta que aceptó el trabajo; se despiden recelosos y Alfredo inicia su trabajo entrevistando a los diferentes sectores: políticos de las diferentes facciones, estudiantes y gente del pueblo en la ciudad de México. Después parte a San Cristóbal.

La serpiente expresa su dualidad con el mayor énfasis: es bien y mal, masculina y femenina, vida y muerte; y el desarrollo de la película, la lógica que regirá las relaciones entre los planos en los que aparece, unidos por la evolución lineal, lógica y consecuente del tema, transformará las partes de un todo indivisible en el que se pueden apreciar los códigos de la dramaturgia clásica, ligada a la telaraña de las emociones y la cotidianidad histórica: polivalencia turbadora, es inmortal y se regenera.

El indigenismo ostenta, como pretexto argumental de la película, una realidad turbadora, pero que se mantiene después de más de 500 años y se "regenera".

Alfredo decide mostrar la realidad, y en esa búsqueda de la verdad el discurso de Araiza se enfrenta al hecho de haber convertido en fortaleza la debilidad de su trabajo. La anécdota de la agonía por una mordedura de serpiente en una zona inaccesible da pie a todo el discurso argumental: cada imagen representa una realidad concreta, cada toma es extraída de un bloque de tiempo, es ella el objeto sobre el cual el director esculpe un universo. El montaje del documental es el principio de realidad que sustenta esa realidad extirpada al tiempo, la estructura sobre la que se levanta todo el edificio filmico.

La serpiente, en la India, simboliza en el yoga hinduista y en el budismo tántrico la energía sagrada que yace latente en el fondo de cada hombre y que por medio de la práctica del yoga despierta y asciende dentro del cuerpo para salir de él, trascendiendo la individualidad; en el universo personal de Alfredo, su ideología trasciende su individualidad, es la motivación a trascender su universo personal compartir su mirada respecto a los indígenas en su cortometraje.

El montaje de la serpiente crea una asociación por identidad (una imagen vuelve sobre sí misma o un elemento aparece reiteradamente de una imagen a otra); en el plano secuencia en San Cristóbal, las entrevistas del documental imprimen mayor fuerza dramática al argumento que parece formar parte del documental; la serpiente desenroscándose hace sonar su cascabel al tiempo que muestra la amenazante lengua.

En este sentido, como criatura del mundo inferior y símbolo de regeneración; como animal que se transforma, que conoce todos los misterios de la vida, de la muerte y del futuro, tiene acceso a las realidades trascendentes y funge como intermediaria entre el hombre y el doble discurso del poder que normalmente es excluyente. Por ello tiene un papel esencial en el desarrollo argumental. El símbolo de la serpiente está generalmente unido a la trascendencia, porque era una tradicional criatura del mundo

inferior y, por tanto, "mediadora" entre una y otra forma de vida.⁸⁴

En el terreno ritual, esta tendencia del espíritu humano se expresa en la lucha por la adquisición de capacidades sobrehumanas que permitan al hombre ver la otra realidad, el ámbito de lo sagrado, y nutrirse de él para beneficiar o perjudicar a los otros, o simplemente para "salvarse". A esta meta se arriba, por lo general, a través de prácticas ascéticas, transmitidas por medio de algunos signos especiales o de los sueños, y los hombres que la alcanzan son, en las diversas religiones, los llamados curanderos, hechiceros o chamanes; los santos, o bien los que alcanzan la iluminación.

Frecuentemente el ofidio aparece simbolizando la trascendencia o la transformación que se opera en el hombre. En el caso de Alfredo, es la iluminación o la capacidad de ver la otra realidad por el afán de compromiso con la "verdad" de la que tanto habla. No es incapacidad para realizar su trabajo de dirección lo que le impide plegarse al sistema, es la *trascendencia* de sus ideas que pretenden *transformar* al cine como medio de expresión, como medio de comunicación.

También la asociación por analogía y por contraste del montaje, -presencia de elementos similares entre dos imágenes o elementos diferenciados pero correlacionados- se expresa en el desenvolvimiento de la historia de ficción y el documental. Alfredo capta la realidad descatando las sugerencias del productor; el documental y la ficción son imágenes y elementos diferenciados pero correlacionados. La serpiente nuevamente aparece, de frente a la cámara desenroscándose, a medio erguir y con el cascabel sonando, deja ver su amenazante lengua.

César también constituye la dualidad del realizador, él y Alfredo son antagónicos aunque representen el mismo principio. César reconoce el trabajo de Alfredo frente a Gorostiza que empieza a descubrir los dolores de cabeza que la perspectiva de Alfredo va a ocasionar.

Henderson analiza en términos psicológicos la significación de los animales infraterrestres, la cual por su carácter universal, connatural al ser mismo del hombre, se encuentra expresada tanto en los sueños como en las diversas concepciones de sacralización de los hombres. Estas criaturas, que figuradamente proceden de las profundidades de la antigua Madre Tierra, son habitantes simbólicos del inconsciente colectivo; traen al campo de la conciencia un especial mensaje tectónico (mundo inferior), que es un tanto diferente de las aspiraciones espirituales simbolizadas.⁸⁵

La asociación por proximidad también se manifiesta en el lenguaje cinematográfico de Araiza, (en una imagen se presentan elementos que conducen a la otra) la supervivencia económica es parte consubstancial al universo femenino de Alicia y en el contexto socio-histórico de la película se resuelve plegándose al sistema. Además de la relación ya referida con el universo femenino, por ser animal lunar, la

⁸⁴ Mercedes de la Garza cita: Henderson, *Los mitos antiguos...*, p 152 en Jung *El hombre...* op. cit. p. 256-257.

⁸⁵ *Ibidem*.

serpiente distribuye la ciencia (profecía) y la inmortalidad; pero siendo símbolo de la inmortalidad, la poseedora del secreto de la eterna juventud,⁸⁶ es la causante de que el hombre pierda la inmortalidad (Génesis), apareciendo como encarnación del mal, del espíritu de la muerte que mora en las profundidades de la tierra.

La asociación por transitividad -una situación presente en la primera imagen, encontrará su prolongación en la segunda imagen- y la asociación por acercamiento -se refiere a la yuxtaposición de dos elementos sin ningún enlace de raccord.

Durante la revisión del material enviado por Alfredo, Gorostiza abandona la proyección, inmediatamente después de las entrevistas en las que la gente común opina acerca de la tan cacareada libertad de expresión en los medios de comunicación y la credibilidad del presidente de la República; es entonces cuando la cámara muestra a la serpiente de figura entera, completamente erguida frente a la cámara, sacando la lengua y sonando en cascabel.

Viviendo bajo tierra, enroscada en sí misma, detenta los secretos de la muerte, igual que posee los secretos de la vida. Y en tanto que muda y cambia sin dejar de ser ella misma es, por último, considerada como guardián de la vida espiritual.

4.7.3 La anécdota

Como animal ctónico, -representación de la muerte-, la serpiente expresa la dialéctica vida-muerte: la resurrección. Como criatura del mundo inferior y símbolo de regeneración, como animal que se transforma, que conoce todos los misterios de la vida, de la muerte y del futuro, tiene acceso a las realidades trascendentes y funge como intermediaria entre el hombre y lo sagrado que normalmente está fuera de su alcance. Por ello tiene un papel esencial en las iniciaciones, por medio de las cuales algunos hombres traspasan la barrera entre lo humano y lo divino. Henderson señala:

La relación de la serpiente con las enfermedades se debe a que "oníricamente el ofidio aparece muchas veces como símbolo de angustia, dice Jung: A causa de su veneno, no es raro que su imagen aparezca en sueños como síntoma precoz de enfermedades corporales. Por lo regular expresa una anormal animación de lo inconsciente"⁸⁷

En este mismo sentido, Mercedes de la Garza explica que la serpiente es símbolo de la muerte y del inframundo por el hecho de que habita en cuevas, bajo la tierra. Como el inframundo es el sitio de la muerte o es su mensajera; asimismo, es epifanía de las propias divinidades de la muerte, y si éstas se consideran malévolas, el ofidio es entonces encarnación del mal.

⁸⁶ Uno de los múltiples mitos, y uno de los más antiguos, en los que la serpiente aparece como el ser que roba la Inmortalidad al hombre es la Epopeya de Gilgamesh, mito babilónico referido por Mercedes de la Garza, op cit. 254.

⁸⁷ Mercedes de la Garza cita: Jung, *Símbolos...*, op. cit. 255

Para la escuela jungiana, siguiendo a la misma Mercedes de la Garza, "símbolos de trascendencia son aquellos que representan la lucha del hombre por alcanzar la plena realización del potencial de su "sí mismo"⁸⁸ individual, y en los mitos encuentra Henderson como lo hace también Jung, un excelente material simbólico, equivalente al material onírico, que revela esa característica de la psique humana.⁸⁹

Después de la entrevista con el Ministro, el productor Gómez Rul habla con Gorostiza que le exige el control de Alfredo; Gómez Rul arriba a la selva lacandona, y la cámara en el filme de Araiza describe un movimiento irrefrenable sobre la naturaleza y la fisonomía humana. Alfredo interrumpe una entrevista que realiza con un lacandon y se dirige al productor con quien sostiene una discusión para, finalmente, renunciar y ser sustituido por el guionista.

Las serpientes naturales, que aparecen súbitamente en los campos o en las casa, son dadoras y augurios de riquezas, porque el reptil es agua y sangre, lo precioso por excelencia; es el guardián de los tesoros que se esconden en la caverna-útero de la madre tierra. El ofidio cura y produce enfermedades porque se ubica en el punto de contacto entre la vida y la muerte. simbolizando a ambas, pues a la vez que es virtud fecundante, encarna al temible Kisin, señor del reino de las sombras, -cuyo nombre no debe mencionarse-, y es también dadora y augurio de la muerte.

Tanto Miguel, el camarógrafo, como el guionista hablan con Alfredo que, deprimido fuma nerviosamente un cigarro junto al río cuando el parto de Margarita, la esposa de Naj'Quin se inicia.

En todo el universo de señales que se envían al espectador, a través de apariciones extrañas, la serpiente, anunciando la vida (un embarazo) o la muerte, lo que nos muestra nuevamente su ambivalencia simbólica, su relación con el conjunto se impregna de significaciones ancladas, por una parte, con la realidad representada y, por otra, inicia la narración construida por las imágenes a las que se incorpora de manera activa.

La cascabel adquiere otro simbolismo o artificio metafórico del universo sostenido por ella y se incorpora a la narratología. Símbolo por excelencia de la energía o poder sagrado que con la carga ambivalente de vida y muerte, bien y mal, masculino y femenino, anima las tres grandes dimensiones espacio-temporales del cosmos, la cascabel se incorpora a la trama de manera activa y reptá directamente hacia Alfredo.

⁸⁸ *Ibidem* p. 154-156. Uno de los personajes míticos que expresan la trascendencia, según Henderson, es el dios griego Hermes, que tiene su antecedente en el Thot egipcio, asociado con el ave ibis. Hermes tiene una naturaleza ctónica de serpiente, pero conserva la significación de ave que tuvo en Egipto, y así reúne los simbolismos del ave y del ofidio. Por ello, su cayado, en el que aparecen dos serpientes entrelazadas, tiene alas, es el *caduceo* o bastón alado, y la representación del dios integra también alas en los pies. Dice Henderson que en ello vemos su pleno poder de trascendencia, de donde la conciencia más baja del mundo inferior, pasando por el medium de realidad terrena, alcanza finalmente trascendencia para la realidad sobre-humana o transpersonal de su vuelo alado...

⁸⁹ En este sentido, la serpiente emplumada mesoamericana sería un claro símbolo de trascendencia.

Uno de los aspectos centrales en el pensamiento maya es la antítesis entre dos ámbitos opuestos del mundo: la naturaleza salvaje y el espacio socializado donde el hombre habita. La naturaleza representa un sitio sagrado donde residen poderes que están fuera del alcance del hombre, como animales y plantas salvajes que están cargados de energías potencialmente destructivas por su sacralidad, y penetrar en ese ámbito trae consigo para los hombres toda clase de peligros.

El trabajo de parto se inicia y Naj'Quin se niega a que sea otro, y no Alfredo, quien filme el nacimiento de su hijo; discute alterado con el guionista que ahora asume la responsabilidad de la dirección del documental. La serpiente atraviesa la estancia y se dirige a Alfredo, que se cambia de ropa preparándose a dormir, al tiempo que presencia la discusión. Naj'Quin va con él y le pregunta acerca de la filmación de la película. La cascabel se detiene junto a un *chiquihuite* a un costado de Alfredo, enroscada y en actitud de espera; él, por su parte, observa el desarrollo de los acontecimientos.

Cuando Naj'Quin se aleja la cascabel permanece observando a Alfredo encender un cigarro y ella, amenazante, avanza hasta situarse, en un primer plano, frente a la cara de Alfredo.

La serpiente-tierra tiene un predominante carácter ctónico: es el poder generador de la tierra -oculto en su interior-, por lo que se vincula con el dios de la muerte, que ahí reside, y con el jaguar, símbolo del inframundo y del cielo nocturno.

Tal vez por ello, ese ser del mundo natural, transformado simbólicamente en serpiente-origen, serpiente-cielo, serpiente-tierra e inframundo y serpiente-agua, con sus diversas manifestaciones y nombres, encarnó para los mayas, la energía sagrada, concebida como conjugación dialéctica de los contrarios, que anima al universo en un eterno movimiento cíclico.⁹⁰

Frente a Alfredo, ambos parecen estudiar el paradigma de posibilidades; él, sorprendido, la observa reptar hacia sí; ella lo observa y muestra su lengua, repta hacia su cuello y a través de él se va deslizando por su cuerpo, introduciéndose por completo en la bolsa de dormir.

En medio de la discusión entre Naj'Quin y el nuevo director, Alfredo lo llama y se acerca. Ante la situación de Alfredo, cada personaje, a su manera, intenta ayudarlo. Conscientes de la situación, sus antiguos compañeros tratan de conseguir el antidoto, en tanto que los lacandones recurren a recursos como introducir una cerbatana y, por medio de ella, humo de tabaco en la bolsa de dormir a fin de hacer salir a la cascabel.

La dualidad muerte-vida es representada por Alfredo y el niño que está a punto de nacer; la cascabel aparece en estas imágenes simbólicas como energía de muerte, como el aspecto destructivo del caos generador.⁹¹ Caos y origen en el que Naj'Quin

⁹⁰ Mercedes de la Garza; op. cit. p. 319-320.

⁹¹ En ese arte antiguo y pleno de riqueza espiritual, de riqueza significativa, aparece también el gran

funge como intermediario, "es el gran sacerdote que sostiene ante los hombres, el poder de los dioses, concebido ante todo como energía fecundante."⁹² La serpiente figura en los ritos iniciáticos porque es animal del inframundo, símbolo de la muerte, y la iniciación implica la muerte de la existencia profana, y porque es el animal que renace de sí mismo.

Ante la desesperación que Alfredo siente, nadie puede hacer más; la labor de parto continúa, y el lacandon Naj' Quin, con la emoción de presenciar el inicio de una nueva vida, asiste a su esposa -el vínculo con la vida- y en otros momentos intenta dar consuelo a su amigo, sin dejar de estar plenamente consciente de su muerte.

La angustia de Alfredo ante la proximidad de su propia muerte es intensa, la cascabel empieza a moverse buscando la salida por el humo del tabaco que invade el ambiente dentro de la bolsa de dormir, Alfredo nuevamente vuelve a sentir deslizarse al animal por su cuerpo hasta quedar frente a frente, ella parece retarlo, intimidante saca la lengua frente a su rostro.

"Además del simbolismo de introducir ofidios en el cuerpo, integrando así en el iniciado los poderes transformadores de la serpiente, en muchos pueblos encontramos la idea de que el iniciado es tragado por una sierpe; el cambio de piel de la serpiente puede influir también en la idea de ser tragado por ella, ya que la serpiente emerge renovada de su propia boca; es decir, se desprende primero de la piel de los labios y va volteándose al revés, en la medida en que se separa, hasta que sale el ofidio, dejando su antigua piel completa... en el vientre del monstruo reina la Noche cósmica; es el mundo embrionario de la existencia, tanto sobre el plano cósmico, como sobre el plano de la vida humana."⁹³

En el momento de mayor angustia para Alfredo, con el rostro de la cascabel frente a él, el niño nace, y al caer⁹⁴ lanza su primer llanto que provoca un movimiento instintivo de Alfredo, quien al voltear deja su cuello expuesto y la cascabel lo muerde.

Como el iniciado es el llamado "dos veces nacido", la iniciación implica, por tanto, morir y renacer, la idea de ser tragado simboliza el retorno al vientre materno, que también es una tendencia de la psique, en la que predomina la libido instintiva. Jung dice respecto del simbolismo psicológico de ese retorno que éste no se opera las más de las veces por vías naturales, sino por la boca, es decir, mediante ser tragado o devorado, con lo cual se pone de manifiesto una teoría más infantil aún, elaborada por Otto Rank. No se trata de una mera alegoría para salir del paso, sino que la regresión alcanza una etapa funcional nutritiva más profunda y anterior en el tiempo a la sexualidad, para envolverse, en lo sucesivo, en el mundo vivencial del lactante.

símbolo del pensamiento mesoamericano, la serpiente emplumada, como otro aspecto del mismo dragón-fertilidad, que expresará en el mundo maya el poder fecundante del agua celeste.

⁹² Mercedes de la Garza; op. cit. p. 261.

⁹³ *Ibidem* cita: Eliade, *Le sacré...*, Op cit. 160

⁹⁴ Los partos entre las lacandones se llevan a cabo agarradas a dos estacas paralelas y de pie mientras son ayudadas, sólo a no caer, por dos mujeres. Es así que el niño, al nacer, cae al suelo y el golpe, al caer, lo hace llorar mientras que, con una rústica daga, "alguien" corta el cordón umbilical.

En esta fase, el llamado complejo de Edipo, se transforma en el complejo de la ballena de Jonás -que tiene muchas variantes-, por ejemplo, la bruja que come niños, el lobo el ogro etc. El miedo al incesto se transforma en el temor de ser devorado por la madre. Con ello, la libido llega a una especie de estado que cabris denomina originario, en el cual puede arraigar, como Tseo y Pirítoo en su viaje al infierno; pero también puede volver a liberarse del involucramiento materno y asomar a la superficie con una nueva posibilidad de vida.

En el ámbito religioso, el movimiento ascendente de resurrección, después de haber retomado al origen, se da también por el afán de encontrar una nueva posibilidad de vida, pero se trata de una vida que traspone la barrera entre lo profano y lo sagrado, elevándose por encima de la naturaleza, hacia la unión con lo divino.

En la sacralización del gobernante la serpiente tiene un papel en los ritos ascéticos, en tanto que encarnación de la energía sagrada y generadora del universo: es el vehículo para la sacralización del hombre, pues la escena del dintel de Yaxchilán, que hemos mencionado, parece ser la expresión plástica de ciertos ritos de iniciación que practicaron los mayas antiguos y que han pervivido hasta hoy en varios pueblos mesoamericanos, en los que para adquirir poderes chamánicos o convertirse en brujo el iniciado debe ser tragado por una gran serpiente, a veces después de que se le han introducido en el cuerpo serpientes pequeñas, y triturado entre sus fauces, para después ser excretado e iniciar una nueva vida, ya sacralizada, que le permitirá ejercer el poder sobre los otros hombres.

El tonalismo, además de ser una de las mejores expresiones del vínculo hombre-animal en la religión maya, muestra el conocimiento de la psique humana que tiene dicho pueblo, pues el animal salvaje que forma parte del ser del hombre representa los impulsos instintivos, irracionales, antisociales de los hombres, que deben ser guardados en corrales, es decir, controlados, para que el hombre viva en armonía con su comunidad.

Los conceptos religiosos acerca de los animales que hemos analizado nos revelan, en fin, la concepción de un cosmos diverso, donde plantas, animales, hombres y dioses, interrelacionados consubstancialmente, constituyen una unidad dinámica.

Un instante después de haber sido mordido por la cascabel, entra la voz en off del locutor del documental turístico que filmó el director sustituto de Alfredo, sobre su propia imagen desesperada ante la agonía; el rostro distorsionado de Alfredo, en una sucesión por acercamiento, se alterna con las imágenes del documental en una sala de cine, el brindis y los comentarios durante él, al tiempo que se muestra un Alfredo con el rostro agonizante, que alcanza a expresar un "ayúdame" a un Naj'Quin sin posibilidades. El congelamiento de su rostro y la disolvencia del color a blanco y negro, con una pregnancia a dibujo,⁹⁵ son complementados con el fondo musical de la película

⁹⁵ Aunque suele considerarse el uso del color como una solución natural, dada la vocación reproductiva del medio cinematográfico, Cassetti señala algunas de las múltiples excepciones que puede tener su empleo. El color activa ciertos códigos cromáticos en función de las reacciones perceptivas, del juego de

y la aparición de los primeros créditos.

La serpiente parece encarnar una energía sagrada común a dioses y a hombres.

Conclusiones del capítulo

La impresión de similitud con la vida es inherente a la cinta del realizador Raúl Araiza. El encadenamiento de historias y el universo bajo el que se desarrolla (historia y diégesis) *Cascabel* remiten a un universo de interpretaciones y alegorías, que nos sitúan en las intenciones, los motivos y la sintaxis fílmica. La intención de este capítulo fue la de conocer cada una de las partes que constituyen la cinta para interpretar el símbolo serpiente en sus diferentes contextos.

No me detuve en la sintagmática de la cinta, pues consideré más relevante, de alguna manera, profundizar en el universo simbólico de la serpiente y en ese sentido retomar algunas cuestiones de la sintaxis fílmica. La sinopsis de la película, realizada en el capítulo tercero, a su vez me ayudó a no detenerme a desarrollar la estructura dramática en el presente capítulo y realizar, de acuerdo con mis propósitos, la tesis central de mi trabajo.

las tonalidades, de las referencias ideológicas o de las necesidades narrativas del relato. La percepción del color o el blanco y negro en una película depende, en gran medida, de las formas de iluminación. Las fuentes de luz, sean naturales o artificiales, constituyen un factor decisivo en la creación de la expresividad de la imagen, contribuyen a la ambientación y al reconocimiento de los objetos en la pantalla. Jesús Daniel González Marin: op. cit., p. 82.

CAPÍTULO V LA ENTREVISTA

Lo que tenemos en el fondo de la fantasía, antaño estuvo a plena luz. Lo que se nos aparece en sueños y fantasías, fue antes uso consciente o convicción general. Más lo que entonces fue tan poderoso como para formar la esfera vital del espíritu de un pueblo de elevado desarrollo no pudo haber desaparecido totalmente del alma humana en el curso de pocas generaciones.

Jung, The Symbolic Life.

5.1 ¿Por qué la entrevista?

Cuando tuve la oportunidad de entrevistar por primera vez al señor Raúl Araiza quedo abierta la posibilidad de otra charla con los resultados de la elaboración de mi tesis. Por cuestiones de tiempo, pareció que dicho encuentro no podría realizarse y fue entonces cuando envíe al señor Araiza, un cuestionario escrito con la intención de confrontar mis resultados y su opinión al respecto. En el último momento, el señor Araiza, amablemente, me llamó por teléfono accediendo a la entrevista: las preguntas fueron básicamente las mismas del cuestionario.

Considero pertinente señalar que parte de las preguntas tienen la intención de conocer al realizador y su formación, su trabajo tanto en cine como en televisión y su manera de percibir y enfrentar el reto de la cinematografía nacional.

Las opiniones de Araiza respecto a su cinta *Cascabel* fueron resultado de preguntas cuidadosamente elaboradas, porque fue importante que no conociera lo que expongo en mi tesis a fin de evitar que se sintiera influenciado al responder o que se molestara por no estar de acuerdo. Este acercamiento sirve para tomar en cuenta el punto de vista del realizador con su trayectoria y con una de sus obras más importantes; así como las coincidencias que se pudieran dar con mi trabajo.

Las preguntas de la entrevista integran "bloques" que van del contexto personal al análisis de su obra en conjunto y específicamente de *Cascabel*. Elabore las preguntas con la intención premeditada de conocer al director Araiza; la generación a la que pertenece, su formación en televisión, su ingreso al mundo cinematográfico, sus motivos e ideas, el contexto de la producción y el proceso de realización de sus filmes.

También se aborda su opinión respecto a la cinematografía nacional; por supuesto, acerca de *Cascabel* y específicamente respecto al análisis de esta película. En este sentido, la finalidad fue aclarar su intención al incorporar a la serpiente en el filme. El sentido primero que él pretendió dar fue incorporar la visión peyorativa de la visión judeo-cristiana respecto a este símbolo.

Obviamente, no se podía dejar de lado su postura respecto a las telenovelas y la competencia, en este terreno, de las dos empresas de televisión mexicanas -Televisa y

Televisión Azteca- con el objeto de establecer su experiencia como director de televisión y director de cine. Para concluir la entrevista, retomé algunas cuestiones del filme analizado en el presente trabajo, para determinar la opinión que Araiza tiene de su propio trabajo veintidos años después.

5.2 La estructura

La entrevista se presenta tomando como base la estructura planteada en la tesis de Frida Rodríguez Gándara.¹ Las partes que componen el cuestionario se dividieron conforme a los intereses arriba señalados.

I.- Generacionalmente

En este inciso las preguntas intentan ubicar al director con su generación y los problemas a los que se enfrentaron para ingresar a la industria cinematográfica; lo que el echeverrismo significó para él y sus compañeros.

II.- Su formación en televisión

En este apartado se pretende aclarar cuál fue la formación del director en televisión, como se integró a este medio y las diferencias que alguien como él, que ha trabajado en ambos medios, encuentra entre uno y otro. Conocer estos aspectos ilustra, de alguna manera, la posición de denuncia en cuanto al proceso de realización, que se evidencia en *Cascabel* y es uno de los temas que el director aborda en su película.

III.- En cuanto al cine

Este punto expone no solamente lo que el cine significa para Araiza, sino también el significado de cada película, el contexto de producción de ellas y lo que piensa de la industria cinematográfica en México.

IV.- El proceso creador

Aquí se identifican las tendencias políticas, las ideas, la influencia de otras artes y, a partir de ello, se profundiza en algunos aspectos del proceso creador del realizador.

V.- Cascabel

Una de mis hipótesis secundarias es establecer que *Cascabel* no es una película indigenista porque se trata de una denuncia social, de un documento histórico que aborda varios temas; entre ellos, la situación de los indígenas. La demagogia, la corrupción política, la censura en los medios de comunicación, -específicamente el cine-, son temas que el director plantea con claridad. En este apartado las preguntas tienen

¹ Trabajo de tesis de Frida Rodríguez Gándara; La memoria de la piel, la narrativa de Silvia Molina. 1992:p.131-164.

este sentido.

VI.- Respecto al análisis

Las preguntas realizadas en este inciso intentan demostrar la intención del director en cuanto a la utilización de símbolos en sus cintas. En mi tesis demuestro que la visión que la cultura mestiza heredó respecto a la serpiente tiene múltiples significados, no obstante, es la cosmogonía judeo cristiana la que prevalece. El sentido peyorativo de sus cualidades, como el veneno, la traición, el servilismo, la mentira, la falsedad, su arrastrarse, etc., constituyen la relación que Raúl Araiza pretendía establecer en *Cascabel*.

VII.- Las telenovelas en México actualmente

Esta sección corresponde a la identificación del punto de vista del realizador; el propósito fue actualizar la plática para evitar, en la medida de lo posible, el anclaje con el pasado.

VIII.- Retomando el cine

Finalmente, las últimas preguntas que integran la entrevista buscan redondear las ideas expresadas por el director en función de su primer filme.

5.3 La entrevista

Los datos biográficos no se han incluido en este capítulo porque se mencionan en el apartado 3.4 del capítulo "*Cascabel*".

I.- Generacionalmente:

1.-¿Cómo clasificaría a la generación de realizadores a la que usted pertenece?

Nosotros entramos tarde al cine, entramos como de 40 años, otros de 38, porque el cine tenía el gran problema de "puertas cerradas", no podían entrar directores, músicos, fotógrafos o productores. Era un monopolio. Yo durante 10 años hice mi solicitud de entrada y no me lo permitían, entonces, ya en la época de Echeverría fuimos 12 directores a hablar con él y dió instrucciones de que se abrieran las puertas. Fuimos una generación tardía, pero nosotros teníamos la mentalidad sobre las películas sociales, éramos de alguna manera sobrevivientes del '68 y de los problemas sociales; teníamos mucha influencia del cine soviético, porque nos interesaba mucho el cine de tipo social -en mi caso-, pero hay otros casos, como el de Jaime Humberto Hermosillo, como otros directores que han tenido otras tendencias, pero creo que fue una buena generación de directores, pero tardía. Pudimos hacer poca obra debido a eso.

2.-¿Qué opina sobre los cineastas de su generación (Cazals, Ripstein, Hermsillo, Fons, etc.)?

Cada quien ha intentado hacer su obra personal; la obra del director es una obra personal. Son excelentes directores todos ellos sólo que sucede que nosotros nos movemos en un mundo de cine tercermundista, por eso es muy importante que ahora los jóvenes, gracias -y al mismo tiempo por desgracia- a que la industria se hundió en México, se han podido ir a los Estados Unidos ahora que se han dado las posibilidades de que les interesen los talentos latinos. En nuestra época no pasaba así, era muy difícil entrar al cine americano a trabajar pero ahora me da mucho gusto que haya muchos jóvenes fotógrafos así como directores en la industria cinematográfica americana, lo que demuestra que lo están haciendo bien. El problema de los directores veteranos de mi generación es el habernos movido en una época en la que el cine ya no vivía su "época de oro" y estaba declinando como industria.

II.- Formación en televisión:

3.-¿Dónde y con quién se formó como realizador de televisión y cine?

Me formé con muchísimos directores de muy buena calidad, como Julio Taboada², Manolo Calvo, Enrique del Castillo, el maestro Novo, Luis Aragón, don Antonio Monsell, que fue básico en mi carrera, Luis de Llano, Roberto Kenny, el maestro Wagner, en fin, fui asistente de muchos directores.

4.-Básicamente su formación se debe a la televisión; ¿qué determinó su incursión en el cine?

Bueno, siempre tuve una necesidad muy importante de hacer cine, yo siempre fui un vago; durante toda la secundaria me iba casi todos los días al cine y luego, ya cuando estudie teatro en Bellas Artes, me iba yo con Sergio Bustamante a ver 3 películas en las tardes. Tuve una enorme formación visual del cine y siempre soñaba con el cine; soñaba yo historias y aventuras como creo que hace todo joven; en mí se daba la necesidad y cuando yo entré a la t.v. apliqué mucho de mis conocimientos o de las visiones que tenía yo del cine a la t.v., En aquella época no se podía tanto, porque las transmisiones eran en vivo; o sea, no había la edición como ahora. La novela que estoy haciendo es como si estuviera haciendo cine. He llevado, por mi conocimiento de televisión y de cine, una técnica en la t.v. que es cinematográfica, traigo fotógrafos de cine, traigo gente, todo el movimiento es cinematográfico. Eso determinó el que siempre quise hacer cine.

² Es probable que se haya equivocado y se refiera a Carlos Enrique Taboada.

5.-¿Cuáles son las diferencias entre la realización en televisión y en cine?

En la televisión todo es más rápido; por ejemplo, en el cine si tiene uno 50 escenas-secuencias pues es mucho; en la t.v. tiene uno 3,500 o 4,000; entonces, la diferencia es muy grande; la t.v. tiene una gran dificultad; por ejemplo mis compañeros del cine que han venido a hacer t.v., yo veo que no pueden aportar sus grandes conocimientos o su talento debido a que la técnica y la velocidad de la t.v. se los traga; no se sienten en su medio, y el cine es mucho más cuidadoso, se trabaja con una sola cámara. En lugar de ser 20 minutos al día hace uno 3 o 4 minutos en el día. La preparación es mucho más cuidadosa en el cine que en la t.v.

6.-¿Hay alguna persona, ajena al ambiente de cine o televisión, que haya influido en su vocación de realizador de cine o televisión?

No, fue siempre un estímulo personal, una inclinación espontánea.

III.- En cuanto al cine:

7.-¿Qué significa para usted el cine?

Significa sobre todo un modo de expresión, el cine tiene muchas maneras de verse: al director que le interesa la forma y al director que le interesa el contenido. Soy un director al que le interesa el contenido social, el contenido político, la denuncia, y hay directores a los que les interesa la forma, la estética. No soy un director al que le interese plantear un *shot* estético, me interesa más lo que se dice; a eso se debe que *Cascabel* es un discurso hablado, -de hecho es visual-, pero más bien está ilustrando un discurso hablado.

8.-¿Cuál es la función del realizador en una producción cinematográfica?

Bueno, pues obviamente realizar; hay dos maneras de realizar: por encargo hacia una estrella o hacia una empresa que quiere que le realice uno algo; como esta novela que actualmente hago, o cuando hace uno su obra personal. *Cascabel* es una obra personal. Eso se lo agradezco al gobierno, a CONACINE, porque debido a ello pude hacer en IMCINE, *Cascabel*, *En la trampa*, *Fuego en el Mar*, *Modelo Antiguo*. Esta última fue de encargo, pero las otras 3 obras son muy personales, en donde pongo, -por ejemplo, en *Cascabel*-, el significado social, -cómo somos unos reptiles en la sociedad-, que envenenamos y cascabeleamos y como envenenamos al ambiente en la sociedad-; entonces, *En la trampa*, es cómo el hombre queda atrapado en sus obligaciones por el amor y por los chantajes de las mujeres, de las mamás y todo eso. En *Fuego en el mar*, es el problema del macho mexicano que trata de oprimir a la mujer para que no se supere, sino para que se llene de hijos y siga dependiendo siempre de él. Entonces, en cada una de ellas es un punto de vista personal; son obras personales.

9.-¿Cuál es su opinión respecto a la Industria Cinematográfica en México?

Pues desgraciadamente el gobierno se encargó de terminar con ella; también es culpa de muchos, de los productores y de los sindicatos, que tuvieron las puertas cerradas durante muchos años y esto hizo que se perdieran generaciones de talentos y se fuera perdiendo la infraestructura. La entrada del gobierno a las distribuidoras y al manejo de los cines y todo eso perjudicó mucho por lo mismo que pasa siempre: el cine no lo manejan los talentos, lo manejan los comerciantes, los políticos y los contadores; y el cine debe volver a ser manejado por los talentos.

IV.- El proceso creador:

10.-¿Cuál es su inclinación política o afiliación a algún partido etc.?

No, ¡Dios me libre!; no, ninguna afiliación a algún partido pero sí me interesa la política. De la política me interesa atacar, por medio del cine, la corrupción, la demagogia, la mentira, el asalto y robo que han hecho los políticos, los funcionarios, los banqueros con el país; la impunidad; o sea, lo que a cualquier ser humano decente le molesta; me molesta toda esa corrupción en la que vivimos por los políticos que, desgraciadamente, se han enriquecido usando a la política, que es tan noble, para beneficios personales. Esa es mi posición; me interesan también los problemas humanos; los problemas de pareja; la cotidianidad tiene que ver mucho con la política.

11.-¿Cuáles son sus realizadores y películas favoritas?

A mi siempre me gustó como realizador Elia Kazan; me gusta mucho Scorsese; me gusta mucho Sidney Lumet y muchos excelentes directores. De los europeos Francesco Rosi, Gillo Pontecorvo, Federico Fellini... Es muy difícil decir uno; Ingmar Bergman también es un director excelente porque para mí, que me gusta mucho el contenido, Bergman es el que más contenido humano le da a sus filmes.

12.-Hay algunos realizadores, en quienes otras artes como la música, la pintura o la literatura, inciden de manera significativa en su obra; ¿influye alguna de ellas en su trabajo?

No exactamente; lo que sucede es que como tengo algunas tendencias políticas, como explicaba antes, realmente yo me nutro mucho de los periódicos de lo que escucho en los noticieros; pero no, influencia de la música no tengo; soy una persona a la que le gusta que haya buena música en las películas, aunque hubo una época en la que no usé música casi. *Cascabel* tiene muy poquita música; ahora le puse más porque se digitalizó para exhibirse de nuevo. En la obra literaria no, porque me gusta leer diferentes géneros; novela, cuento; durante una época ciencia ficción, en fin... Acerca de la pintura hay un pintor que me fascina cinematográficamente; Rembrandt, por el manejo de la luz.

13.-¿De dónde surgen las ideas para sus películas?

De la vida, generalmente de la vida. Yo puedo crear cualquier tema pero siempre basado en personajes que he conocido; un personaje no en el sentido de copiar la vida de una persona, sino en estructurar, a partir de las características de personas que uno conoce, que integra en el personaje. Por ejemplo, el director de *Cascabel*, Alfredo, fue relacionado totalmente con mi vida y él es un director que yo inventé. Tiene ideales, pero también muchos errores, dificultades. No es una persona honesta desde el momento en el que acepta una cosa y luego hace otra, o cuando sostiene una discusión con el fotógrafo que le pregunta si le interesa el cine o los indígenas, él dice que los indígenas y es mentira, a él lo que le interesa es el cine; es un director demagogo. Aunque sus intenciones son hacer un cine político, en el fondo lo que le interesa es ser importante, ir a festivales... No sabemos hasta donde sea un personaje verdaderamente leal, es muy humano debido a que tiene muchas fallas.

14.-¿De qué manera influye su estado de ánimo en el proceso de realización?

Depende de cómo amanezca uno también, sobre todo porque soy una persona que, aunque preparo mucho la idea y el guión, improviso sobre el momento de la realización y también en el momento de la edición. Mi obra nunca está acabada, siempre es corregible algo y, en el caso de mis películas, por ejemplo, no me gustan los *happy end*, aunque los productores le obliguen a uno a tener un *happy end*. A mi me parece que cuando pinta uno personajes de la vida real, uno no puede saber cómo van a terminar, eso sólo sucede en las novelas; la novela es una estupidez en la que "fueron felices y se casaron" y no, ahí empieza el gran conflicto de un matrimonio y de la pareja.

15.-¿Hasta que punto ha influido en su filmeografía la experiencia personal?

Much0, porque casi siempre en todo -telenovelas, teatro, en cine- aplico mis puntos de vista sociales, personales, humanos; si se trata de un problema de hijos aplico mi experiencia como hijo, como esposo, como padre, aplico eso. Siempre recurro a mi persona para dar mi punto de vista.

16.-¿Qué es lo más importante para usted cuando realiza una película: dar rienda suelta a la urgencia de *narrar*, transmitir un mensaje, crear una obra bien estructurada desde el punto de vista del lenguaje fílmico, realizar una obra novedosa, llegar a cierto tipo de espectador?

A mi me interesa narrar, a mi me interesa el pensamiento y la palabra; no me interesa hacer una película de poco diálogo y muy estética; a mi me interesa que haya diálogo porque solamente con el diálogo se expresan las ideas. No soy un realizador estético.

17.-Una constante en algunas de sus películas es la relación hombre-mujer, que muestra un conflicto a partir de las relaciones de pareja en las que la mujer gira en torno al hombre. ¿A qué atribuye que los personajes pivote de algunas películas como *Cascabel* o *En la trampa*, siempre sean hombres?

A que siempre veo el punto de vista del hombre; es decir, en casi la mayoría del cine del mundo son hombres los que intervienen en él, es raro que se vea el punto de vista feminista; como siempre escriben hombres y realizan hombres y los hechos importantes los hacen los hombres, se sigue discriminando a la mujer. Yo no discrimino a la mujer, el punto de vista que doy es el del hombre; por ejemplo *En la trampa* todo mundo me acusó de misógino, y sin embargo, en *Fuego en el mar* lo que hago es dar el punto de vista de la mujer diciéndole que no debe permitir que un hombre la someta y menos que le pegue.

V.- Cascabel:

18.-¿*Cascabel* muestra su punto de vista en este sentido?

Sí, *Cascabel* es una película que no se parece a ninguna porque es una expresión totalmente personal; siempre fue criticada por no ser una película sino un docudrama que está partido en dos y porque al principio maneja un discurso político y después es una extraordinaria secuencia de suspense. La película recibió muchas críticas en su momento; siempre hay gente a la que no le gustan las cosas.

19.-Sus obsesiones respecto a la corrupción, la verdad, la demagogia, la realización de una película, la censura, ¿tienen algún significado o algún símbolo en *Cascabel*?

La serpiente simboliza todo; entre ello simboliza también a la sociedad; por eso, cada vez que observamos a un individuo que hace un acto malo cortamos y vemos a la cascabel. Es ella representativa de los estudiantes demagógicos, del funcionario, de todos. Al final, lo que sucede con toda una sociedad que va ahí a hablar y a decir "que bella película", "que maravillosos paisajes"; cuando ya se dicen puras mentiras del documental y se habla con esa voz melosa de locutor de televisión "Desde México, todo en Chiapas es México"; pero toda la verdad se quedó en la lata de la basura. Todo está simbolizado por la víbora; cómo todos reptamos y cómo todos envenenamos el medio: el chisme, el rumor, la demagogia, la mentira, todo eso está reflejado.

20.-¿Cuál es el interés principal de su cine, y en específico, de *Cascabel*?

Dar mi punto de vista sobre los problemas de la vida real y social.

21.-¿Cuál fue el "problema" que le inquietaba en *Cascabel*: la censura, la demagogia, la denuncia, el indigenismo, los indígenas.

Realmente todo, pero he de reconocer que me interesa más el problema de la

demagogia y de la censura porque no tengo la capacidad de decir que se debe hacer con los indígenas. Cuando en aquella época se hizo la película, había ocho millones de indígenas en el país con 54 lenguas, ahora hay diez millones; no los podemos integrar, educar, dar una vida digna; entonces, decir yo en la película qué se debe hacer por el indígena, no. Me interesa que se resuelvan los problemas de ellos pero lo que hago es la denuncia de aquella época y que sigue existiendo ahora, de lo que les sucede a los indígenas y del gran conflicto que este país tiene al cargar con diez millones de gente que, realmente no es productiva; ¡es un *handicap* muy grande!, que hablan cincuenta y tantas lenguas; que viven en pueblos abandonados, lejanos, en donde la educación no llega. Hay tantas cosas que en una película...; lo único que pude hacer es expresar una denuncia criticando a la sociedad, al gobierno y a la demagogia pero, -hablando yo mal del gobierno- al fin y al cabo hice la película y se exhibió y se exhibe; entonces quiere decir que el gobierno se portó bien conmigo como realizador.

22.-En cuanto a la puesta en escena, ¿cómo seleccionó a los actores de *Cascabel*?

Generalmente yo soy una persona, -como se puede ver en este reparto- que llevo a puro actor; no me gusta llevar figuritas ni me gusta llevar estrellitas porque la estrella eran las ideas. A mi me gusta el cine de ideas y para tener las ideas yo no necesito figuritas de la televisión, necesito actores. No quiere decir que yo no trabaje a gusto con las figuras; ¡sí!, por supuesto, pero generalmente soy un director más de actores.

23.-¿Cuál es la técnica de dirección con los actores que trabajan con usted?

Yo me forme en la época en la que había demasiado actor español, estaba muy viciada la actuación en el melodrama del cine mexicano, todo redicho y expresado y en el teatro español todo impostado; a mi me empezó a interesar el manejo natural del trabajo escénico; me costo mucho trabajo porque los actores no estaban preparados para eso y yo fui introduciendo esa forma. Se puede decir que, de alguna manera, todo este trabajo, ahora natural, -que se hace en la televisión-, a mi me tocó iniciarlo, porque a mi me choca que el actor actúe; a mi me importa que el actor sea.

24.-¿Cuáles fueron las condiciones de producción de *Cascabel*?

Fueron buenas, el gobierno me dio lo que se necesitó, una buena preparación; un buen terminado. Pude traer a 30 lacandones de allá, que tuve viviendo en hoteles y en donde pude realizar la película; no me presionaron con el tiempo; yo realmente le estoy muy agradecido a las autoridades de esa época de CONACINE.

VI.- Respecto al análisis:

25.-La expresión del doble o múltiple sentido que la serpiente tiene en el contexto cultural de la sociedad mexicana, fue prevista por usted al realizar *Cascabel*?

Sí, pero no estaba muy convencido, intuitivamente iba a meter esos intercortes, pero no tenía la idea de manejar el sentido simbolizando a cada uno de los aspectos sociales; sino hasta que la fui haciendo.

26.-¿Fue casual o premeditada la conexión de la serpiente con el universo femenino?

!No!, con la mujer no, para nada. Es más, la mujer en la película es la que tiene la razón porque él critica demasiado, quiere manifestarse y quiere componer el mundo. Entonces, es él quien rompe con su relación por su egoísmo; no quiso tener un hijo; quiso que ella abortara por no echarse el compromiso económico. Mientras que es ella quien hace traducciones de libros pornográficos para que él pueda montar las obras de teatro que nadie va a ver.

27.-¿Tuvo alguna intención de manejar símbolos en su película?

!No!, nunca; la idea de la película surgió de un reportaje que yo había leído en una revista, acerca de dos ingenieros y sus ayudantes, que trabajando en el canal de Panamá, sufrieron el incidente con una víbora que se le metió a uno de ellos -es un hecho real- se tardaron como catorce horas en sacarla; era una víbora *Nauyaca*. En la película hice que fuera una víbora *cascabel*, aunque también fui criticado porque en la selva de Chiapas hay poca *cascabel*; sin embargo, en las estelas mayas ve uno la víbora *cascabel*. Para mí es importante el sonido, el crótalo, cinematográficamente hablando.

VII.- Las telenovelas en México actualmente:

28.-¿Qué opina acerca de la incursión de directores como Jorge Fons o Gonzalo Martínez en la realización de telenovelas?

Son excelentes directores, pero la velocidad de la televisión no les ha permitido desarrollar realmente su gran capacidad cinematográfica en la televisión; por ejemplo, en mi caso, he podido realizar obras como *Senda de gloria* y otras obras debido a mi conocimiento del manejo de dirección de cámaras en televisión y del manejo del cine.

29.-¿Considera que la formación de los directores de cine que incursionan en el ámbito de las telenovelas origina alguna diferencia con los directores de telenovelas?

!Si!, claro; el director de cine tiene mucho más conocimiento y mucho más

profundidad, sobre todo de los directores que se mencionan, porque el director de cine tiene un concepto, puede ser más profundo; pero tampoco porque yo salí de la televisión; es decir un director puede ser igual de superficial en el cine que en la televisión. En la televisión puede ser más superficial debido a la velocidad y debido a que no se puede corregir el texto con tanto cuidado como se debería de hacer; lo que sucede con mis compañeros de cine es que no han tenido los productores adecuados; productores que tengan un conocimiento para que tengan más paciencia con ellos, para que ellos vayan asimilando más el sistema.

30.-¿Cómo realizador, qué opina de las telenovelas como “Mirada de mujer”, “Nada personal”, “Café con aroma de mujer”?

Café con aroma de mujer es una excelente novela y las otras dos...; ¡Bueno!, *Mirada de mujer* es un éxito; los éxitos no se deben de discutir; no se deben negar; se pueden analizar. *Mirada de mujer* es una novela común y corriente -porque nosotros hemos hecho muchas como esa-, pero lo que sucede es que en este momento la visión feminista que se está teniendo funcionó muy bien; con un muy buen reparto y una mujer que tiene mucho encanto como es Angélica Aragón. Tal vez sin Angélica eso no hubiera funcionado igual, y tan es así que en Venezuela la obra no funcionó porque se trata de una obra que depende del encanto que tenga la actriz y, claro, se cae en una serie de lugares comunes igual que en todas las telenovelas; se ridiculizaba mucho al hombre y esta visión feminista plantea que el novio es un idiota que no da una, el marido es un estúpido que no sabe para dónde va; todos son idiotas; el otro que golpea a la mujer y ninguno es ejemplo de un hombre. Es muy importante la competencia y es muy importante que la competencia tenga una forma diferente de ver las cosas; es más, debería de haber una competencia con cuatro criterios que serían el de Televisa, Televisión Azteca y otros dos criterios; o sea, la televisión no se puede manejar con un sólo criterio como se manejó muchos años, pero el mercado va a ir haciendo que las empresas vayan haciendo las telenovelas que al pueblo le gustan. El problema es que al pueblo le sigue gustando *María Isabel*. Ojalá y el pueblo de repente dejara de ver esas telenovelas para que se pudieran desarrollar otro tipo de novelas en las dos empresas; o sea, de alguna manera todas estas novelas han tenido mucho más bajos *ratings* que los de Televisa, por ejemplo. En el canal dos es muy difícil cambiar de estilo porque cada vez que se intenta una novela de diferente manera casi siempre el canal dos fracasa; es lamentable que busquen esto; pero también, en ciento treinta países del mundo donde se vende, se vende este material. Los pueblos se parecen de alguna manera; por tanto, es muy difícil convencer a la empresa de que debemos hacer otro tipo de material porque a la empresa le cuesta mucho dinero y no resultan. Yo mismo leí que el productor de *Demasiado corazón*, Epigmenio (Ibarra), después de cómo dos o tres meses de estar al aire dijo que el problema de la producción era tanta innovación y para volver a recuperar al público tuvieron que caer en los lugares comunes; el amor, etc. Es importante que exista la competencia, que existan esos proyectos.

31.-¿Qué pasaría en las telenovelas de Televisa si el estilo y la técnica de Raúl Araza se aplicaran?

No!; lo que sucede es que esta técnica y este estilo que es muy personal se

puede aplicar en cualquier contenido; el problema en las telenovelas de Televisa es el contenido; lo único que estarán es mejor hechos las telenovelas pero el contenido va a ser el mismo porque el público sigue viendo ese contenido de diversión y entretenimiento.

VIII.- Retomando el cine:

32.-¿Qué nos puede decir acerca de la transmisión por Televisión Azteca de películas "echeverristas", veinte años después, como es el caso de *Cascabel*?

Pues ojalá se transmitieran más películas; hay muchas muy buenas películas de la época de Echeverría. Deberían de pasarlas más porque la juventud ya no las conoce; ese era un importante cine social que se hizo.

33.-¿Porqué la diferencia en cuanto a calidad en algunas de sus películas, por ejemplo *Los temerarios*?

Hay que entender que los directores vivimos de dirigir y *Los temerarios* me ofrecieron una muy buena cantidad de dinero y accedieron a que la hiciera de la manera que yo quería; era una necesidad, de alguna manera, económica. En ello hay una capacidad profesional, el profesionalismo a final de cuentas.

34.-En el caso de *Cascabel* existe una necesidad de comunicar varios conflictos, de entender la dinámica de la sociedad mexicana a través de lo que se oculta en su cotidianidad. ¿Esto forma parte del mundo de un realizador y cuál es su opinión después de más de veinte años?

Ahora que volví a trabajar con la película pude darme cuenta de que no ha envejecido, eso es algo que es muy importante de la película. Hay otras que envejecen y *Cascabel* no, es vigente y ahorita es un reflejo de lo que sigue pasando en Chiapas, sólo que ahora el problema ya se politizó, pero la vigencia del problema me hace pensar que no le cambiaría nada. Haría ahora otra versión con el problema de Marcos y los acontecimientos a partir del EZLN; claro que no se podría hacer por la censura, una censura idiota porque es importante que el pueblo vea el punto de vista de un cineasta

35.-¿Identificar la figura presidencial de Echeverría en *Cascabel* que representa para usted?

En ese momento fue importante porque fue el sustento de la crítica aunque ahora pienso que ese fue un error; el gobierno me aconsejó que lo evitara y la temporalidad que eso representa ahora me hace pensar que efectivamente fue un error mío.

36.-En mi tesis afirmo que existen símbolos que incorporan información a la cinta y que la serpiente de cascabel se transforma en un personaje protagónico. ¿Estaría de acuerdo con mi afirmación?

Si, aunque yo no lo pretendí; pero veo que mucha gente le da diferentes interpretaciones y no quiero decir lo que yo quise hacer. Es el chiste también de una película, que cada quien le de una interpretación, cada quien la hace suya, eso es más importante; más que ser una película de Raúl Araiza que sea una película de todo el público, del que la vea y que dé su interpretación. Eso es bonito para mi como realizador.

México, D.F., a 1° de junio de 1998.

Conclusiones

Es difícil hablar de conclusiones en un trabajo, que considero, apenas empieza. Establecer límites dentro del universo de la filmosemiología resulta una tarea difícil, más aún cuando hablamos de una ciencia tan poco acabada y trabajada como ésta.

Investir con una realidad -la realidad que sólo proviene de nosotros, de las proyecciones e identificaciones que se mezclan en nuestra percepción del filme- ofrece una fuerte impresión de realidad en un vacío en el cual el sueño se sumerge con comodidad. Comprender que la impresión de realidad provocada por la diégesis (el universo de ficción, por lo representado característico de cada arte en vistas a la representación) y la percepción de la realidad del espectador, busca reflejar el inconsciente personal del director, que a su vez es interpretado por el inconsciente colectivo que comparten el director y el espectador.

El inconsciente colectivo de Raúl Araiza fluye de manera perceptible en su primer largometraje, sus preocupaciones existenciales, las vivencias que fue acumulando a lo largo de su trayectoria constituyen en *Cascabel* su forma de aprehender la realidad esencial o última de las cosas. El cine social y el cine de denuncia de Araiza, en sus propias palabras "el cine de los problemas de los seres humanos, del entorno en el que se mueven y que es la causa de que los seres humanos se porten de determinada manera, no puede desprenderse de la política".³

Las entrevistas realizadas por Alfredo, el protagonista de *Cascabel*, constituyen su grito de protesta. Hay algo en ellas de autenticidad ideológica, no desea convertir su trabajo en una especie de prostitución que le impida actuar de acuerdo a sus ideales. El documental es en este sentido la provincia marginal, la protesta ante la venta de su fuerza de trabajo creativa; el suicidio, a la vez, de su talento como realizador y de su capacidad de respuesta en el sistema en que se encuentra inmerso.

Durante las entrevistas, Araiza manifestó su interés por demostrar la "incapacidad" de Alfredo para jugar "limpio", puesto que primero acepta trabajar sin condiciones y después hace lo que él quiere, teniendo como contraparte a Cesar, el guionista, que al final sustituye a Alfredo como director del documental y está consciente de los mismos problemas sociales que aborda Alfredo, pero con la inteligencia para saber adaptarse al sistema y dejar abiertas las puertas a futuras realizaciones; es evidente que en el protagonismo de Alfredo, personaje que logra incorporar el inconsciente colectivo a la situación individual, existen reminiscencias de la situación personal de Araiza.

Ahora bien, Alfredo representa mucho más que a un realizador debutante, pues

³ Entrevista con Raúl Araiza el 13 de enero de 1998. "En esa época yo estaba muy preocupado y sigo preocupado sobre el problema de la libertad de expresión, en esa época decía Echeverría que habla libertad de expresión y entonces yo hice casi todo mi punto de vista, la película es un punto de vista personal, de lo que es el México en el que nos desenvolvemos y en el que nos desarrollamos como medio y lo que un director, puede expresar.

se transforma en cada uno de los espectadores que logran proyectar su propia situación en él, al mismo tiempo que la serpiente es el símbolo no de la culpa personal, sino del principio del mal inherente a todo lo terreno. El *símbolo serpiente* se estudió desde el punto de vista de la percepción de los mexicanos, aunque cabe aclarar que la búsqueda del significado del fenómeno estudiado no puede hacerse al margen de la historia. Las culturas prehispánicas, Occidente y Oriente forman parte de la cultura de América y, por tanto, de la cosmogonía mestiza del *símbolo serpiente*.

El cine comprende varios "dialectos", cada uno de los cuales puede dar lugar a un examen específico. La función social del cine es, entre otras cosas, un procedimiento de conservación o de archivo, una nueva forma de periodismo. *Cascabel* representa un claro ejemplo de esto dado que su vigencia se mantiene inalterable aún hoy día.

Los acontecimientos de los últimos años han puesto el dedo sobre la llaga, pues los indígenas y Chiapas han sido el centro de atención no sólo de los mexicanos, sino del resto del mundo que ha puesto, en algún momento, los ojos en México a partir del movimiento armado del EZLN. Durante su participación en una sesión de preguntas y respuestas con estudiantes y maestros de diversos *campus* del Instituto Tecnológico y de Estudios superiores de Monterrey (ITESM), el escritor Carlos Fuentes dijo que si no hubiese ocurrido el levantamiento zapatista del primero de enero de 1994, seguiríamos olvidando a los indios, pues en México "tradicionalmente han sido seres invisibles".⁴

Araiza fue claro en este sentido: la importancia era denunciar y no resolver los problemas de los indígenas. Sin embargo la película adquiere una vigencia fuerte y su "temporalidad" es nula.

Por otra parte, la transmisión de cintas mexicanas del período echeverrista, y otros, que tuvieron la oportunidad de volver a ser apreciadas por algunos y conocidas por otros muchos, entre los que me incluyo, llamó mi atención en dos aspectos sobresalientes: primero, sobre la nula cobertura que Televisa había dado a este cine en particular, lo que representó la oportunidad para Televisión Azteca de competir en un terreno importante, del cine mexicano "congelado" por la televisión privada hasta entonces y la polémica en torno al cine de apertura de la década de los setenta; y segundo, el carácter interactivo del cine que permite al espectador escuchar y dialogar con el filme, captar su sentido a partir de una reorganización personal de los elementos y que, particularmente en la cinta *Cascabel* (Raúl Araiza, 1976), permite una interesante aproximación desde los más diversos enfoques o niveles de lectura.

Es obvio que la investigación puede ser profundizada aún más; sin embargo, las limitaciones de tiempo y la premura por terminar el trabajo de tesis impiden continuar esta exhaustiva labor. En fin, *Cascabel* es un filme que cala hondo, es un universo dual, la memoria y el presente confluyen en un símbolo único, "-la serpiente-", que es llegar a la entraña misma, al origen y al término, al orden y al caos de la sociedad mexicana. El mundo que habitamos, el universo masculino-femenino, el universo dual de *Cascabel*.

⁴"Tontería crítica a Conai por parcial: Fuentes." *La Jornada*, martes 14 de abril de 1998.

CONCLUSIONES GENERALES

Pensar que el cine, por su carácter huidizo, por estar hecho con la materia misma de los sueños, con sombras, y por su continuidad alcanza más que ninguno este carácter de ser el pan, el pan de cada día para la necesidad de ver, de imaginar, de hilar y deshacer ensueños [...] Pues la cámara ha soñado por nosotros y para nosotros también; ha visualizado nuestras quimeras, ha dado cuerpo a las fábulas y hasta a los monstruos que, escondidos, se albergaban en nuestro corazón.

Octavio Paz.¹

Cascabel es una importante película mexicana no sólo por la carga simbólica que representa en mi trabajo, también por su función social al ser "revalorada" como un documento vivo, una forma de periodismo de un período histórico que pierde su "temporalidad" ante la vigencia de los temas que aborda.

La transmisión de la película por televisión fue muy importante porque a partir de ello decidí realizar mi tesis en función del significado simbólico de la serpiente en el desarrollo de la película. Realizar mi propósito me condujo a los vericuetos de la semiótica y la filmosemiología, que en lo personal fue difícil pues tuve, inicialmente, que ser un poco autodidacta en estas disciplinas lo que obviamente me remitió a más de una interpretación errónea. Finalmente pude desarrollar el marco teórico de mi proyecto en un intento de aproximación histórica con la semiótica.

Los alcances y las limitaciones de la aproximación analítica conferían riesgos al asumir una postura interpretativa, apegandome a la advertencia hecha en su momento, en la introducción, respecto a que el film no puede ser abordado desde la soberanía de un método, debo aclarar que durante el desarrollo de mi tesis no creo haber utilizado un método único y exclusivo de análisis.

Entre los temas abordados por Raúl Araiza, me interesó sobremanera el de los indígenas por dos razones: la primera, y tal vez la más evidente, fue la relevancia de los acontecimientos suscitados a partir del movimiento armado del EZLN en enero de 1994 que actualizaron la parte documental de la cinta. ¿Hasta qué punto puede hablarse de ficción en la parte argumental respecto a los indígenas?. La segunda razón fue la relación del *símbolo serpiente* con las culturas prehispánicas y la ulterior cosmovisión del mismo símbolo a partir de la Conquista y de los diferentes procesos históricos que constituyen la cosmogonía mestiza de finales del siglo XX.

Al contextualizar el film fue importante, a pesar de ser un sexenio ya investigado y desarrollado como ningún otro, realizar una aproximación al período presidencial de

¹ Jesús Daniel González cita a Octavio Paz "El cine filosófico de Luis Buñuel", El semanario cultural de novedades. En su tesis La naturaleza y lo sagrado en la obra... op. cit. P. 214.

Luis Echeverría; sólo así se podían entender las circunstancias que permitieron una película como *Cascabel*: crítica abierta al sistema, a pesar de sus propias limitaciones. Creo que se trata de un interesante y logrado intento, no se pretende dar soluciones, si denunciar. En el contexto de un país como México, en el que la censura es determinante en el marco de una política chauvinista, *Cascabel* representa un excelente ejercicio de "libertad de expresión" en este sentido y en este contexto.

La serpiente es un símbolo recurrente en las diferentes culturas del mundo y dentro de nuestra cultura, tan heterogénea, sus diferentes acepciones son más profundas de lo que la predominante visión judeo-cristiana pretende establecer. Esta fue una de las razones que me llevaron a identificar la carga emotiva y significativa de la serpiente de cascabel en el film de Araiza.

La función poética del mensaje en el código cinematográfico, presenta menos estabilidad y consistencia que en las lenguas naturales. Fue una de las razones por las que el acento del análisis descansa, sobre todo en la semántica antes que en la estética.

Jakobson y Eco fueron los pilares para establecer los rasgos de esta función. A partir de Jakobson advertí la co-presencia de varias funciones (referencial, emotiva, imperativa, fáctica y metalingüística) en un solo lenguaje y la posibilidad de poeticidad cuando la función poética gobierna, determina y transforma los elementos adscritos a un mensaje. Con base en la preponderancia de esta función puede asignarse el calificativo de poema a una producción significativa, tal fue el caso de *Cascabel*. En esta cinta la atención del destinatario es sobre la *forma* del mensaje. De aquí se deriva su estructuración ambigua y autoreflexiva a partir de la denuncia del documental insertado en un argumento; esta alteración se entiende como violación a las normas que rigen las formas expresivas habituales.

De acuerdo con Eco, la ambigüedad se produce a partir del sistema de relaciones que el código presenta. Esto no debe entenderse como arbitrariedad, los vínculos de la materia de los significantes respecto a sus significados y a su marco contextual, presentan un engranaje de códigos y subcódigos que estructuran cada signo. "Al poner de manifiesto repliegues insospechados, sutilezas ignoradas"²; la obra estética cuestiona el código y, paradójicamente, lo potencia. El poema nos obliga a pensar en el código que se ha estructurado e integrado en el mensaje, en esta línea reflexiva, la cascabel es el poema del film.

Tal vez la inclinación de mi análisis se fue acercando a la hermenéutica en la búsqueda de semejanza y la explicación de la cinta en su contexto. El ánimo de la aproximación a la obra de Araiza pretendió comprender sus elecciones formales a la luz del conjunto de herramientas críticas descritas en el marco teórico. Sin embargo fue importante dentro de esta voluntad crítica tomar en cuenta aspectos del realizador a fin de confrontar el plano hipotético de mis reflexiones personales con la opinión del autor.

² Umberto Eco, *La estructura ausente*, p. 153.

También se debió, en parte a la oportunidad que representó trabajar la obra de un realizador vivo y en el marco de la atemporalidad que la situación del país, 22 años después, confiere a su largometraje.

La confrontación final, la segunda entrevista realizada al director y procesada en el último capítulo, representa el punto final de mi trabajo, un trabajo que considero apenas empieza. Esta investigación abre muchas posibilidades de acercamiento a diferentes estudios. Por un lado el tema del cine indigenista que es un apartado del segundo capítulo y que tiene múltiples posibilidades de acercamiento.

Las disciplinas como la semiótica, la hermenéutica, la pragmática, la semántica son de vital importancia interpretativa para el análisis cinematográfico y la perspectiva de cada una de ellas ofrece un sin fin de alternativas a desarrollar en el análisis fílmico.

También el acercamiento a la "generación de Araiza" en la que directores y actores hicieron escuela ganándose el derecho a una investigación seria y formal de su trabajo.

El contacto con el film de Araiza fue un simple roce con el universo simbólico de la serpiente, de la poesía de la serpiente, en su imagen la poesía es la vía, es medio y fin. Es, como dije en algún otro momento: El universo dual de *Cascabel*.

APÉNDICE

Las películas indigenistas que se identificaron durante la elaboración del segundo capítulo se ordenaron de manera cronológica, las fuentes para la realización del presente trabajo son las filmografías de: Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, Moisés Viñas, Aurelio de los Reyes y Emilio García Riera.

1904

Cuauhtémoc y Benito Juárez
(Tomados por Carlos Mongrand
exhibidos en Aguascalientes.)

1906

Costumbres nacionales

1910

El suplicio de Cuauhtémoc (Tomada por la
Unión Cinematográfica, S.A., exhibida en el
cine Club)

1912

La voz de su raza (Carlos Martínez Arredondo)
Tiempos mayas (Carlos Martínez Arredondo)

1914

Sangre hermana.
Juan Soldado.

1915

La Leyenda Azteca

1916

1810 o Los Libertadores (Manuel Cirerol Sansores)

1917

Tepeyac (Carlos E González)
Triste Crepúsculo (Manuel de la Bandera)
Barranca trágica (Santiago J. Sierra)
Tabaré (Luis Lezama)

1918

Santa (Luis G. Peredo)

1919

Cuauhtémoc (Manuel de la Bandera)
El precio de la gloria (Fernando Orozco y Berra)
La llaga (Luis G. Peredo)
Juan Soldado (Enrique Castilla)
Viaje redondo (José Manuel Ramos)
El Block house de alta luz (Fernando Orozco y Berra)

1920

La Bastarda (María Cantoni)
Partida ganada (Enrique Castilla)
Danzas de los indígenas de Teotihuacán y de las -
pirámides.
Honor militar (Fernando Orozco y Berra)
El zarco (José Manuel Ramos)

1921

De raza azteca (Guillermo Calles)
En la hacienda (Ernesto Vollrath)

1922

Fulguración de raza (Eduardo Martorell)

1926

El indio Yaqui (Guillermo Calles)
Del rancho a la capital (Eduardo Urriola)
Tiempos mayas (Carlos Martínez Arredondo)

1927

Raza de bronce (Guillermo Calles)
Sangre azteca (Guillermo Calles)

1929

Dios y ley (Guillermo Calles)

1931

¡Que Viva México! (Serguei Eisenstein)*
Zitarí (Miguel Contreras Torres)
Santa (Antonio Moreno)

- 1934
Janitzio (Carlos Navarro)
Tribu (Miguel Contreras Torres)
Redes (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Moriel)
- 1937
La Zandunga (Fernando de Fuentes)
Huapango (Juan Bustillo Oro)
- 1938
El Indio (Armando Vargas de la Maza)
La Golondrina (Miguel Contreras Torres)
La india bonita (Antonio Helú)
Rosa de Xochimilco (Carlos Véjar)
- 1939
La noche de los mayas (Chano Urueta)
- 1940
Al son de la marimba (Juan Bustillo Oro)
Allá en el trópico (Fernando de Fuentes)
La reina de México (Fernando Méndez)
- 1942
La Virgen que forjó una Patria (Julio Bracho)
Así se quiere en Jalisco (Fernando de Fuentes)
La virgen Morena (Santander y Soria)
- 1943
Flor Silvestre (Emilio Fernández)
María Candelaria (Emilio Fernández)
- 1944
Las abandonadas (Emilio Fernández)
Adiós, Mariquita linda (Alfonso Patiño Gómez)
- 1945
La perla (Emilio Fernández)
- 1946
El ahijado de la muerte (Norman Foster).
- 1948
Maclovía (Emilio Fernández)
El gallero (Emilio Gómez Muriel)
Pueblerina (Emilio Fernández)
La cruz vacía (Victor Urruchúa)
- 1949
La casa chica (Roberto Gavaldón)
La mujer que yo perdí (Roberto Rodríguez)
Rincón brujo (Alberto Gout)
- 1950
Deseada (Roberto Gavaldón)
- 1951
Subida al cielo (Luis Buñuel)
El rebozo de Soledad (Roberto Gavaldón)
- 1953
Tehuantepec (Miguel Contreras Torres)
Raíces (Benito Alazraki)
- 1954
La rebelión de los colgados (Emilio Fernández)
El joven Juárez (Emilio Gómez Muriel)
- 1955
Chilam Balam (Iñigo de Martino)
La doncella de piedra (Miguel M. Delgado)
Talpa (Alfredo B. Crevena)
- 1956
Tizoc (Ismael Rodríguez)
- 1957
La momia azteca (Rafael Portillo)
- 1958
Canasta de cuentos mexicanos (Julio Bracho)
- 1959
Carnaval chamula (José Baéx Sponda)
La ciudad sagrada (Ismael Rodríguez)
Macario (Roberto Gavaldón)
Las rosas del milagro (Julían Soler)
- 1960
El analfabeto (Miguel M. Delgado)
Yanco (Servando González)
El despojo (A. Reinoso y R. Corkidi)
- 1961
Animas Trujano (Ismael Rodríguez)

- Tlayucan (Luis Alcoriza)
- 1962
Paloma herida (Emilio Fernández)
- 1964
Tarahumara (Luis Alcoriza)
Él es Dios (Guillermo Bonfil y Alfonso Muñoz)
- 1965
Alma Grande (El yaqui justiciero) (Chano Urueta)
- 1967
Juego de mentiras (Archibaldo Burns)
- 1968
El día de la boda (Alfonso Muñoz)
- 1969
Mictlán o la casa de los que ya no son (Raúl Kamffer)
Los adelantados (Gustavo Alatríste)
- 1971
Mi niño Tizoc (Ismael Rodríguez)
Indio (Rodolfo de Anda)
- 1972
El rincón de las vírgenes (Alberto Isáac)
La magia (Rene Rebétez)
Reflexiones (Eduardo Maldonado)
Viricuta (Scott R. y Carlos Saénz)
- 1973
Atencingo (Eduardo Maldonado)
El encuentro de un hombre solo (Sergio Olhovich)
La Choca (Emilio Fernández)
El desconocido (Gilberto Gascón)
Juan Pérez Jolote (Archibaldo Burns)
Los que viven donde sopla el viento suave (Felipe Cazals)
Juicio de Martín Cortés (Alejandro Galindo)
Calzonzin inspector (Alfonso Arau)
Judea (semana santa entre los coras) (Nicolás Echavarría)
- 1974
Hernán Cortés (Raúl Araiza)
Avandar Anapu, 1974 (Rafael Corkidi)
Chac, dios de la lluvia (Rolando Klein)
- La india (Rogelio A. González)
Meridiano 100, Alfredo J. Oskowicz)
¿No oyes ladrar a los perros? (François Reichenbach)
La presidenta municipal (Fernando Cortés)
- 1975
Canoa (Felipe Cazals)
Xantolo (Scott Robinson)
Hikure-Tame (Nicolas Echavarría)
El hombre (Raúl de Anda)
Tlaxiaco (Scott Robinson)
- 1976
Caminando pasas, caminando (Federico. Weingartchofer)
Caribe, estrella y águila (Alfonso Arau)
Xoxontla, tierra que arde (Alberto Mariscal)
Santa Gertrudis (Giles Groulx)
Etnocidio: notas sobre el Mezquital (Paul Leduc)
La casta divina (Julían Pastor)
Nuevo Mundo (Gabriel Retes)
La virgen de Guadalupe (Alfredo Salazar)
Cascabel (Raúl Araiza)
Mazahuas, Colectivo CUEC
- 1977
Cuchillo (Rodolfo de Anda)
Llovizna (Sergio Olhovich)
- 1978
La música de los mixes, Oscar Menéndez.
- 1979
María Sabina, mujer espíritu (Nicolás Echavarría)
Oficio de tinieblas (Archibaldo Burns)
Tatlácatl (Ramón Aupart)
Albur de amor (Alfredo Gurrola)
- 1980
La mayordomía (Juan Carlos Colín)
El oficio de tejer (Juan Carlos Colín)
Mundo mágico (Raúl Zermeño)
En el país de los pies ligeros (Marcela Fernández Violante)
Niño Fidencio: Taumaturgo de Espinazo (Nicolás Echavarría)
Quitate tú pa' ponerme yo (Francisco Chávez)

1982

Azogue: la guerra es un buen negocio (Tito Davison)

Laguna de 2 tiempos (Eduardo Maldonado)

La Tierra de los Tepehuas (Alberto Cortés)

Ni Chana ni Juana (María Elena Velasco)

Producciones por pueblo indígena del proyecto del Instituto Nacional Indigenista.

El orden se ha hecho con base en una relación por pueblo y título de la película, la fecha y los nombres de los realizadores no se obtuvieron, lo importante en este apartado es resaltar los pueblos más que las fechas o los nombres de los realizadores. Algunos títulos mencionados en el primer apéndice se repiten aquí pero con otro interés.

CHINANTECO: Quitate tu pa' ponerme yo.

HUASTECO: Del otro lado de la muerte.

HUAVE: Tejiendo mar y viento.

HUICHOL: Hikuri neirra, la danza del peyote.

Mara'acame: Cantador y curandero.

KIKAPÚ: Eterno retorno, EL.

LACANDÓN: hach Winik.

MAYA: Encuentros de medicina maya.

Oro Verde.

MAYO: Semana Santa entre los mayos.

Diki Nima. Medicina mazateca.

Papaloapan.

MIXE: En clave de sol.

Generación futura.

Central de Abastos.

Música y los mxes, La.

Sáname con tu poder.

MIXTECO: Iñosavi. Tlaxiaco, tierra de nubes,
Jomaleros del tiempo.

NAHUA: Laguna de dos tiempos.

Oficio de tejer, El,

Pelea de tigres. Una petición de lluvia nahua.

Xantolo. Celebración del día de muertos.

OTOMÍ: Labranza de ceras.

Otomíes del Valle del Mezquital.

Papel de San Pablito, El,

PAME: Pames de Santa María Acapulco, Los,

POPOLUCA: Una mayordomía

PURÉPECHA: Animación de tres cuentos infantiles purépechas.

Hombres que viven del bosque, Los,

Purépechas los que viven la vida.

TARAHUMARA: Rarámuri ra'itsaara. Hablan los Tarahumaras.

TEPEHUA: Tierra de los tepehuas, La.

TEPEHUANO: Mitote tepehuano.

TOTONACO: Con el alma entre los dientes.

Cuando la niebla levante.

Fiesta del Señor Santiago Apóstol.

Semana Santa en Nanacatlán.

TRIQUI: Registro civil.

TZELTAL: Jerusalén en la selva lacandona.

ZAPOTECO: Analco, el corazón de un pueblo.

MAZATECO: Día en que vinieron los muertos, El.

Danza de conquista.

De bandas vidas y otros sonos.

ZOQUE: Piowachuwe, la vieja que arde.

MESTIZO: Comercialización del picante en la
Cuatro rayas, un pueblo organizado.

Una danza de moros y cristianos.

INTERÉTNICO:

América danza.

Brujos y curanderos (nahua, popoluca y mestizo)

Días de albergue.

Ecología y grupos étnicos.

Encuentro Internacional de Pueblos Mayas.

En defensa de los lugares sagrados wirrárikas.

Memoria de gestión 1989-1994.

Memoria visual del Archivo Etnográfico_

Audiovisual.

Montaña de Guerrero, La (nahua, tlapaneco).

Niños pintores de los albergues escolares.

Pidiendo vida (tepehuano, nahua)

Pueblo mexicano que camina, El.

Los vaivenes de una industria... y un director en ella.

La filmografía de Raúl Araiza proviene de la base de datos "Filmografía Mexicana" de la Filmoteca de la UNAM.

Título: *El asesinato de Julio Cesar.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1972.

País: México.

Producción: Miguel Alemán Velasco - Telesistema mexicano.

Fotografía: Alex phillips.

Duración: 60'.

Intérpretes: Anthony Quinn; Irene Papas; Larrey Dolgin; Giacomo Rossi Stuart; Rosella Grottesi.

Rodaje: /18 octubre 72.

Locaciones: Roma, Italia.

Tv.

Título: Galileo.

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1972.

País: México.

Producción: Miguel Alemán Velasco - Telesistema Mexicano.

Fotografía: Alex Phillips H.

Duración: 60'.

Intérpretes: Curd Jurgens; Maritia Pálmer; Eduardo Cianelli.

Locaciones: Roma, Italia.

Tv.

Título: Hemán Cortes.

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1972.

País: México.

Producción: Miguel Alemán Velasco - Telesistema Mexicano.

Guión: Mike Gould.

Fotografía: Alex Phillips h.

Duración: 60'.

Intérpretes: Kirk Douglas; Ignacio López Tarso; Aurora Clavel; Antonio Medellín; Germán Robles.

Rodaje: 4 diciembre 72/.

Locaciones: Cuicuilco, Tula, Teotihuacan, Xochimilco.

Tv.

Título: Juicio de Sócrates.

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1972.

País: México.

Producción: Miguel Alemán Velasco - Telesistema Mexicano.

Fotografía: Alex phillips.

Duración: 60'.

Intérpretes: Edmond O'Brien; Dorothy Sinclair; Tellis Zottos.
Locaciones: Atenas, Grecia.
Tv.

Título: Nefertiti y Aquenatos.
Realizador: Raúl Araiza.
Año: 1973.
País: México-E.U.
Producción: Miguel Alemán Velasco - Telesistema Mexicano.
Fotografía: Alex Phillips.
Duración: 60'.
Intérpretes: Geraldine Chaplin; John Gavin; Norman Jordan.
Rodaje: febrero 73.
Locaciones: El Cairo, Egipto.
Tv.

Título: Cascabel.
Realizador: Raúl Araiza.
Año: 1976.
Estreno: 01-09-77.
País: México.
Producción: CONACINE - Dasa Films.
Guión: Jorge Patiño, Antonio Monsell, Raúl Araiza s/argumento de Raúl Araiza.
Fotografía: Rosalío Solano.
Música: Jesús Zarzosa con la serenata Do Adeus, de Vinicius de Moraes ejecutada por Baden Powell.
Edición: Reynaldo Portillo. Editor de sonido: Raúl Portillo.
Duración: 110'.
Autorización: 52416-b.

Intérpretes: Ernesto Gómez Cruz; Raúl Ramírez; Aarón Hernán; Sergio Jiménez; Norma Herrera; Héctor Gómez; Mario Casillas; Ramón Menéndez; Silvia Mariscal; José Carlos Ruiz; Mario Cid; Rosita Bouchot; Martín Cortés; José Ángel Martínez; Margarita Gallegos; Maribel Fernández; Adalberto Parra; Juan Salazar Garza; Juan Garza; Miguel Gómez Checa; Enrique Calderón; Fernando Yapur; Ricardo Garza; Leopoldo Salazar; Ramiro Ramírez; Rodrigo Cruz; Ruben Marqués; José Olivares; Ana Verdugo; Jesús Gómez; Ruben Monterrubio; Regino Herrera; Carlos Ramírez; Antonio Leo Yan; Marcelo Villamil; Heberto Castillo; José Chambol; Chunquin Viejo; Jesús Chambor; King García Y Obregon. Voz En Off: Jorge Zuniga; Federico Romano; Bruno Rey.
Rodaje: 10 mayo 76/.
Lugar de estreno: Latino.
Locaciones: D.F. (edificio Condesa, Zócalo de la Ciudad y otros), Chiapas (Tenejapa).
Escenografía: Salvador Lozano Mena. Decoración: José González Camarena.
Premios: arieles otorgados en 1978 a la Edición y a la mejor ópera prima.
Acervo: cartel no.596.

Sinopsis: trata de un joven director de teatro que es encargado para filmar un documental sobre los lacandones y que termina por involucrarse en la problemática que padecen estos. Alfredo acepta dirigir el documental con tal de conseguir dinero. Ya en Chiapas se da cuenta de las injusticias de las que son víctimas los indígenas. entonces comienza a filmar escenas de la vida de los lacandones sin seguir el Guión, lo cual enfurece a los productores.

Referencias: historia documental del cine mexicano, nueva Edición. t.17.Pags.264-267 - anuario cinematográfico PROCINEMEX 1976 pag. 18 - Guión original nos. 829, 1464.

Título: *En la trampa.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1978.

Estreno: 08-03-79.

País: México.

Producción: luz María Rojas - CONACINE.

Guión: José Antonio Monsell, Raúl Araiza s/argumento de Luis Alcoriza.

Fotografía: Rosalío Solano. Operador de cámara: Leobardo Sánchez.

Música: Nacho Méndez.

Edición: Gloria Schoemann.

Duración: 103'.

Autorización: 53534-c.

Intérpretes: José Alonso; Blanca Guerra; Gloria Marín; Carmen Montejo; Raúl Ramírez; Fernando Luján; Rosita Bouchot; Víctor Junco; Sergio Jiménez; Enrique Ontiveros; Justo Martínez; Manuel Guizar; Roxana Chávez; Alma Delfina Martínez; Laura Alfaro; Marco Antonio Huarte; María Eugenia Loria; Carlos Velázquez; Rigoberto Carmona; Adalberto Parra; Arlette Pacheco; Leonardo Mendoza; José Olivares.

Rodaje: 30 enero/30 febrero 78.

Estudios: Churubusco.

Lugar De Estreno: Insurgentes 70, Tlatelolco, Pedro Infante, Maya, Atoyac, Soledad.

Locaciones: D.F. (San Juan De Letrán Y Otras). carretera a Cuemavaca. Tamaulipas (Reynosa. Matamoros).

Escenografía: Xavier Rodríguez. Ambientación: Fernando Vallejo.

Premios: ariel otorgado en 1979 a la actuación masculina (José Alonso).

Acervo: Video. Cartel no. 80.

Título: *Fuego en el mar.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1979.

Estreno: 24-09-81.

País: México.

Producción: CONACITE II.

Guión: Raúl Araiza. Gerardo Fulgueira.

Fotografía: Ángel Bilbatúa.

Música: Armando Manzanero.

Edición: Gloria Schoemann.

Duración: 111'.

Autorización: 54539-c.

Intérpretes: Manuel Ojeda; Norma Herrera; Milton Rodríguez; José Carlos Ruiz; Ada Carrasco; Mario Cid; Regino Herrera; Armando Duarte; Héctor Saenz; Martha Meneses; José Luis Avendaño; Margarita Castillo; María Fernanda Coramina.

Rodaje: 10 mayo/30 Julio 79.

Estudios: Churubusco.

Lugar de estreno: Variedades, Ermita, Nacional, Mitla, Bahía, Vicente Guerrero, Elvira.

Locaciones: Veracruz (Coatzacoalcos, Ciudad del Carmen), stock shots del incendio del pozo petrolero

Ixtoc.

Premios: arieles otorgados en 1980 a la actuación femenina (Norma Herrera) y a la coactuación masculina (José Carlos Ruiz). Diosa de plata mejor Fotografía.

Sinopsis: toca los problemas del machismo y las relaciones familiares típicamente mexicanas vividas por los trabajadores de las plataformas marítimas de explotación petrolera.

Título: *Crónica de un hecho.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1979.

País: México.

Producción: Vicente Silva Lombardo - Secretaría de Educación Pública - Televisa.

Guión: Carlos Enrique taboada.

Intérpretes: Manuel Ojeda.

Rodaje: 17 diciembre 79/.

Locaciones: Yautepec, Morelos.

Título: *Lagunilla mi barrio.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1980.

Estreno: 09-04-81.

País: México.

Producción: Televisine.

Guión: Adolfo Torres Portillo s/argumento de Adolfo Torres Portillo. Fernando Galiana.

Fotografía: José Ortíz Ramos.

Música: Gustavo Cesar Carrión.

Edición: Joaquín Ceballos.

Autorización: 55169-b.

Intérpretes: Manolo Fábregas; Lucha Villa; Héctor Suárez; Leticia Perdigón; Manuel flaco Ibañez; Laura León; Polo Ortíz; Raúl Meraz; Octavio famoso Gómez; José Flores *jagger*.

Rodaje: 19 mayo 80/.

Estudios: Churubusco.

Lugar de estreno: Olimpia, Tlatelolco, Colonial, Virgo, Ermita, Mitla, Emiliano Zapata.

Locaciones: D.F.

Título: *Tofia Machetes.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1983.

Estreno: 31-01-85.

País: México.

Producción: Sonia Infante - Producciones Pedro Infante.

Guión: Edmundo Báez. Raúl Araiza. Ricardo Garibay s/novela homónima de Margarita López Portillo.

Fotografía: José Ortíz Ramos.

Música: Memo Méndez Guiu.

Edición: Joaquín Ceballos.

Duración: 122'.

Autorización: 01334-b.

Intérpretes: Sonia Infante; Andrés García; Ignacio López Tarso; Sergio Jiménez; José Carlos Ruiz; Cesar

Adrián Sánchez; Tito Junco; Hérmendo Name.

Rodaje: 12 mayo/9 junio 83.

Estudios: Churubusco.

Lugar de estreno: Metropolitana, Insurgentes 70, Colonial, Tezontle, Marina, Brasil.

Locaciones: Jalisco (Tequila. Hacienda de san José del refugio, en Amatitán).

Escenografía: ambientación: David Antón.

Premios: ariel otorgado en 1986 a la coactuación masculina (José Carlos Ruiz). Seis diosas de plata: película, actor, fotografía, edición, ambientación, música. Tres heraldos: actor (José Carlos Ruiz). Fotografía, película.

Sinopsis: una bravia mujer que da su apodo a la historia, es dueña de vidas y haciendas, después de haberse elevado por encima de los prejuicios sociales de los Años 30, como hija natural de un gallero. Dueña de una gran extensión de tierra, riquísima y temida por la fuerza de su carácter, vive separada de su aristócrata esposo, del que sabe que ha tenido amoríos con una mujer de tantas, con la consecuencia de un hijo el cual es llevado con Toña por su fiel mayordomo. Esta no sólo se indigna sino que también lo rechaza, pero finalmente sucumbe ante su inocencia y su temura que le mueven el corazón a tal grado que la suerte del niño llega a preocuparle como si se tratara de su propio hijo, mientras ella se ve amenazada por un desalmado asesino que la quiere matar.

Título: *Los que hicieron nuestro cine.*

Realizador: Alejandro Pelayo Rangel.

Año: 1984.

País: México.

producción: UTEC.

Duración: 63 de 30' c/u.

Intérpretes: participaron en los capítulos: *Eisenstein en México* (Lola Álvarez Bravo; Alejandro Galindo; Emilio *indio* Fernández); el melodrama familiar (Juan Orol; Josélito Rodríguez; Juan S. Garrido); dos debuts afortunados (Gabriel Figuera; Mauricio Magdaleno; Benito Alazraki; Matilde Landeta; Diana Bracho; José Luis Cuevas; Emilio *indio* Fernández); el año del *Campeón sin corona* (Raúl de Anda; Gabriel Figueroa; Benito Alazraki); trilogía del barrio (Ismael Rodríguez; Fredy Fernández el *pichi*; Carmen Montejo; Pedro de Urdimalas; Delia Magaña), de la hacienda al cabaret (Ninón Sevilla; Rosa Carmina); *La oveja negra* (Ismael Rodríguez; José Luis Cuevas; Dalia Iñiguez; Irma Dorantes); Tin tan, *El Rey del barrio* (Rosita Quintana; Silvia Pinal; José Rene Ruiz tun tun; Gilberto Martínez solares); *Dofia perfecta* (Alejandro Galindo; Esther Fernández; Carlos Monsivais; Alberto Bojorquez); el barrio: variaciones sobre un tema (Raúl de Anda; Víctor Parra; Carlos Monsivais; Adalberto Martínez *resortes*); *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez; Manuel Esperón; Irma Dorantes; Pedro de Urdimalas); *Él* (Tomás Pérez Turrent; José de la Colina; Carlos Monsivais; Luis Alcoriza; Rubén Rojo; Lilia Prado); géneros y corrientes (Alfonso Mejía; Antonio de Hud; Kitty de Hoyos); en busca de calidad (Ángel de la Fuente; Benito Alazraki; Carlos Velo; Giovanni Korporaa; Manuel Barbachano Ponce); producción independiente (Carlos Velo; Manuel Barbachano Ponce; Walter Reuter; Giovanni Korporaal); *Nazarín* (José de la Colina; Emilio García Riera; Julián pablo; Silvia Pinal; Julio Marga López); una nueva década (Joni García Ascot; Emilio García Riera; José de la Colina; María Luisa Elio; Fernando Macotella); cine aliento de los sesenta (Roberto Gavaldón; Ismael Rodríguez; Emilio Gómez Muriel; Diana Bracho; Tito Junco; Luis Spota; Ángel de la Fuente); cine de aliento de los setenta (Ismael Rodríguez; Roberto Gavaldón; Servando González; Carlos Velo; Ignacio López Tarso; Lucha Villa; David Reynoso; Pila Pellicer); Luis Alcoriza (Luis Alcoriza; Jorge Martínez de Hoyos; Tere Velázquez; Julio Alemán; Gregorio Walerstein; Noé Murayama; Carlos Savage; Rosalío Solano); *Tiburoneros* (Luis Alcoriza; Julio Aldama; Dacia González; Noé Murayama); Luis Buñuel en los sesenta (Luis Alcoriza; Julio Alejandro;

Silvia Pinal; José de la Colina ; Emilio García Riera); concurso de cine experimental (Rubén Gámez; Alberto Isáac; Juan José Gurrola; Salomón Laiter); la nueva generación (Jorge Martínez de Hoyos; Marga López; Alberto mariscal; Julio Alemán); la nueva generación (Jorge Fons; Jaime Humberto Hermosillo; Alberto Bojorquez); la producción de los estudios Churubusco (Alejandro Ortega san Vicente; Maximiliano Vega *tato*; Gonzalo Martínez; Diana Bracho); un nuevo acercamiento al tema de la revolución (Raúl Araiza; Jaime Humberto Hermosillo; Alberto Isáac; Sergio Olhovich); la producción de CONACINE (Maximiliano Vega *tato*; Fernando Macotella; Jorge Fons; Jaime Humberto Hermosillo; Alberto Isáac); un buen momento del cine documental (Carlos Velo; Vicente Silva; Ignacio Durán; Gonzalo Infante; Epigmenio Ibarra; Eduardo Maldonado); *Canoa* (Tomás Pérez Turrent; Salvador Sánchez; Manuel Ojeda; Eduardo de la Vega); la producción 1976 (Vicente Leñero; Ignacio López Tarso).

Forma: documental-montaje.

Sinopsis: una buena parte de la historia y vida del país ha quedado plasmada entre los cientos de miles de Ernesto de película que se han producido en México a partir del presente siglo. Esta ha sido una labor que ha involucrado a un gran número de personas. Todos ellos han hecho nuestro cine, muchas veces, en medio de situaciones adversas, pero siempre con el espíritu alto. A pesar de las diferencias, en lo que se refiere a concepciones sobre la función social de la industria del filme nacional, los que hicieron y hacen nuestro cine forman parte de la conciencia de México. Estos son los elementos que se tomaron en cuenta para diseñar y producir la serie.

Referencias: publicación: servicio de Videoteca. Repertorio. Red Nacional de Bibliotecas públicas. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Título: *El Rey de la vecindad*.

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1984-1985.

Estreno: 20-03-86.

País: México.

Producción: Abraham Cherem - Luis Mandoki - Televisine - Producciones Xicalco.

Guión: Adolfo Torres Portillo.

Fotografía: Alberto Arellanos.

Música: Osni Cassab.

Edición: Max Sánchez.

Autorización: 02066-b.

Intérpretes: Héctor Suárez; Manuel *flaco* Ibañez; Pedro Weber *Chatanooga*; Roxana Chávez; Julieta Rossen; Rene Cardona; Aurora Alonso; Sergio Ramos *el comanche*; Sergio Goyri; Carmelita González; Daniela Rossen; Humberto Elizondo; Mario Cid; Gilberto Compean; Malena Doria; María Rebeca Zepeda; Queta Carrasco; Maryaestel Ambrossi; Patricia Reyes Spindola; Patricia Castro;

Ignacio Retes; Susana Kamini; Betty Montes; Cesar Adrián Sánchez; Andrés Valdés; José Bernardo; Eduardo Liñan; José Magaña; Myrra Saavedra; Gerardo Zepeda *el chiquillín*; conjunto michoacano.

Rodaje: 3 diciembre 84/enero 85.

Estudios: América.

Lugar de estreno: tele-cine Arcadia, Copacabana, Omega, Virgo, Mitla, Santos Degollado.

Locaciones: D.F. (Leandro Valle 20 en el primer cuadro).

Sinopsis: relata las penurias de una familia humilde que vive en una vecindad con renta congelada. El dueño del inmueble desea incrementar sus ingresos y decide echar a sus inquilinos, lo que desata el conflicto. Esta anécdota sirve para hacer una crítica a los vicios de nuestra sociedad, retratando de cuerpo entero a una familia mexicana.

Título: *El maleficio II./ los enviados del infierno.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1985.

Estreno: 02-10-86.

País: México.

Producción: Luis García de León - Fernando de Fuentes - Televisine.

Uión: Antonio Monsell. Raúl Araiza s/idea de Fernanda Villeli.

Fotografía: José Ortiz Ramos. Efectos especiales: Federico Farfán.

Música: de fondo: Memo Méndez Guiu.

Edición: Jesús Paredes. Sigfrido García.

Autorización: 03089-b.

Intérpretes: Ernesto Alonso; Lucía Méndez; Armando Araiza; Manuel Ojeda; José Carlos Ruiz; María Teresa Rivas; Alejandro Camacho; Eduardo Yañez; Ramón Menéndez; Jorge Fegan; Alejandro Ruiz; Teresa Suárez; María Zarattini.

Rodaje: 29 enero 85/.

Estudios: Churubusco.

Locaciones: Venecia. Nueva York. Puerto Rico. Cuautla, Morelos. Puebla. D.F. (Centro de Capacitación del Club América, en la colonia Espartaco).

Escenografía: ambientación: Kleomenes Stamatiades. Vestuario: Antonia Cortés. Flora Burillo.

Premios: ariel otorgado en 1987 a la música de fondo.

Sinopsis: Enrique es un hombre de negocios que busca un cuadro pictórico. Dicho objeto de arte es localizado en la galería Rockefeller. Un ojo del más allá se comunica con el empresario quien le informa que la pintura fue hecha por Abel, quien es muerto por Gabriel, que posee poderes sobrenaturales. Enrique se enamora de Marcela, joven con poderes mentales. Ella se enfrenta a Gabriel, que viaja en un avión que es destruido por la muchacha.

Título: *Agustín Lara: solamente una vez.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1986.

País: México.

Producción: Miguel Alemán Velasco.

Intérpretes: Rafael Sánchez navarro; Roxana Chávez.

Título: *Senda de Gloria I: emboscada y muerte de Zapata (1917-1919).*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1987.

País: México.

Producción: Ernesto Alonso.

Intérpretes: Ignacio López Tarso; Blanca Sánchez.

Telenovela.

Título: *Senda de Gloria II: asesinato en Tlaxcalatongo de don Venustiano Carranza (1919-1920).*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1987.

País: México.

Producción: Ernesto Alonso.

Intérpretes: Ignacio López Tarso; Blanca Sánchez.

Telenovela.

Título: *Senda de Gloria III: Adolfo de la Huerta y rendición del General Francisco Villa (1920-1921).*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1987.

País: México.

Producción: Ernesto Alonso.

Intérpretes: Salvador Sánchez; Guillermo Gil; Rodolfo Solís.

Telenovela.

Título: *Senda de Gloria IV: periodo presidencial del General Álvaro Obregón (1920-1922).*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1987.

País: México.

Producción: Ernesto Alonso.

Intérpretes: Bruno Rey; Héctor Saéz; Antonio Medellín.

Telenovela.

Título: *Senda de Gloria V: muerte de Villa y guerra delahuertista (1923-1925).*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1987.

País: México.

Producción: Ernesto Alonso.

Intérpretes: Bruno Rey; Guillermo Aguilar; José Gurrola.

Telenovela.

Título: *Senda de Gloria VI: periodo presidencial del general Plutarco Elías Calles (1925-1926).*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1987.

País: México.

Producción: Ernesto Alonso.

Intérpretes: Manuel López Ochoa; Arturo Laphan; Raúl Araiza.

Telenovela.

Título: *Senda de Gloria VII: presidente Calles y rebelión de los cristeros (1926-1927).*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1987.

País: México.

Producción: Ernesto Alonso.

Intérpretes: Roberto D'amico; Alfredo Gutiérrez.

Telenovela.

Título: *Senda de Gloria VIII: reelección y muerte de Álvaro Obregón (1928-1930).*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1987.

País: México.

Producción: Ernesto Alonso.

Intérpretes: Alejandro Ruiz; Rodrigo de la Mora; Miguel Gómez.
Telenovela.

Título: *Senda de Gloria IX: el maximato, presidencias de Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1987.

País: México.

Producción: Ernesto Alonso.

Intérpretes: Manuel López Ochoa; Aarón Hernán; Julio Monterde.

Telenovela.

Título: *Senda de Gloria X: Cárdenas y la expropiación petrolera (1935-1938).*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1987.

País: México.

Producción: Ernesto Alonso.

Intérpretes: Arturo Beristain; Manuel López Ochoa.

Telenovela.

Título: *Hombres de arena.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1987.

País: México.

Producción: Cooperativa de Técnicos y Artistas Asociados - Secretaría de Pesca - Instituto Mexicano de Cinematografía - Federación de Cooperativas Pesqueras.

Guión: Raúl Araiza. Edmundo Báez.

Intérpretes: Roxana Chávez; Eduardo Yañez; Eric del Castillo.

Rodaje: noviembre 1987.

Locaciones: Baja California Sur. Guaymas, Sonora.

Sinopsis: narra la historia de un grupo de campesinos que año con año viajan a los estados unidos para trabajar en diversas actividades, y por el mal trato recibido, un día deciden quedarse en nuestro país y solicitar un pedazo de tierra en un litoral para quedarse a trabajar en la acuicultura.

Título: *Camaroneros.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1988.

Estreno: 17-11-88.

País: México.

Producción: Raúl Araiza - Cinematográfica Rodríguez - Federación Regional de Sociedades Cooperativas Pesqueras del Sur de Sonora.

Guión: Carlos Valdemar.

Fotografía: Alberto Arellanos.

Música: Osni Cassab.

Duración: 85'.

Autorización: 04556-c.

Intérpretes: Eric del Castillo; Jorge Russek; Lourdes Munguía; Jaime Garza; Norma Herrera; Elsa

Cárdenas; Aarón Hernán; Alejandro Ruiz; Alfredo Gutiérrez; Juan Ignacio Aranda; Ángel Aragón; Arturo Benavides; Johnny Ventura; Ramiro Orsi; Gustavo del Castillo.

Rodaje: 12 mayo 88/.

Locaciones: Guaymas, Sonora.

Premios: ariel otorgado en 1989 a la mejor coactuación masculina Jorge Russek.

Sinopsis: es la historia de la lucha de los pescadores de Guaymas, Sonora, por formar su propia flota y fundar una cooperativa. arra las situaciones desventajosas que soportan los camaroneros con respecto a los independientes y acaparadores dueños de los pesqueros, así como algunos aspectos de su vida personal como son las relaciones de amasiato que Manuel Negrete, líder de la cooperativa sostiene con la hija de su compadre Álvaro, un antiguo pescador y después dueño de una flota pesquera quien en compagina de sus socios proponen a Manuel abandone su lucha y se una a ellos para desmembrar a la cooperativa.

Título: *La rebelión / río blanco.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1988.

País: México.

Producción: Jorge Durán Chávez - Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica - Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

Guión: Jorge Durán Chávez. Fausto Cerón. Raúl Araiza s/Guión: los mártires de río blanco de Roberto Gavaldón. Tito Davison. Tulio Demicheli.

Sinopsis: cinta basada en la matanza de río blanco, hecho acontecido el 7 de enero de 1907, cuando se reprimió el levantamiento de los trabajadores en el cantón de Orizaba.

Título: *Viaje directo al infierno / la promesa.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1989.

País: México.

Producción: Televisine.

Guión: Ramón Obón s/argumento de Narciso Ibañez Serrador.

Fotografía: Rosalío Solano.

Intérpretes: Alejandro Camacho; Sergio Jiménez; Daniela Castro; Aarón Hernán; Bruno Rey; Martha; Marín Brek; Roberto Brondo; Enrique Gardel; Roberto Hernández; Gaspar Laviada; Manuel Jiménez; Jesús Moreno; Alex Calderón; José Luis Avendaño.

Video

Título: *Dios se lo pague.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1989.

Estreno: 05-07-90.

País: México.

Producción: Fernando de Fuentes - Televisine.

Guión: Adolfo Torres Portillo s/argumento de Joracy Cárdenas.

Fotografía: Arturo de la Rosa.

Música: Osni Cassab.

Edición: Jesús Paredes.

Duración: 90'.

Autorización: 05374-a.

Intérpretes: Verónica Castro; Lucila Mariscal; Omar Fierro; Rolando de Castro; Eric del Castillo; María Prado; Sergio Jiménez; Gabriela Goldsmith; Marco Muñoz; Carmen Delgado; Ramón Menéndez; Julio Monterde; Roberto Antunez; Ofelia Rosas; Alberto Camacho; Rosa Lledias; Rafael Rojas; Alfonso Kaffiti; Alfredo Lara; Luis Bravo Sosa; José Luis de Alba; Raúl Araiza.

Rodaje: 23 mayo 89/.

Lugar de estreno: Chapultepec plus, Viaducto plus, Tlatelolco plus, Variedades,

Lago. Locaciones: D.F. (atrio de la iglesia de San Juan Bautista en Coyoacán).

Escenografía: vestuario: Antonio Cortés.

Sinopsis: Vero es una joven pordiosera que se dedica a pedir limosna durante el día, para transformarse en la noche en una mujer hermosa, millonaria y productora de cine. conoce a Julián, un aspirante a actor, a quien le impulsa exitosamente su carrera.

Título: *El hombre que volvió de la muerte*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1990.

País: México.

Producción: Televisine.

Guión: Raúl Araiza. Angel Aragón / historia de Narciso Ibañez Serrados.

Fotografía: Rosalío Solano.

Música: Osni Cassab.

Edición: Arturo Vázquez. Enrique Yaber.

Duración: 103'.

Autorización: AC-3116.

Intérpretes: Olivia Collins; Rodolfo de Anda; Aarón Hemán; Bruno Rey; Gilberto Román; Ángel Aragón; Lizzeta Romo; Justo Martínez; Armando Palomo; Sergio Jiménez; Raúl Araiza h.

Locaciones: D.F..

Sinopsis: Teresa asesina a su esposo Julio debido a que no consigue el divorcio; sin embargo, el cerebro de Julio es implantado en un detective privado, el cual atormenta a Teresa enterrándola viva junto con el cuerpo descompuesto de Julio.

Vídeo.

Título: *Viernes trágico.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1990.

País: México.

Producción: Televisine.

Fotografía: Arturo de la Rosa.

Intérpretes: Armando Araiza; Gabriela Roel; Raúl Araiza h; Norma Herrera; Marco Muñoz; Mario Casillas; Lizzeta Romo; Luis García de León; Monserrat; Sandra Morgan.

Sinopsis: Los conflictos entre padres e hijos.

Vídeo.

Título: *La Jaula de la muerte.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1990.

País: México.

Producción: Televisine.

Fotografía: Rosalío Solano.

Música: Tema Musical: "Se va muriendo mi alma", interpretado por su autora María Sorté.

Intérpretes: María Sorté; José Carlos Ruiz; Alejandro Camacho; Sergio Sánchez.

Rodaje: 5 noviembre 90/.

Locaciones: D.F.

Sinopsis: Narra la historia de un millonario quien a lo largo de muchos años y gracias a su constante esfuerzo ha logrado acumular una enorme fortuna. Avaro por naturaleza se refugia en una enorme casona en las afueras de la ciudad. Sus únicos familiares son dos sobrinos quienes deciden asesinarlo para poder, como herederos universales, disponer de la enorme fortuna de su tío.

Título: *Modelo antiguo.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1991.

Estreno: 04-09-92.

País: México.

Producción: Alejandro Pelayo - Aries Films - Tabasco Films - Instituto mexicano de Cinematografía - Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Guión: Consuelo Garrido. Alejandro Pelayo, con la colaboración de Herir Krohnengald. Walter de la Gala s/idea original de Luis Eduardo Reyes.

Fotografía: Rosalío Solano.

Música: Osni Cassab. Canciones: Agustín Lara, interpretadas por: Agustín Lara, Pedro Vargas, Amparo Montes, Celio González.

Edición: Enrique Puente Portillo.

Duración: 95'.

Autorización: 06361-b.

Intérpretes: Silvia Pinal; Alonso Echánove; Raúl Araiza h; Stephanie Salas; Daniela Durán; Miguel Manzano; Norma Herrera; Juan Carlos Colombo; Alexis Ayala; Bruno Rey; Sara Monar; Sergio Santaella.

Rodaje: 31 agosto 91/.

Locaciones: Tlaxcala. D.F. (Instituto Mexicano de la Radio, Frontón México, Restaurante Prendes, Centro histórico de la Ciudad, Colonia Santa María la Ribera).

Escenografía: Gloria Carrasco.

Premios: ariel otorgado en 1993 a la mejor actuación masculina (Alonso Echánove).

Sinopsis: Carmen Rivadeneira, soltera de edad madura y conductora de un programa radiofónico de consejos románticos, que vive atrapada por los recuerdos y la soledad, contrata de chofer a Juan, con quien vive nuevas experiencias.

Título: *Viaje directo al infierno.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1991.

País: México.

Guión: Ramón Obón s/historia de Narciso Ibañez Serrador.

Fotografía: Rosalío Solano.

Intérpretes: Daniela Castro; Sergio Jiménez; Alejandro Camacho Bruno Rey; Aarón Hernán.

Locaciones: Xochimilco.

Título: *Yo, tu, el y el otro.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1992.

Estreno: 14-05-93.

País: México.

Producción: Luis García de León - Televisine.

Guión: Fernando Galiana s/obra teatral, La Libélula.

Fotografía: Rosalío Solano.

Música: Osni Cassab.

Edición: Jesús Paredes.

Duración: 90'.

Autorización: 06746-b.

Intérpretes: Christian Bach; Omar Fierro; Rogelio Guerra; Estela Barona; María Alicia Delgado; María Eugenia Avendaño; Gerardo Zepeda *El Chiquilín*.

Rodaje: 13 enero 92/.

Locaciones: D.F., Acapulco, Guerrero.

Sinopsis: una pareja lleva una vida de paz y llena de amor hasta que aparece un tercero quien llega para intranquilizarla a ella, con lo que da inicio una serie de peripecias jocosas que hace que su existencia se tome en puro relajo.

Título: *Amor a la medida*.

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1992.

Estreno: 19-11-93.

País: México.

Producción: Los Tigres del Norte - Melody - Producciones Jhore - Televisine.

Guión: Raúl Araiza. Francisco Sánchez s/argumento de Enrique Franco. María Amparo Escandon.

Fotografía: Gastón Hurtado.

Música: Osni Cassab.

Edición: Javier Patiño.

Duración: 99'.

Autorización: 07026-b.

Intérpretes: Los Tigres del Norte (Jorge Hernández; Hernán Hernández; Raúl Hernández; Eduardo; Oscar); Julieta Rossen; Claudia Guzmán; Humberto Elizondo; Raúl Padilla *choforo*; Daniela Castro; Manuel *flaco* Ibañez; Salvador Sánchez; Bruno Rey; Maribel Guardia.

Rodaje: 19 octubre 92.

Locaciones: D.F. (instalaciones de la XEW). Veracruz. Los Ángeles, California. Nuevo León.

Referencias: Revista *Dicine*. No. 55. Pag. 33.

Título: *Los temerarios / sueño y realidad*.

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1992.

Estreno: 26-11-93.

País: México.

Producción: Rodolfo de Anda - e.p. Ángel Producciones - Los temerarios.

Guión: Fernando Galiana.

Fotografía: Santiago Navarrete.

Música: hermanos Ángel.

Edición: Raúl Araiza h.

Duración: 99'.

Autorización: 07090-a.

Intérpretes: Los Temerarios (Adolfo Ángel; Gustavo Ángel; Fernando Ángel; Mario Alberto Ortiz; Carlos Ábrego); Laura Flores; Daniela Castro; Raúl Araiza h; Armando Araiza; Claudia Ramírez; Juan Gallardo; Norma Herrera; Daniel Habif.

Rodaje: 1 junio 92/.

Locaciones: Acapulco, Guerrero. Estados Unidos, D.F., Zacatecas.

Referencias: Revista Dicine.No.55.Pag.45.

Título: *Guerrero Negro*.

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1993.

Estreno: 10-06-94.

País: México.

Producción: Alejandro Camacho - Rebeca Jones - Televisión.

Guión: y libro cinematográfico: Raúl Araiza. Francisco Sánchez.

Fotografía: Héctor García.

Música: Osni Cassab.

Edición: Jesús Paredes.

Duración: 90'.

Autorización: 07166-b.

Intérpretes: Alejandro Camacho; Helena Rojo; Pedro Armendariz h; Ernesto Yañez; Marco Muñoz; Norma Herrera; Arturo Adonay Somoza; Bruno Rey; Mónica Dionne; Lucy Reyna; Marco Muñoz.

Rodaje: 1 marzo 93/.

Lugar de estreno: Variedades I.

Locaciones: Baja California Sur (La Paz. Loreto. Mulege. Santa Rosalía. Guerrero Negro). Mazatlán, Sinaloa. D.F.

Referencias: Revista Dicine. No. 63. Pag. 37.

Título: *Bonita*.

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1994.

Estreno: 10-05-96.

País: México.

Producción: Televisión.

Guión: Francisco Sánchez Aguilar. Raúl Araiza.

Fotografía: Héctor García Martín.

Música: Osni Cassab. José Cantoral.

Edición: Jesús Paredes.

Duración: 89'.

Autorización: 07969-a.

Intérpretes: Itatí Cantoral; Raúl Araiza h; Federica Fogarty; Rosita Bouchot; Pedro Romo; Jorge Patiño; Vicente Torres; Julio Bracho; Dalilah Polanco; Cesar Castro; Ramón Abascal.

Rodaje: 26 octubre/noviembre 94.

Estudios: Churubusco.

Lugar de estreno: Arcadia, El Plaza, Insurgentes 2, Mariscal, Sonora, Luis Spota 1.

Locaciones: Veracruz.

Sinopsis: un joven científico a punto de casarse, conoce a una chica, la cual es perseguida por unos tipos extraños. Los jóvenes se convierten en una pareja de fugitivos, debido a la terquedad de ella y ante el asombro de él. La mujer le provoca al joven una y mil desgracias, sin embargo ambos se enamoran, al mismo tiempo que este abandona a su ambiciosa novia y la protagonista se reconcilia con su padre.

Título: *Doble indemnización.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1994.

Estreno: 22-11-96.

País: México-E.U.

Producción: Rodolfo De Anda - Producciones Rodas - Telemundo Network Inc.

Guión: Fermín Gómez Lara.

Fotografía: Francisco Bojórquez.

Música: Osni Cassab.

Edición: Enrique Murillo.

Duración: 90'.

Autorización: 07895-b.

Intérpretes: Rodolfo De Anda; Héctor Bonilla; María Rojo; Leticia Perdigón; Famesio De Bernal; Raúl Araiza h; Armando Araiza; Dalila Polanco.

Rodaje: 22 septiembre/12 oct. 94.

Estudios: Lab. T.V. Cine.

Lugar de estreno: Cinopolis Interfomas 15, Plaza Universidad 1, París 1, Arcadia.

Título: *La víbora / Mujeres sin mañana.*

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1994.

Estreno: 17-03-95.

País: México.

Producción: Televisine.

Guión: Carlos Enrique Taboada, Consuelo Mújica s/argumento de Consuelo Mújica.

Fotografía: Arturo de la Rosa.

Música: Osni Cassab.

Edición: Carlos Savage.

Duración: 93'.

Autorización: 07328-c.

Intérpretes: Isaura Espinosa; Claudio Báez; Alejandra Procuna; Monserrat Gallosa; Aurora Clavel; Aarón Hernán; Norma Herrera; Emilia Carranza; Cesar Castro.

Rodaje: 26 agosto 94.

Estudios: Churubusco.

Lugar de estreno: Anzures 1, Palacio Chino E, Insurgentes, Vallejo 4, Sonora, Mariscal.

Referencias: Revista Dicine. No. 63. Pag. 44.

Perdóname todo.

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1995.

Estreno: 26-05-95.

Pais: México.

Producción: Luis García de León - Televisión.

Guión: Fernando Galeana. Raúl Araiza s/argumento de Fernando Galeana.

Fotografía: Alex Phillips h.

Música: Osni Cassab. Canciones: Manuel Alejandro, Juan Carlos Calderón. Roberto cantoral.

Edición: Carlos Savage.

Duración: 110'.

Autorización: 07661-a.

Intérpretes: José José; Alejandra Ávalos; Arturo Beristain; Sergio Jiménez; Alberto Pedret; Claudio Brook; José Amador; Roberto Puck Miranda.

Rodaje: 9 enero/1 febrero 95.

Estudios: Churubusco.

Lugar de estreno: Variedades I.

Locaciones: D.F. (plaza de la Conchita en Coyoacán. Hotel kristal).

Referencias: Revista Dicine.No.64.Pag.40.

Nunca ames a un extraño.

Año: 1996.

País: México.

Intérpretes: Raúl Araiza h; Hugo Stiglitz.

Algunas de las telenovelas dirigidas por Raúl Araiza.

La tormenta; 1967, (histórica)

Leyendas de México; 1968.

Los caudillos; 1968, (histórica)

La Constitución, 1968, (histórica)

Más allá de la muerte; 1969, Ernesto Alonso, Carmen Montejo.

Chica italiana viene a casarse; 1971-72, Angélica María, Silvia Pasquel.

Pent-House; 1973, Fanny Cano, Raúl Ramírez.

Quien, 1973; Silvia Pinal. Libreto de Yolanda Vargas Dulché

El derecho de nacer, 1981, Ignacio López Tarso, Verónica Castro y Humberto Zurita.

Vanessa; 1982, Lucía Méndez, Héctor Bonilla. (Raúl Araiza dirigió los últimos 30 capítulos)

El carruaje; 1982, (histórica)

Título: *El Maleficio*.

Realizador: Raúl Araiza.

Año: 1983.

País: México.

Producción: Televisa.

Guión: Fernanda Villeli.

La traición; 1984, Sergio Jiménez, Helena Rojo, Emilio indio Fernández.

Senda de Gloria; 1986, (histórica)

Entre algunas de las obras de teatro dirigidas por Raúl Araiza se encuentran los Teleteatros de la Lotería Nacional; *El desperfecto*, Gass, *El abismo*
Corrupción en el Palacio de Justicia.

ENTREVISTA CON RAÚL ARAIZA (13 DE ENERO, 1998.)

La entrevista se realizó en las oficinas del señor Araiza en las instalaciones de Televisa San Ángel el martes 13 de enero del año en curso. La pregunta con la que inicié la entrevista fue "De manera general, ¿qué puede comentar acerca de su filme Cascabel?"

La idea surgió del Seleccionados del Reader's Digest. Ahí leí una anécdota de dos cuartillas acerca de ingenieros y un trabajador de ellos en el Canal de Panamá. Trabajando en un campamento se le había metido en el saco de dormir una víbora nauyaca a uno de los ingenieros, entonces, entre las dos personas que iban con él se tardaron 14 horas en tratar de sacar al animal del saco de dormir. Total que ese tipo quedó medio loco. A mí me pareció que el suspense de la película era muy bueno pero sucede que... me tardé 10 años en hacer la película. 10 años en los que tenía la idea, aunque claro, como anécdota es muy corta, por eso la película lleva 3 rollos.

La película tiene un defecto, bueno entre muchos, porque realmente son dos películas, una es el tratamiento social y la otra el suspense del hecho, de la película. Entonces lo que sucedió, con el paso del tiempo, fue que cambié la acción de la película. Como a mí me interesa el cine social, el cine de denuncia, el cine de política; de los problemas de los seres humanos hacia el medio, el entorno en el que se mueven; porque el entorno es la causa de que los seres humanos se comporten de determinada manera,

Como iba a hacer un documental sobre los lacandones cambié, entre otras cosas, la serpiente nauyaca por una cascabel. Cascabel hay en toda América pero en Yucatán casi no existe. Tabasco y Chiapas tienen 34 clases de Nauyaca y hay muy poca cascabel, sin embargo, en las estelas mayas si encuentra víbora cascabel, me entiende.

Hablé con muchos antropólogos y todo y entonces invité a que la escribiera conmigo, primero Antonio Monsell, que ya murió, y luego a Jorge Patiño, pero realmente el proyecto, las ideas de lo que se escribió eran lo que yo quería y entonces ya inventé yo la idea de que fuera un director. En esa época estaba yo muy preocupado -y sigo preocupado- por el problema de la libertad de expresión y, en esa época, decía Echeverría que había libertad de expresión, aproveché esa coyuntura y desarrollé mi punto de vista personal de lo que es el México en el que nos desenvolvemos, en el que nos desarrollamos como medio y lo que un director, como éste que es un director, que de izquierda, que es muy puro y que es un individuo, a fin de cuentas, egoísta.

Pretende hacer lo que él quiere sin aceptar los métodos ni los sistemas establecidos pero traiciona su palabra. Él no plantea claramente con el productor que va a dar su punto de vista sobre el problema lacandón. El productor le da un guión y él lo modifica todo. Porque así soy yo. Y entonces él va en contra de los intereses de la productora, y del que le paga para exponer un punto de vista, pero al final de cuentas ese director, como el fotógrafo dice, "bueno a ti que te interesa, ¿los lacandones o tu película? porque muchos como tú quieren hacer un cine intelectual y que no sirve para nada".

El fotógrafo parte de la experiencia profesional de que el cine es diversión y entretenimiento y el director, para quien es su primer película, como le pasa a todos, quiere manifestarse y quiere componer el mundo, entonces, es una lucha entre la experiencia y los ideales. Tan es así que su relación amorosa con su mujer es él quien la rompe por su egoísmo, no quiso tener un hijo, la convenció de que abortara para no

echarse el compromiso económico que un hijo implicaba.

Ella hace traducciones de libros pomográficos para que él este haciendo "Esperando al zurdo" de Clifford Odets, que nadie va a ver, la gente no va a ver la obra pero él "muy puro"; y sin embargo, eso es lo que le pasa a toda la gente que habla de la pureza del arte, del teatro y del cine, no van a ensuciarse las manos y cuando entran a la industria profesional se enfrentan a la realidad, por eso cuando le quitan la película y le dice el productor "Así es el cine" él contesta ¿Así es el cine? Si así es el cine yo no lo puedo hacer, se necesita mucho estomago para él. Pero nosotros sabemos que ese director, va a ser absorbido por el medio.

Esa película yo la pude hacer debido a que la hice con dinero del gobierno, como hice también En la trampa y como hice Fuego en el mar. De ahí en fuera no he podido volver a hacer un cine personal porque las empresas en el momento en el que le dan a uno el dinero le dicen lo que tiene que hacer, en ello está la censura. Uno dice "yo quiero hacer el asesinato de Posadas" y la empresa contesta "No, mejor esta historia de amor sobre Modelo antiguo, acerca de una mujer que amó a su hermana y que por aquí y por allá y siempre me desvían del problema político que a mi me interesa ¿no?".

Gracias a IMCINE y a Max Vega Tato y al grupo DASA, (en aquélla época éramos 7 directores los que la componíamos) gracias a Olhovich, que fue el que más pugnó porque se hiciera la película y a mis compañeros el Perro Estrada, Alberto Isáac, Gonzalo Martínez. El nombre se lo puso Arau porque con la deformación de las telenovelas los nombres que se me ocurrían, por ejemplo En carne propia eran títulos de telenovela. Arau me dijo -ponle Cascabel, y Alfonso Arau le puso el nombre, ambos estábamos en el grupo (DASA).

En la película yo fui aportando mucho de mi vida personal y de ni modo de ver la industria cinematográfica, la víbora, que tampoco fue ya muy idea mía, sòlita fue cobrando importancia, como la sociedad se transforma, los hombres reptamos, nos conviene reptar, y entonces, por eso cada vez que hay algún impacto dramático, alguna imposición, siempre cortamos a la víbora. También cuando se alude a la explotación de los indígenas. Existe una representación de las personas con la víbora.

A final de cuentas, cuando el director ya no hace la película, porque es sustituido por el escritor, se cambia todo a las clásicas fotografías del lacandón, el perfil y al fondo los paisajes, entonces dicen "mira los paisajes". Por eso dice haga su toma, y después le pone música de mariachis y se va a llevar usted su Ariel. Es lo que críticos y todos a final de cuentas no saben, opinan "que bella fotografía", "que bien está". El gobierno dice: "Que bueno porque todo en México es Chiapas y le agradecemos bla bla bla."

La demagogia, el envenenar a la sociedad, las realidades quedan en la película y al final de cuentas está todo mundo hablando, ahí en el cóctel, diciendo puras tonterías, como siempre y las caras de los lacandones están viendo como la sociedad es una sociedad reptante y es una serpiente. Todos de alguna manera nos arrastramos hacia algo; nada más que hay lombrices y hay crótalos maravillosos como la víbora de cascabel.

Para obtener algo en la sociedad reptamos, nos deslizamos, nos envenenamos, siempre hablamos mal de la gente, siempre crotaleamos, decimos modificando lo que escuchamos, la noticia siempre se modifica por eso se vuelve chisme porque platicamos o escuchamos una cosa y le aumentamos y le ponemos y despedazamos a las personas. A eso ahora lo están llamando periodismo en la radio y en la televisión y se están haciendo famosos no periodistas importantes sino puros chismosos ¿no?.

Respecto a su llamada misoginia declaró que es su muy particular punto de vista respecto a las relaciones de pareja, no es un ataque frontal contra las mujeres, simple y llanamente, es la manera en la que expresa un poco de su experiencia personal y la manera de desenvolverse tanto de los hombres como de las mujeres, en ese sentido, ambos se dejan llevar por roles establecidos por la sociedad. Por otra parte no acepta que Cascabel sea un "autogol," la película fue vista previamente por el presidente. Acerca de la censura, Buñuel le llegó a recomendar que más valía censurar algunas partes y que se exhibiera, a no censurar nada y que no se exhibiera. Echeverría autorizó la película y la opinión de Raúl Araiza al respecto es que al presidente le gustaba el cine y de ahí el importante estímulo que se le dio durante su sexenio al lado de su hermano Rodolfo.

SECUENCIAS DE CASCABEL

Duerme bajo tus párpados un impalpable pueblo ávidos torbellinos, hijos del tacto, encarnan beben sangre, son formas cambiantes del deseo y siempre son la misma: los rostros sucesivos de la vida que es muerte de la muerte que es vida.

Octavio Paz.

Cascabel

P. CONACINE-DASA FILMS; D. Raúl Araiza; G. Jorge Patiño, Antonio Monsell, Raúl Araiza, sobre un argumento de Raúl Araiza; F. Rosalío Solano; M. Jesús Zarzosa con la serenata Do Adeus de Vinicius de Moraes ejecutada por Baden Powell; E. Reynaldo Portillo, editor de sonido: Raúl Portillo; L. D. F. (edificios Condesa, Zócalo de la ciudad y otros) Chiapas (Tenejapa) Cía. Productora CONACINE, 1976. 35 mm. Color, Intérpretes: Ernesto Gómez Cruz; Raúl Ramírez; Aarón Hemán; Sergio Jiménez; Norma Herrera; Héctor Gómez; Mario Casillas; Ramón Menéndez; Silvia Mariscal; José Carlos Ruiz; Mario Cid; Rosita Bouchot; Martín Cortes; José Ángel Martínez; Margarita Gallegos; Maribel Fernández; Adalberto Parra; Juan Salazar Garza, Miguel Gómez Checa; Enrique Calderón; Fernando Yapur; Ricardo Garza; Leopoldo Salazar; Ramiro Ramírez; Rodrigo Cruz; Rubén Marqués; José Olivares; Ana Verdugo; Jesús Gómez; Rubén Monterrubio; Regino Herrera; Carlos Ramírez; Antonio Leo Yan; Marcelo Villamil; Heberto Castillo; José Chambol; Chunquin Viejo; Jesús Chambor; King García Y Obregon. Voz En Off: Jorge Zuñiga; Federico Romano; Bruno Rey. Estrenada: 01-09-76.

A continuación se presenta una segmentación general del filme *Cascabel*. El criterio para dicha segmentación no es un análisis exhaustivo ni se consideró pertinente un desglose (decoupage) por planos puesto que la finalidad es tener presente la película y, a través de la segmentación, ubicar *de qué* se trata.

Esta descripción tomó como fundamento el criterio de Francesco Casetti y Federico Di Chio¹ quienes entienden la segmentación del episodio, como la partición más amplia de un filme relacionada con la presencia, en el interior de una película, de más historias o partes marcadamente diferenciadas de una historia. Sería algo así como la identificación de los capítulos en una novela. La secuencia, por otra parte, la definen como los signos de puntuación que marcan sus confines (el fade in/ out, las disolvencias, las cortinillas, el iris, desfoques) Es así que, en el filme de Raúl Araiza, el signo de puntuación que delimita el confin entre una secuencia y otra es el símbolo serpiente.

De esta manera, las descripciones de secuencias más que una referencia "técnica" de las tomas, encuadres y desplazamientos de la cámara, son una referencia a las acciones relevantes al interior del

¹ Francesco Casetti y Federico Di Chio; "Los procedimientos de análisis" en Cómo analizar un filme. P. 33-44.

encuadres y desplazamientos de la cámara, son una referencia a las acciones relevantes al interior del episodio.

La secuencia inicial de la película es un plano secuencia de las escamas de la serpiente con el fondo musical de Vinicio de Moraes. En una sucesión de juegos ópticos sobre escamas la serpiente se va apreciando con el montaje de primerísimos planos de los ojos y la boca; irán surgiendo en doble exposición los créditos de la marca productora, artísticos y técnicos hasta rematar con la figura entera de la serpiente en actitud amenazante enseñando la lengua y haciendo sonar su cascabel, rematando con el congelamiento de la imagen y el crédito del director.

La segunda secuencia inicia con un plano americano. En el interior del despacho, el productor Gómez Rul y el secretario del Ministro, el Licenciado Gorostiza se miran en silencio y tras una pausa, el Licenciado dice con firmeza:

-Ahora se puede decir la verdad.

Gómez Rul replica, sondeando:

-¿Sin presiones?

-Olvídese de las presiones. Esto es un asunto oficial.

-Bueno, sí, en cierta forma, ¿relacionado con la entrega de tierras a los lacandones?... La ratificación

-En cierta forma. Pero esas son cosas que se han manejado a ciertos niveles... El señor ministro quiere que esto se haga bien.

La plática continua después de un intercorde, en contrapicada se observa a ambos personajes mientras bajan las escaleras del edificio hacia la salida, la conversación continúa, Gorostiza impone a Alfredo Castro como director del cortometraje. En un campo largo se va de una toma de figura entera a un plano americano que muestra a los dos hombres despidiéndose.

En la tercer secuencia un campo medio muestra el interior del teatro. Un campo largo resuelve la puesta en escena de la obra, la sucesión del plano americano a media figura y viceversa muestran el desarrollo de la obra y la presentación de los personajes de Alfredo Castro y su esposa Alicia, el ambiente al que pertenecen los personajes y la forma en la que se relacionan. Los temas centrales de la película se van presentando a cada momento en los diálogos: el conflicto entre los actores -el idealismo vs la comercialización de su fuerza de trabajo-, los problemas matrimoniales entre el director y su esposa surgen en el contexto de las disputas entre los protagonistas de la obra de teatro, la demagogia, la censura en el teatro (un desnudo no es subversivo pero una idea sí).

La secuencia cuatro es en el interior del departamento que comparten juntos Alfredo y Alicia; un campo largo en el departamento permite observar mediante el encuadre de media figura de ambos personajes la conversación que sostienen y en la que queda de manifiesto la radiografía personal de ambos personajes, sobre todo del joven director de teatro experimental que reflexiona ante la oferta de dirigir cine. La conversación termina en pelea y es la música que acompaña la secuencia inicial la que cierra la secuencia con un primer plano sobre el rostro de Alicia que a través de la ventana observa arrancar el auto de su marido entre lagrimas y lluvia,

Secuencia cinco; un campo medio en el interior del despacho de Gómez Rul es el escenario del intercambio de opiniones entre el guionista y el productor, entre medias figuras, planos americanos y figuras enteras se ambienta la cotidianidad del medio del cine, aspirantes a actriz e imposiciones y dedazos para los puestos. Una cortinilla permite ubicar a Gorostiza en un plano general en el zócalo, entre guaruras

un profesor y lacandones ante la prensa; el profesor y los lacandones se reunirán posteriormente en el despacho del productor junto con el camarógrafo y Alfredo que sostiene un diálogo de sordos con el productor. Un plano de figura entera muestra a la serpiente enroscada.

Secuencia seis; Plano americano de Alfredo en un teléfono público, campo medio, mientras habla con su esposa a quien le da la noticia de haber firmado el contrato para dirigir el documental. Intercorte a otro campo medio en el que Alfredo trabaja ya con el material para su documental, observa un discurso presidencial en el que se alude al tema de su cortometraje, la entrega de tierras a los lacandones. Intercorte a las entrevistas realizadas por Alfredo antes de partir a Chiapas, un plano americano muestra a los entrevistados, respectivamente, ante las cámaras. Una panorámica de San Cristóbal de las Casas, la primer escena en dicha locación transcurre en un hotel; una conversación con el hacendado-terratiente y dueño del hotel es más que ilustrativa de la situación de los indígenas en Chiapas. La cuestión de las atajadoras es confirmada por Alfredo y su equipo en plena acción mientras la voz en off de los entrevistados acerca de estas mujeres aclara aún más las imágenes que en un campo largo se muestran en la pantalla. Un plano general antecede a la llegada del equipo de filmación a San Cristóbal, los intercortes permiten acceder a las entrevistas mientras el drama se desarrolla; Alfredo entra a una tienda, el dueño que regatea con unos campesinos indígenas no pierde la oportunidad de externar su punto de vista respecto al gobierno, la situación del país y su negocio, al tiempo que roba a los indígenas acusa al gobierno de injusto y explotador. Otro plano de figura entera a la serpiente que desenredándose saca la lengua y suena su cascabel.

Secuencia siete; El viaje a la selva lacandona en un plano general desde la avioneta del paisaje, la llegada y el recibimiento por parte de los lacandones a Alfredo y su equipo y los intercortes a las entrevistas que se alternan con la proyección privada del material. se aborda el tema de la quema de bosques, sus causas y efectos. Alfredo entabla amistad con el lacandon Naj Quin a quien convence de filmar el parto de su esposa. En una evidente preponderancia del plano americano se inicia la discusión entre Alfredo y el camarógrafo respecto a la intencionalidad del cine, un campo largo es el antecedente al intercorte que da paso a nuevas entrevistas que derivan en la proyección privada ante Gorostiza y el guionista del documental quienes revisan el material enviado por Alfredo. Un primer plano sobre el rostro de Gorostiza permite entender la reacción ante el material, se levanta furioso y abandona la proyección. Un plano de figura entera de la serpiente desenroscándose pero a medio erguir en una actitud cada vez más amenazante.

Secuencia ocho; Un campo larguísimo del paisaje filmado por el camarógrafo bajo la dirección de Alfredo. En la pantalla de la sala de proyección las imágenes turísticas explicadas por la voz en off del productor ante Gorostiza, corte a Alfredo que intenta comunicarse, sin resultado con su esposa y después se enfasca en una nueva discusión con el camarógrafo; corte a Naj Quin conversando con Alfredo, las perspectivas son diferentes ante los mismos temas las diferentes cosmogonías de los personajes son evidentes. Corte a Gorostiza que se presenta con el Ministro, entre otras cosas le comenta el giro que el documental ha tomado con la dirección de Alfredo -Es interesante cómo está tocado el problema, pero no creo que le guste a algunos funcionarios lo que dicen los lacandones; el Ministro molesto: -No nos compliquemos lastimando a gentes que después pueden ser nuestros enemigos y menos haciendo haciendo politequería barata... La conversación es interrumpida por el teléfono de la red privada, después de contestar, la actitud del ministro cambia totalmente y hace una seña con la mano a Gorostiza para que éste lo deje solo. Al abandonar la oficina, el secretario del Ministro evade gente con un aire de superioridad y prepotencia. Otro plano de figura entera, la serpiente de frente a la cámara erguida y en actitud amenazante sacando la lengua y sonando su cascabel.

Secuencia nueve; Plano americano, afuera de la sala de proyección el productor Gómez Rul se pasea nervioso, el guionista lo acompaña aunque llegó tarde. súbitamente la puerta de la sala de proyección se abre y salen cuatro funcionarios que abandonan el lugar sin reparar en el productor y el guionista. El Ministro hace algún comentario al productor respecto a las consecuencias de las opiniones que pueden desorientar a la opinión pública y se marcha. Gorostiza y Gómez Rul se enfrentan en una discusión respecto a los resultados del trabajo de Alfredo; corte al aterrizaje de la avioneta en la selva lacandona ante la mirada de Alfredo y el camarógrafo; el productor y el guionista descienden, el primero de ellos se dirige a Alfredo, el encuadre de figura entera permite seguir en un desplazamiento de la cámara a ambos personajes mientras se enfrascan en una discusión respecto al documental que culmina con la renuncia de Alfredo y la decisión de sustituirlo por el guionista que el productor toma antes de regresar al D.F. Corte a Alfredo sentado a orillas del río mientras fuma un cigarrillo, el camarógrafo y el guionista se acercan a él y le dan palabras de consuelo, el parto de la esposa de Naj`Quin se anuncia; el nuevo director del documental y el camarógrafo se alejan para realizar los preparativos de la filmación del parto.

Secuencia final; en tanto que Alfredo prepara su bolsa de dormir, la serpiente reptaba hacia él mientras se cambia el fondo de la choza en la que se han arremolinado los indígenas que presencia los sucesos. El escenario del parto se prepara y la serpiente sigue reptando, pasa entre el ahora director y el camarógrafo y se dirige hacia Alfredo. Permanece agazapada mientras Alfredo se acomoda en su bolsa de dormir mientras observa como se desarrollan los acontecimientos, expectante ante la conversación de su amigo Naj`Quin con el director y el camarógrafo. La serpiente observa sin moverse, él enciende un nuevo cigarrillo y ella, amenazante, expectante a sus espaldas empieza a reptar hacia él, se detiene frente a su rostro, él la descubre aterrado y ambos parecen observarse, ella avanza hacia su cuello y se desliza por este a el interior de la bolsa de dormir. En medio de la discusión que sostiene con quienes pretenden filmar ahora el parto de su esposa Naj`Quin se dirige a Alfredo quien le explica lo que ocurre. Todos a su alrededor, conscientes de lo grave del caso intentan ayudar cada quien a su manera: conseguir el antídoto, y por medio de humo hacer que la serpiente salga por ella misma del saco de dormir. El parto termina y en medio de la tensión, el llanto del recién nacido hace voltear a Alfredo cuando la serpiente nuevamente se deslizaba hasta quedar frente a frente con él, el movimiento es rápido y la mordida en el cuello precede a la angustiada agonía de Alfredo que se mezcla con la voz en off del documental exhibido en pantalla, y un primerísimo plano de las bocas comentando durante el brindis trivialidades intercalando el primer plano del rostro de Alfredo a figura entera y nuevamente a primer plano para seguir con un primerísimo plano de su boca mientras le dice: ¡Ayúdame! a Naj`Quin y un primer plano que se congela y la musicalización de la pregnancia de su rostro a dibujo en blanco y negro.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía acerca del método

- BOSCH GARCÍA, Carlos. La Técnica de Investigación Documental. Caracas: Impreso en los Talleres de la Facultad de Ciencias Económicas y sociales de la Universidad Central de Venezuela. 1972. Cuadernos del Instituto, Serie Docencia nº 1.
- MENDIETA ALATORRE, Angeles. Métodos de investigación y manual académico. 18ª ed. México: Porrúa, 1989. 209 p.
- BAENA PAZ, Guillermina. Instrumentos de Investigación. Trabajos académicos. México: Editores Unidos Mexicanos. 134 p.
- COSTA, Antonio. Saber ver el cine. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica
- CASSETI, Francesco. DI CHIO, Federico. Cómo analizar un film. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1991. 278 p., col. Instrumentos Paidós, nº 6.
- GONZALEZ REYNA, Susana. Manual de redacción e investigación documental. México: Editorial Trillas. 204 p.
- ECO, Umberto. Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura. 6ª ed. México: Gedisa, 1984. 267 p. Libertad y Cambio Serie Práctica.
- MARTIN VIVALDI, Gonzalo. Curso de redacción, del pensamiento a la palabra; teoría y práctica de la composición y del estilo. XIX edición. México: Ediciones Prisma. 495 p.
- PARDINAS, Felipe. Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales, introducción elemental. 16ª ed. México: Siglo XXI, 1976. 188 p.
- RODRIGUEZ GANDARA, Frida. Tesis: La memoria de la piel, la narrativa de Silvia Molina.

Bibliografía respecto a la Semiótica

- AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. Análisis del film. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1990. 311 p., col. Paidós Comunicación, no. 42.

- AUMONT, Jaques; BERGALA, Alain. Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989. 311 p., col. Paidós Comunicación, nº 17.
- LOTMAN, Yuri M. Estética y semiótica del cine. Editorial Gustavo Gili, Barcelona: 1979. 153p., col. Punto y línea.
- BERTRAND, D; RASTIER, F; ARRIVE, M; COURTES, J; COQUET, J; CI; GREIMAS, A. J; LANDOWSKI, P; PAVEL, T. G. Sentido y significación, análisis semiótico de los conjuntos significantes. México: Premia Editora, 1987. 168 p. La red de Jonás.
- BACHELARD, Gastón. El agua y los sueños. México: FCE., 1993. 295 p. Brevarios, nº 279.
- BACHELARD, Gastón. El aire y los sueños. México: FCE., 1993. 327 p. Brevarios, nº 139.
- BACHELARD, Gastón. La llama de una vela. Caracas: Monte Avila Editores, 1975. 109 p. Letra Viva.
- BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. 8ª ed. Buenos Aires: FCE., 1990. 281 p. Brevarios, nº 183.
- CALABRESE, Omar. El lenguaje del arte. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987. 279 p. Instrumentos Paidós nº 1.
- DONDIS, D. A. La sintaxis de la imagen. Introducción del alfabeto visual. 4ª ed. Gustavo Gilli, Barcelona: 1982. 210 p. Comunicación visual.
- ECO, Umberto. La estructura ausente. Introducción a la semiótica. 4ª ed. Barcelona: Lumen, 1989. 446 p. Palabra en el Tiempo, nº 122.
- ECO, Umberto. Tratado de semiótica General. Barcelona: 4ª ed. Lumen, Editorial Lumen, 1988. 463 p. Palabra en el tiempo, nº 122.
- FISKE, John. Introducción al estudio de la comunicación, Colombia: Ed. Norma, 1982, 146 p.
- GIL OLIVO, Ramón. Cine y lenguaje, hacia una teoría del espectador competente. Zamora Michoacán: CONACYT, 1985 El Colegio de Michoacán, 1985, 252 p.
- GONZÁLEZ MARIN, Jesús Daniel. Tesis: La naturaleza y lo sagrado en la obra de Andrei Tarkovski. México: FCP y S. UNAM: 1995. 228 p.
- LÓPEZ Rodríguez, Juan Manuel. Semiótica de la comunicación gráfica. 1ª edición. México: Ed. UAM Azcapotzalco, INBA y CONACULTA, 1993, 495 p.

- MARTIN, Marcel. El lenguaje del cine. 2ª ed. Barcelona: Editorial Gedisa, 1990: 271 p., col. Artes, técnicas y ciencias aplicadas, serie Práctica.
- RESÉNDIZ RODRIGUEZ, Rafael. Semiótica comunicación y cultura: Notas sobre la teoría de la significación. 1ª ed. México: UNAM, FCPyS. 1987, 159 P.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de lingüística general.
- SERRANO, Sebastián. La semiótica, una introducción a la teoría de los signos. Barcelona: Montesinos, 1981, 121 p.
- GRAMSCI, Antonio. El materialismo Histórico y la filosofía. México: Juan Pablos Editor, 1975.
- ROSSI LANDI, Ferruccio El lenguaje como trabajo y como mercado. Caracas Venezuela: Monte Avila Editores, 1970.
- JOST, François. Seminario: La comunicación Audiovisual en el mundo contemporáneo, por el Decano del Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación Universidad de la Sorbone-Nouvelle, París III, en el Programa de Seminarios: La construcción del otro: La alteridad en la imagen y el discurso políticos, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, sala Isabel y Ricardo Pozas, que se celebro del 19 al 28 de mayo de 1997.

Bibliografía respecto al tema del Indigenismo y el indígena

- BARTRA, Roger. La jaula de la melancolía. 5ª ed, México: Grijalbo, 1987. 271 p.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. México profundo. Una civilización negada. 1ª ed. México: Grijalbo, 1989. 250 p., col. Los Noventa.
- CAREAGA, Gabriel. Mitos y fantasías de la clase media en México. 1ª ed. México: Ed. Océano, 1983.
- FLORESCANO, Enrique y varios. Historia General de México I, 1ª reimpresión de la tercera edición. México: El Colegio de México, 1986.
- JABLONSKA, Aleksandra; LEAL, Juan Felipe. La revolución en el cine nacional. 2ª ed. México: Universidad Pedagógica Nacional. 1997, 98 p., col. Cuadernos del acordeón. Serie Historia N° 14.
- GAMIO, Manuel. Forjando una patria. México: Porrúa, 1960.
- GORTARI, Elí de. Fundamentos de lógica, Barcelona España: Ed. Océano, 1982.

Historia de México. México: Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. 1978.
Tomo 2,

Historia de México. México: Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. 1978.
Tomo 3.

PIMENTEL, Francisco. Dos obras de Francisco Pimentel. México: CONACULTA.
1995. 334 p. Cien de México.

STAVENHAGEN, Rodolfo. Las clases sociales en las sociedades agrarias.
México: Siglo XXI, 1969.

Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista, 9ª ed. México:
UNAM. 1982, 217 p., col. Biblioteca del estudiante nº 81.

CALDERÓN, Eligio; Servando Gajá, Alicia Márquez, Giovanna Mazzotti Pabello,
Márgara Millán, Ernesto Román. Los mundos del nuevo mundo, 1ª ed.
México: Ed. Cineteca Nacional, IMCINE. 1994. p. 173.

Bibliografía general acerca del sexenio de Luis Echeverría .

AYALA BLANCO, Jorge. La aventura del cine mexicano. 1ª ed. México: Ed. ERA.
1968.

AYALA BLANCO, Jorge. La búsqueda del cine mexicano. 1ª. ed. México : UNAM,
Dir. Gral. de Difusión Cultural, 1974. 2 v. Cuadernos de Cine ; 22 y 23.

AYALA BLANCO, Jorge. La condición del cine mexicano (1973-1985). 1a. ed.
México: Posada, 1986. 662 p.

COSTA, Paola. La "apertura" cinematográfica : México 1970-1976. Puebla:
Universidad Autónoma de Puebla, 1988. Colección Difusión Cultural. Serie
Cine García R., E. Historia del cine mexicano. México: SEP, 1986. Foro
2000.

GARCIA RIERA, Emilio. "El cine independiente." Uno más uno (México) 8 marzo-
12 julio 1983. 1ª reimp. Hojas de cine : Testimonios y documentos del
nuevo cine latinoamericano. v. 2. / F. del Moral G., comp. México : SEP :
Universidad Autónoma Metropolitana : Fundación Mexicana de Cineastas,
1988. Colección Cultura Universitaria. Serie Ensayo.

GARCIA RIERA, Emilio; "Situación del cine mexicano." Revista Mexicana de
Ciencias Políticas y Sociales (México) (86-87) octubre-diciembre
1976/enero-marzo 1977 : p. 173-182.

HIJAR, A. "Los problemas" y "Hacia una teoría del tercer cine en México." Hacia
un tercer cine (antología) / Alberto Hjar, comp. México: UNAM, Dir. Gral. de
Difusión Cultural, 1972. (Cuadernos de Cine ; 20). p. 7-27, 138-144 p.

"Manifiesto del Frente Nacional de Cinematógrafistas." Otro cine (México) 1(3)
julio-septiembre 1975. Reimp. Hojas de cine : Testimonios y documentos
del nuevo cine latinoamericano. v. 2. / F. del Moral G., comp. México : SEP :

Universidad Autónoma Metropolitana : Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. (Colección Cultura Universitaria. Serie Ensayo). p. 129-131.

Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales. Ed. Aguilar, España: 1974, p. 253. Tomo II.

ROSSBACH, A. y CANEL, L; "Política cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría." Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. v. 2. / F. del Moral G., comp. México : SEP : Universidad Autónoma Metropolitana : Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. (Colección Cultura Universitaria. Serie Ensayo). p. 103-112.

SOLORZANO, J; "El nuevo cine en México: entrevista a Emilio García Riera." Comunicación y Cultura (México) (5) marzo 1978: 7-18.

TELLO, J; "Notas sobre la política económica del 'nuevo cine' mexicano." Octubre (México) (7) julio 1980. Reimp. Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano. v. 2. / F. del Moral G., comp. México: SEP : Universidad Autónoma Metropolitana : Fundación Mexicana de Cineastas, 1988. (Colección Cultura Universitaria. Serie Ensayo). p. 113-127.

VIÑAS, M.; Historia del cine mexicano. México : UNAM, Filmoteca de la UNAM, 1985.

MICHEL, Manuel. El cine y el hombre contemporáneo. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962, 184 p., col. Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias; vol. Extra.

LABASTIDA, Julio. "El régimen de Echeverría; perspectivas de cambio en la estrategia de desarrollo y en la estructura de poder", en Revista Mexicana de Sociología. México: 1972, 882 p. Vol. XXXIV.

PEREYRA, Carlos. "México, los límites del reformismo", en: Cuadernos Políticos, núm. 1, México.

TELLO, Carlos. La política económica en México, 1970-1976. México: Siglo XXI Editores, 1979.

Metz, Christian. El decir y lo dicho en el cine. Compilación en castellano de los artículos de la Mostra del Nuovo Cinema, de Pesaro. Madrid: Edit. Alberto corazón, 1969.

Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales. , España: Ed. Aguilar1974. Tomo II

Bibliografía respecto al análisis cinematográfico

GONZALEZ OCHOA; Cesar; Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales. México: UNAM.-Institutos de Investigaciones Filológicas. 1986. 197 p. Cuadernos del Seminario de Poética, nº 9.

METZ, Christian; ECO; Umberto; Análisis de las imágenes. Ediciones Buenos Aires: Barcelona, 1982. 302 p. Serie Comunicaciones.

HERNÁNDEZ REYES; María Adela; MENDIOLA, Salvador. Manual de apreciación cinematográfica. México: ENEP Aragón UNAM, 1993. 110 p.

- GIL OLIVO; Ramón; Cine y lenguaje. Zamora Mich: CONACYT, El Colegio de Michoacán, 1985, 252 p.
- DE LA GARZA; Mercedes; El universo sagrado de las serpientes entre los mayas. 1ª ed. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1984: 462 p.
- ZAVALA; Lauro. Permanencia voluntaria. El cine y su espectador. 1ª edición, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1994. 98 p.
- CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. 10ª ed. Barcelona: Ed. Labor. 1994, 473 p.

Bibliografía acerca de la filmografía.

- DÁVALOS OROZCO, Federico. VÁZQUEZ BERNAL, Esperanza. Filmografía general del cine mexicano. (1906-1931). 1ª ed. Puebla, Puebla: Universidad Nacional de Puebla, 1985, 155 p.
- DE LOS REYES, Aurelio. Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920. 1ª ed. México: Filmoteca de la UNAM, 1986, 132 p.
- DE LOS REYES, Aurelio. Filmografía del cine mudo mexicano 1920-1924. 1ª ed. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 1994, 267 p. V.II.
- GARCÍA RIERA, Emilio. La guía del cine mexicano. De la pantalla grande a la televisión 1919-1984. 1ª ed. México: Editorial Patria, 1984, 361 p.
- VIÑAS, Moisés. Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992. 1ª ed. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 1992, 752 p.
- LEAL, Juan Felipe, BARRAZA, Eduardo; Flores Carlos. Cartelera del cine en México 1896-1910. 1ª ed. México: UNAM, 1994, 372 p.

HEMEROGRAFÍA

Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, abril 1996. Num 543.

En la carpeta correspondiente a la producción de 1975 y 1976, en Filmoteca de la UNAM, se revisaron los periódicos de ambos años buscando notas acerca Raúl Araiza o *Cascabel*.

- GIL OLIVO; Ramón; Cine y lenguaje. Zamora Mich: CONACYT, El Colegio de Michoacán, 1985, 252 p.
- DE LA GARZA; Mercedes; El universo sagrado de las serpientes entre los mayas. 1ª ed. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1984: 462 p.
- ZAVALA; Lauro. Permanencia voluntaria. El cine y su espectador. 1ª edición, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1994. 98 p.
- CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. 10ª ed. Barcelona: Ed. Labor. 1994, 473 p.

Bibliografía acerca de la filmografía.

- DÁVALOS OROZCO, Federico. VÁZQUEZ BERNAL, Esperanza. Filmografía general del cine mexicano. (1906-1931). 1ª ed. Puebla, Puebla: Universidad Nacional de Puebla, 1985, 155 p.
- DE LOS REYES, Aurelio. Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920. 1ª ed. México: Filmoteca de la UNAM, 1986, 132 p.
- DE LOS REYES, Aurelio. Filmografía del cine mudo mexicano 1920-1924. 1ª ed. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 1994, 267 p. V.II.
- GARCÍA RIERA, Emilio. La gufa del cine mexicano. De la pantalla grande a la televisión 1919-1984. 1ª ed. México: Editorial Patria, 1984, 361 p.
- VIÑAS, Moisés. Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992. 1ª ed. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 1992, 752 p.
- LEAL, Juan Felipe, BARRAZA, Eduardo; Flores Carlos. Cartelera del cine en México 1896-1910. 1ª ed. México: UNAM, 1994, 372 p.

HEMEROGRAFÍA

Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, abril 1996. Num 543.

En la carpeta correspondiente a la producción de 1975 y 1976, en Filmoteca de la UNAM, se revisaron los periódicos de ambos años buscando notas acerca Raúl Araiza o *Cascabel*.

"Se filmará 'Cascabel' en noviembre". Excélsior, México, 31 de octubre de 1975.

Comenzará el mes Próximo el Rodaje de 'Cascabel'." Excélsior, México, 20 de abril de 1976.

Araiza e Ibáñez analizan el cine nacional. Proceso, México, 19 de junio de 1978

"No volverá a Filmar un Tema con Gran Realismo", por Tort, Ovaciones, México, 6 de abril de 1979

"Debemos brindar una mayor ayuda al joven cineasta: Raúl Araiza", por Pascual Salanueva Camargo. El día, México, 21 de diciembre de 1979.

"FUEGO EN EL MAR", por Saúl Serrano G., Ovaciones, México "7 de septiembre de 1981.

"CON PASION Y FURIA Raúl Araiza retorna a las telenovelas", El Nacional, México, 5 de abril de 1994.

"Tontería criticar a Conai por parcial: Fuentes." La jornada, martes 14 de abril de 1998.