

LA REPRESENTACIÓN DEL INDIO MEXICANO EN LOS FILMES MARÍA ISABEL Y EL AMOR DE MARÍA ISABEL DE 1967 Y 1968

Gerardo Emmanuel García Rojas

Facultad de Estudios Superiores Acatlán
Universidad Nacional Autónoma de México
gerardo_garoj@outlook.com

RESUMEN

El cine ha sido un reflejo de las tendencias ideológicas imperantes en nuestra sociedad, su estudio obliga, directamente, a la comprensión de los procesos sociales, políticos y culturales que se desarrollan a su alrededor. El indigenismo, emanado del nacionalismo posrevolucionario, parecería ser, en principio, una tendencia ideológica netamente opuesta al cosmopolitismo proyectado en México durante la segunda mitad del siglo XX; sin embargo, en los filmes *María Isabel* y *El amor de María Isabel* de 1967 y 1968, respectivamente, es posible ver la conjunción de dicho binomio, mostrándonos dos tendencias ideológico-culturales enmarcadas en un mismo espacio simbólico.

KEYWORDS:

*Indigenism,
Mexican national
cinema, cultural
representations.*

ABSTRACT

The cinema has been a reflection of the prevailing ideological tendencies in our society, its study directly forces to understanding social, political and cultural processes that develop around it. Indigenism, emanated of the post-revolutionary nationalism, it seemed to be, initially, an ideological trend purely opposite to cosmopolitanism projected in Mexico during the second half of the twentieth century; however, in the films "Maria Isabel" and "El amor de Maria Isabel" of 1967 and 1968 respectively, it is possible see the conjunction of said binomial, showing two trends ideological-cultural framed in the same symbolic space.

PALABRAS CLAVE

*Indigenismo, cine nacional
mexicano, representaciones
culturales.*



Cartel de la película El Amor de María Isabel, 1968

INTRODUCCIÓN

Concebir el siglo XX mexicano sin la existencia de una industria filmográfica nacional significaría omitir uno de los medios de comunicación más importantes en su devenir histórico. Su importancia recae en la eficacia que tuvo como medio difusor de ideas, el cual, en ocasiones, se ajustó a los intereses del Estado, surgiendo así diversas idealizaciones de la realidad las cuales contribuyeron a la formación de un discurso nacionalista, con el objetivo de aculturar a su población.

La difusión de ideas encuentra su principal arma no en la acción violenta sino en aquella que permite adentrarse, de manera paulatina, en la conciencia colectiva de una sociedad. Al respecto, Roger Chartier señala que «la representación se transforma en una máquina de fabricar respeto y sumisión, en un instrumento que produce una coacción interiorizada, necesaria donde falla la fuerza bruta»¹; por su parte, Paul Chilton y Christina Schaffner escriben: «¿Por qué las personas acatan regímenes de políticas muy diferentes? Las razones de obediencia deben comunicarse lingüísticamente, ya sea en forma explícita o implícita»², de tal manera que podemos observar la notoria necesidad, que adquiere un grupo o individuo con poder político, de desarrollar un entramado ideológico que dé sustento y legitimación al orden establecido.

El cine mexicano del siglo XX formó representaciones de la realidad que contribuyeron a la crea-

ción de un entramado ideológico producto de la Revolución Mexicana, en donde distintos elementos fueron reconceptualizados y adquirieron nuevas características. Al término de dicho proceso, el indio se posicionó como parte de una nueva mexicanidad en la que contribuía ensanchando la riqueza histórica de México, no sin dejar de ser observado como parte del atraso social, aspectos que fueron retratados en numerosos filmes donde se consolidó un estereotipo de lo indígena.

Bajo dicha cuestión, el siguiente trabajo analiza la representación del indio mexicano en las cintas *María Isabel* de 1967 y su secuela *El amor de María Isabel* de 1968, las cuales presentan la historia de una indígena, hija de un peón hacendario, que emigra a la Ciudad de México donde atraviesa por un proceso de transformación sociocultural que nos permite observar diversos aspectos patentes en la época, como el indigenismo o el cosmopolitismo.

EL CINE NACIONAL

La revolución de 1910 significó el nacimiento del siglo XX mexicano, al término de esta, un nuevo orden se había establecido y con él toda una serie de patrones socioculturales fueron transformados; rodeada de instituciones, de anhelos democráticos, de nuevos medios de comunicación, en los años treinta la estructura política y social de este país se encontraba, al fin, en el principio de una estabilidad que no había conocido en toda su historia.

Dicho aspecto significó la reestructuración de un nuevo entramado ideológico, se necesitaban nuevas concepciones de lo propio para sustentar y dar legitimidad a una nueva élite, es decir, se trataba de replantear la idea de nación por una que fuera fiel a los hombres de la revolución y al nuevo grupo que se posicionaba en la cima del poder político mexicano.

1 Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999, 59.

2 Chilton, Paul & Schaffner, Christina. "Discurso y política". En: Teun A. Van Dijk, ed. *El discurso como interacción social: estudios sobre el discurso, introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2000, 306.

Frente a ello, surgían nuevas herramientas que obligaban a una nueva difusión de ideas; el orden del día preponderaba por la integración de nuevas tecnologías que se traducían en nuevos medios de comunicación, esta vez con un mayor alcance. El surgimiento de la radio y el cine en México tiene relación con ello, significando, este último, la oportunidad de crear un mensaje visual y en constante movimiento, el cual, a su vez, facilitara la comprensión del mismo, pues a través de la proposición de un «relato coherente»³, las películas funcionaron como medios de aculturación exitosos bajo el entretenimiento que éstas ofrecían⁴.

Posterior al movimiento armado de 1910, los primeros años del cine mexicano estuvieron marcados por una tónica nacionalista, en la que se pretendió envolver el ideal de una nueva nación emergente, cuyos preceptos se encontraban basados en una revolución popular, agraria e integral. Fue así que el indígena fue parte de una revaloración de elementos, que manejados de la manera ideal, formarían parte del nuevo “ser” de lo mexicano.

Aunado a extensos paisajes rurales de una estética imprescindible, el indio se encontraba junto a la china poblana y al charro en la cima del simbolismo nacional; juntos eran parte de ese mexicanismo que se llevó a la pantalla en cintas como *Raza de Bronce* (1927), *El Coloso de mármol* (1928) o *La boda de Rosario* (1929); incluso, el cine mexicanista vino a ser impulsado por cintas extranjeras como ¡Qué viva México! (1932) del soviético Sergéi Eisenstein, donde el indígena prehispánico significó un exotismo único y culturalmente enriquecedor.

Esta configuración del cine mexicano perduró hasta los años 30 y 40 con películas dirigidas por Fernando de Fuentes, como *Allá en el Rancho Grande* (1936), o de Emilio Fernández, junto a quien se consagraron las figuras de María Félix en *Río escondido* (1947) y de Dolores del Río en *María Candelaria* (1946).

El inicio de la Segunda Guerra Mundial significó una transformación para el cine mexicano; a partir de entonces inició un proceso de industrialización que desencadenó en la producción de numerosos filmes de una notoria mejor calidad técnica. Estados Unidos había entrado en la guerra y la demanda de materiales para el sostén de la misma era su principal preocupación; por su parte, Europa se posicionó como sede intransferible de dicho suceso, lo que desencadenó en un mejor mercado para el cine nacional mexicano, a la par de ser observado por el país vecino del norte como el principal medio difusor de ideas en toda América Latina. Fue así como Estados Unidos comenzó a enriquecer al cine, mediante la aportación de recursos financieros y tecnológicos a cambio de la difusión de ideas panamericanistas contrarias a todos aquellos elementos que representarían un peligro para la unidad americana, y a su vez, peligrarían la hegemonía estadounidense en el continente.

Películas como *Soy puro mexicano* (1942), *Espionaje en el Golfo* (1942) o *Escuadrón 201* (1945) transformaron un odio anti yanqui en una «admiración y afinidad espiritual»⁵ las cuales, a su vez, pretendían difundirse en el resto de América Latina. Fue entonces que, en México, se comenzaron a construir elementos cinematográficos a la usanza de Hollywood, tal es el caso del *star system*, donde figuras como Pedro Infante,

3 Sorlin, Pierre. “El cine reto para el historiador”, *Istor* N° 5, 2005, 25.

4 Sorlin. “El cine reto para el historiador”, 2005, 28.

5 Dávalos-Orozco, Federico. *El cine mexicano, una industria cultural del siglo XX* (tesis PhD, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008), 57.

María Félix y Jorge Negrete, entre otros, comenzaron a encumbrarse como las grandes personalidades del cine nacional, a la par de elevarse la producción filmica de 37 películas en 1941 a 70 en 1946⁶.

Este "cine de oro" también significó la llegada de nuevas temáticas, las representaciones urbanas comenzaron a posicionarse dentro del gusto nacional; los barrios populares, las cantinas y las pulcatas, al igual que los centros nocturnos, se consolidaron como espacios fílmicos. No obstante, esto no implicó el olvido de la temática mexicanista, pues películas como *Los tres García* (1946), *Tizoc: Amor indio* (1956) y *El Rayo del Sur* (1943) continuaron con dicha tradición.

De manera tal que el cine jugó un papel imprescindible en gran parte del siglo XX mexicano, ya que se convirtió en uno de los medios más grandes y poderosos de comunicación, y, por ende, en una fuente difusora de arquetipos y estereotipos sociales. Fue, de esta manera, que se construyó la representación del "indio bonito", cuya belleza se encontraba en perfecta sincronía con los cánones occidentales; era un indio homogéneo⁷, que invitaba a una percepción universalista, sin importar si fuese del norte, del sur o del centro de México, este indio siempre usaba prendas de manta, manifestaba nobleza, era atrasado en relación al paradigma occidental y parecía tener poca inteligencia.

EL INDIGENISMO EN MÉXICO

El discurso del "indio bonito" puede ser observado en filmes como *El indio* (1948), el ya mencionado *Tizoc: Amor indio*, o las cintas analizadas para esta investi-

gación: *María Isabel* y su secuela *El amor de María Isabel*, donde la idealización de este personaje se construye a partir de los intereses nacionales, formando un nuevo ser que poco coincidió con su realidad.

Al respecto, Leticia Reina plantea la idea de una estrecha relación existente entre el indio del siglo XX y el campo mexicano, pues es, en función del respeto por su autonomía sociopolítica y sus tierras comunales, que los movimientos indígenas cobraron carácter⁸. Sobre ello, entendemos la innegable participación del indio en la revolución de 1910, la cual obligó a la facción triunfante a cambiar las políticas gestadas hasta entonces respecto al tema indígena; era necesario reconocer la identidad de estos personajes si se quería legitimar al nuevo Estado; sus contribuciones eran innegables y rechazarlas significaba negar esa idea de la revolución popular y agraria sobre la cual se había encumbrado el nuevo grupo en el poder. Así, en el artículo 27 de la constitución mexicana de 1917, se aceptó la formación de tierras ejidales para el sustento de pueblos que tenían arraigada una tradición comunal, convirtiéndose, el Estado, en un protector legal de los pueblos indígenas del país⁹.

Sin embargo, al ser protector de los ejidos, este organismo consiguió irrumpir en la vida interna de estos pueblos a través de la imposición de líderes, los cuales respondían, en mayor medida, a los intereses del Estado que al de los propios indígenas. De igual manera, la agricultura ejidal nunca fue favorecida por una política estatal que preponderaba por una producción en masa, anulando su competitividad frente a las grandes empresas y obligándolos a transformar su forma de vida¹⁰.

⁶ Federico Dávalos Orozco, *El cine mexicano, una industria cultural del siglo XX*. Tesis PhD, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, 59.

⁷ Nahmad-Rodríguez, Ana Daniela. "Las representaciones indígenas y las pugnas por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video". *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, No. 47 (2005), 113.

⁸ Reina, Leticia. *Indio, Campesino y Nación en el siglo XX Mexicano. Historia e historiografía de los movimientos rurales*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2011, 52.

⁹ Navarrete, Federico. *Las relaciones inter-étnicas en México*. México D.F.: UNAM, 2004, 105.

¹⁰ Navarrete. *Las relaciones inter-étnicas en México*, 2004, 106.

Como parte de esas nuevas políticas paternalistas, surgió el indigenismo mexicano, el cual representó una posición ideológica del no indio sobre el indio, donde se pretendía aculturarlo e integrarlo a la nación, no por medio de la fuerza y la acción directa, sino por un proceso gradual, donde la ciencia y el convencimiento pacífico rendirían mejores frutos. Los indigenistas se planteaban conocer a los indios para, después, implementar políticas de apoyo y transformación que tuvieran mejor sintonía con sus condiciones¹¹. Dicha tendencia política duro hasta principios de los años ochenta, cuando a raíz de una serie de conferencias en Barbados se comenzó a plantear la idea de un etnocidio, el cual vino a ser corroborado con las declaraciones de San José, Costa Rica en 1981, donde emergieron conceptos como el etno-desarrollo, el post-indigenismo y el indianismo¹².

Este indigenismo encuentra su génesis en Franz Boas (1858-1942) y la llamada escuela norteamericana de "antropología cultural" que se encargó de humanizar a su objeto de estudio¹³; para esta corriente antropológica el "otro" ya no era un simple primitivo carente de emociones, sino que comprendía caracteres sentimentales de la usanza occidental. Esto provocó el abandono de perspectivas naturalistas y fisiológicas para enfocarse plenamente en los elementos culturales, revolucionando la posición de occidente sobre las culturas "alternas", pues estas ya no eran problemas irremediables, sino que hacían efectiva la idea de una transformación.

Esta escuela antropológica llegó a México de la mano de Manuel Gamio (1883-1960), quién había sido alumno de Boas entre 1909 y 1911 en la Universidad de Columbia, y se desarrolló a través de personajes como Alfonso Caso (1896-1970) o Gonzalo Aguirre Beltrán (1908-1996), entre otros, quienes vieron, en el indio, a una víctima de la modernización. Debemos tener en cuenta que las pretensiones de la nueva nación mexicana se encauzaban hacia la homogeneidad cultural como condición inherente para su desarrollo, y la población indígena significaba, bajo estas condiciones, una heterogeneidad lingüística y cultural que debía ser solucionada con la creación de organizaciones especiales para estudiar, formular y poner en práctica el proceso de incorporación¹⁴.

Fue así, como existió una relación ideológica entre los intelectuales y el Estado mexicano, pues, para ambos, el indígena representaba un problema para la unidad nacional y para la vida sociocultural del país, en palabras de Itzel Ávila: «el objetivo era la unificación racial y cultural de México, y por ello su éxito estaría marcado por la conversión de los indios en mexicanos»¹⁵. Así, el mestizaje cultural se perfilaba como el medio ideal para solucionar el problema de la homogeneidad nacional y es, en 1948, bajo el mandato presidencial de Miguel Alemán, que se instituciona el indigenismo con la creación del Instituto Nacional Indigenista (INI), organismo encargado de regular el proceso de aculturación pretendido bajo una postura intervencionista.

El INI fue el encargado de llevar educación, asistencia social, clínicas y apoyo productivo con el fin de perpetrar, paulatinamente, los usos y costumbres

11 Navarrete. *Las relaciones inter-étnicas en México*, 2004, 109.

12 Dichas conferencias tuvieron lugar en 1971 y 1977, en Barbados, donde se reunieron un grupo de intelectuales y jefes indígenas con el fin de debatir sobre el etnocidio que estaban padeciendo los pueblos originarios de América Latina.

13 Marzal, Manuel. *Historia de la Antropología indigenista: México y Perú*. Barcelona: Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1993, 24.

14 Ávila, Itzel. *El problema del indio. Indigenismo en México, 1934-1940*. Tesis de pregrado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, 43.

15 Ávila. *El problema del indio. Indigenismo en México, 1934-1940*, 2010, 15

de las etnias indígenas de México. No obstante, esta campaña aculturalizadora no obtuvo los éxitos esperados, pues, a pesar de concretar cambios radicales en la vida cotidiana indígena, paradójicamente asentó su coincidencia identitaria¹⁶ la cual fortaleció los principios autonomistas bajo los que se regían.

El indigenismo, también, se hizo presente en la cinematografía mexicana, prueba de ello son los filmes *Río escondido* y *María Candelaria*, donde se presenta la imagen de un indio pasivo, servicial, maltratado y con un entorno rural, elementos propios de la percepción de dicha ideología. Observamos, así, la construcción de una identidad impuesta por una cultura hegemónica hacia los llamados grupos sociales marginados, a través del ejercicio del poder y del control de los principales medios de comunicación¹⁷.

El cine mexicano fue, entonces, una herramienta para la imposición y propagación de las percepciones de la cultura hegemónica nacional sobre las etnias indígenas, proponiendo la idealización de un indio atrasado, pero manejado de la forma correcta, culturalmente enriquecedor por su pasado exótico y particular; un indio que podía y debía ser transformado para el beneplácito común de la sociedad.

LA INDIA MARÍA ISABEL

En los filmes *María Isabel* y *El amor de Maríasabel* de 1967 y 1968, encontramos tendencias indigenistas gestadas en la primera mitad del siglo XX; la historia inmersa en ambas cintas gira en relación con María Isabel (Silvia Pinal), una joven indígena que, tras la muerte de su amiga, viaja a la ciudad con la hija de ella,

a quien decide llamar Rosa Isela (Lucy Buj), y sufre una serie de abusos a causa de su condición social. Al transcurrir los años, Rosa Isela reniega de su madre y de su condición, abandonándola para irse con su abuelo, un hombre acaudalado de nombre Félix Pereira (Tito Junco). Ante dicho panorama, María Isabel, quien para entonces trabajaba como sirvienta en la casa de Ricardo Robles (José Suárez), formó una relación sentimental con este último y contrajo nupcias. Sin embargo, una vez casados, la diferencia cultural se hace presente cuando Ricardo intenta llevar a María Isabel a lugares poco acostumbrados por ella, como la ópera o los centros nocturnos. Es así que Ricardo comienza una relación sentimental con Mireya (Lucy Gallardo), una exitosa intérprete de piano. Al descubrir esta relación, María Isabel decide abandonar a Ricardo; este, al darse cuenta de la magnitud de sus sentimientos por ella, concluye su relación con Mireya, teniendo como desenlace el reencuentro de María Isabel con su hija y, posteriormente, con Ricardo.

Ambos filmes se estrenaron en cines comerciales y estuvieron a cargo de la dirección de Federico Curiel "Pichirilo", quien, para entonces, ya se había consagrado como director gracias a su trabajo en diversas cintas de *El Santo*, además de ser producidos a color por la casa "Películas Rodríguez", fundada por Ismael Rodríguez junto a sus hermanos, y consagrada tras la producción de cintas emblemáticas en el cine mexicano como *Nosotros los pobres* (1948) o *Los tres García* (1947). De forma que nuestros filmes se encuentran inmersos dentro de un periodo consolidado de producción masiva, donde el cine se caracterizaba ya como una industria estable.

El eje rector de la trama es la vida de un indígena que pasa por un proceso de transformación cultural. Parte de esta construcción de lo indio se encuentra en el ambiente donde se desarrolla, pues, al inicio

¹⁶ Navarrete. *Las relaciones inter-étnicas en México*, 2004, 109.

¹⁷ Ana Daniela Nahmad. "Las representaciones indígenas y las pugnas por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video", 2005, 109.

del filme, María Isabel, es presentada dentro de una comunidad rural que contribuye a la idea del indio atrasado. Así, podemos observar una casa hecha de rocas y materiales no industriales, donde la protagonista pasa sus primeros años de vida, contrastando notoriamente con la hacienda que habitaba su amiga Graciela. Al trasladarse a la ciudad, el personaje de María Isabel muestra un temor por esa gran urbe, a la par de un desconocimiento de la misma, dejando en evidencia a un indio alejado de su entorno, y de lo que pareciera, su medio de desarrollo natural, dado que este es ubicado en estrecha relación con el campo, siempre relacionado con trabajos serviciales, que nos acercan a la idea de un indio marginado y carente de los beneficios que el desarrollo traía consigo.

De igual manera, en las cintas, podemos observar a una indígena caracterizada por una belleza que hacía eco a los estatutos paternalistas del indigenismo, donde la occidentalización del indio estaba presente, incluso, en los elementos raciales, al grado que se tuvieron grandes pretensiones comerciales, pues fue a través de la explotación de estos nuevos rasgos indígenas, que se formaron concursos como el de la "India Bonita", patrocinado por *El Universal* en 1921¹⁸ o los propios filmes. La india María Isabel, físicamente, se encontraba formada por esos nuevos rasgos que exaltaban lo mexicano dentro de los propios paradigmas occidentales, continuando con la explotación de un estereotipo indígena que encumbraba a México como una nación basada en los estratos populares.

Sobre la misma tónica corre la caracterización de las actitudes que al indio se le han atribuido, ya que, a lo largo de los dos filmes, María Isabel es presentada como un individuo honrado y abnegado. En los prime-

ros minutos de la cinta, nuestra protagonista sostiene una relación amorosa con un indígena que se va a trabajar a la ciudad para poder formalizar su unión; al regreso de este, es acusada de pasar noches en los campamentos de los trabajadores de una autopista en construcción; lo cierto es que ella acompañaba a su amiga Graciela, quién se encontraba enamorada del ingeniero a cargo de la obra, y es esta quién le pide a nuestro personaje principal que guarde, en secreto, los motivos de su estadía. María Isabel promete no hablar sobre lo sucedido y al llegar a su casa es enjuiciada, su prometido rompe su relación y es catalogada como una mujer carente de moral. Si bien, nuestro personaje pudo haber aclarado las cosas, es presentada como un personaje noble y fiel, que es capaz de sacrificar su propia felicidad por cumplir sus promesas.

Mártir, orgulloso, leal y noble, son solo algunas de las características que le son atribuidas al indígena mexicano en los filmes reseñados, donde podemos observar cómo el indigenismo influyó en el imaginario popular, haciendo de este no solo una postura política e intelectual, sino que influyó en las grandes masas a través de la presentación de estereotipos en diversos medios de comunicación, así como el propio cine industrial.

Parte esencial del protagonismo indígena presentado en nuestros filmes son los abusos y ataques a los que es expuesto, los cuales van desde insultos hasta robos e insinuaciones sexuales. En la historia, María Isabel nunca inicia un conflicto, sino que en la totalidad de las situaciones entra en disputas a raíz de los ataques de personajes no indios, coincidiendo notoriamente con los postulados indigenistas, en donde se pensaba que el atraso cultural del indio mexicano se encontraba cimbrado desde su acontecer histórico, mostrando una actitud subversiva como respues-

18 Pérez-Monfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos en México, siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México D.F.: Publicaciones de la Casa Chata, 2007, 162.

ta ante los abusos de la cultura hegemónica que poco ha contemplado su comprensión.

De igual manera, es, en estos filmes, donde la condición de un indio inferior se hace presente en todo momento, pues, a pesar de caracterizarle como un individuo fuerte y gallardo, este siempre es víctima, como ya se ha mencionado, de diversos abusos que pocas veces logra enfrentar por sí solo, denotando una necesidad de protección por parte del no indio. Así, vemos en la figura de Ricardo Robles al personaje encargado de proteger a María Isabel, quien, constantemente, recurre a su apoyo para sobrellevar su situación; este personaje la acepta, la ayuda y la ve como algo hermoso, mas, hasta no transformarla, le sigue pareciendo un individuo retrasado, inferior y carente de inteligencia.

En forma análoga, la inferioridad también se hace latente cuando, a raíz del matrimonio entre María Isabel y Ricardo, esta se transforma en apariencia y costumbres, lo que bien refleja un proceso de aculturación del que más tarde hablaremos y del cual, ahora, interesa resaltar la condición que dicho suceso representa para la trama, dado que esto denotó un avance en la escala social; dicho aspecto explica diversos sucesos, como los ataques a nuestro personaje, efectuados por numerosas personas, quienes consideran que ella no pertenece a dicho rubro, o bien, la actitud del propio Ricardo al aceptar que ha transformado de manera provechosa a su pareja; además de la propia María Isabel, quien, en constantes ocasiones, hace referencia a la nueva vida que tiene y las mejoras que con ella ha obtenido.

Por otro lado, las cintas aquí analizadas nos permiten observar otro aspecto que comenzó a manifestarse desde los años cincuenta y que se hizo notorio ya en los años sesenta, pues, para ese momento, México

se encontraba dentro de un proceso de norteamericanización de la cultura popular¹⁹, donde elementos simbólicos de la mexicanidad comenzaban a ser suplantados gradualmente por caracteres propios de un cosmopolitismo capitalista.

Dicho suceso encuentra sus primeros pasos con la "Política de Buena Vecindad" implementada por el presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt, en el marco de la VII Conferencia Panamericana de Montevideo en 1933; con ella, se pretendió entablar mejores relaciones entre Estados Unidos y América Latina, con el fin de evitar la entrada de nuevas ideologías que peligraran la estabilidad de ese país. Sobre ello, el presidente Roosevelt manejó una política superficialmente alejada del intervencionismo político en los países de América Latina, a la par de implementar alianzas económicas de carácter informal. Consecuencia de ello, surgieron empresas culturales encargadas de penetrar en el resto de los países americanos y afianzar una ideología prolífica para el desarrollo estadounidense; personajes como los "Tres caballeros" de Walt Disney, donde el pato Donald está acompañado del loro brasileño José Carioca y el gallo mexicano Panchito Pistola, salieron al mercado latinoamericano como parte de esta campaña.

Esta política trajo consigo una buena relación entre el Estado mexicano y el estadounidense a partir de los años cincuenta; prueba de ello fue el rotundo rechazo de la élite política hacía el marxismo durante la Guerra Fría, pues, a pesar de vivir bajo un modelo nacionalista emanado de la revolución de 1910, la postura oficial mexicana favorecía al capitalismo como estructura económica.

¹⁹ Mosiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". En: El Colegio de México, ed. *Historia General de México*. México D.F.: El Colegio de México, 200, 1034.

Posteriormente, desde los años cuarenta hasta los setenta, se registró el llamado “milagro mexicano”, donde se consolidó un crecimiento industrial sin precedentes, el cual se tradujo en el aumento de una clase media consumidora de todos aquellos productos que comenzaban a entrar al país como parte de la empresa aculturadora de los Estados Unidos. Durante los años cincuenta, sesenta y setenta, México fue la sede de un surgimiento masivo de zonas urbanizadas, productoras y consumidoras, que fomentaban un ambiente adecuado para el libre desarrollo de un discurso capitalista.

Fue entonces, cuando México incursionó en un mundo cosmopolita, donde la cultura del capital se posicionaba como hegemónica, lo mexicano pasaba a ser lo internacional; el charro, la china poblana y el indio comenzaron a ser suplantados por el glamur y el dinero; lo que anteriormente fue lo mexicano comenzó a llamarse folclórico. Al respecto de esta transformación cultural, Carlos Monsiváis escribía en 1981:

Del mismo modo en que la idea de patria fue sustituida por la idea de nación, así también la estabilidad reemplazó a la independencia en el conjunto de las jerarquías colectivas, lo que obligó a ajustes notorios. Uno de ellos: La “identidad” ha dejado de ser concepto urgente. Al ser México una colectividad normada por el centralismo, las expresiones populares que se divulgan como “identidad Nacional” son, en primer lugar, las de la capital de la república. Así, no hay diferencias perceptibles entre la versión comercial de “cultura urbana” y la de “identidad”²⁰.

De esta manera, el campo se dejaba atrás y comenzaba a visualizarse como un problema de rezago, mientras la Ciudad de México se convertía en el símbolo del desarrollo y la modernización; en ella, habitaban las nuevas tendencias: bares, cabarets, automóviles, etc. Podemos encontrar registro de ello a través de diferentes medios de comunicación de la época, tal es el caso del movimiento literario de “la Onda”, que encontró grandes afinidades con las temáticas surgidas en los Estados Unidos a raíz de la revolución cultural de los años Kennedy-Johnson. Por su parte, el cine también fue un reflejo de dicho suceso, donde elementos extranjeros, como el sonido del Rock and Roll, o los bailes gogós, comenzaron a manifestarse.

En los filmes aquí analizados, el campo y los pies descalzos son reemplazados por las zapatillas y los centros nocturnos; la figura del charro mexicano es suplantada por el hombre culto de negocios; ya no se observan jarabes tapatíos, ahora se escucha la ópera y se baila al son de instrumentos electrónicos. Las cintas *María Isabel*, y su secuela, *El amor de María Isabel* son, también, reflejo de esas tendencias culturales cosmopolitas, donde el indio es transformado para ingresar a un mundo lleno de elementos que parecieran ser ajenos a él.

Se observa una transformación del espacio rural con la llegada del desarrollo social representado, al inicio de la trama, en la construcción de una carretera. Ya no se habla de una nación particular, con elementos exóticos, sino de un mundo totalizante donde lo mexicano tenía que ingresar dentro de lo internacional. Por su parte, la figura de María Isabel viene a representar el eco de un indigenismo popular, al tiempo que refleja un proceso de desacralización del indio, en donde deja de ser observado

²⁰ Monsiváis, Carlos. “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México”. *Cuadernos políticos*, No. 30 (octubre-diciembre de 1981), 8.

como una figura inmutable, y simbólica de lo nacional, para convertirse en un ciudadano más.

Al momento de contraer nupcias con Ricardo, María Isabel ya había dejado de ser una indígena, se encontraba occidentalizada y su acento fonético no era el mismo, el caminar con zapatillas se vuelve en lo habitual para ella, incluso es blanqueado su color de piel y aprender a manejar se vuelve uno de sus objetivos; el indio, símbolo de lo nacional, dejó de serlo para convertirse en parte del desarrolló occidental, principal anhelo del indigenismo.

CONCLUSIONES

La trama esbozada resulta particular pues nos muestra un mismo personaje dividido en dos sujetos diferentes, los cuales nos permiten plantear una comparación entre la figura del indio mexicano y la idea del ciudadano cosmopolita, aspectos que se encuentran involucrados dentro de un mismo marco temporal a pesar de sus paradójicas posturas.

De tal manera, observamos en *María Isabel* la representación de un indio virtuoso, lleno de caracteres positivos para la época, atacado en diversas ocasiones, pero siempre airoso. Empero, la inferioridad de este sujeto se hace latente en el papel de Silvia Pinal, pues el proceso de aculturación emprendido por su personaje hace evidente la interpretación de una mejora social.

Así, elementos típicos del indigenismo mexicano de los primeros años del siglo XX se hacen presentes en nuestros filmes, ya que, además de lo ya mencionado, la idealización del "indio bonito" se hace latente al grado de presentar una importancia vital para su trama. De igual manera, el espacio rural, y más específicamente, la Hacienda, siguen siendo los medios geográficos en los que el indio se desarrolla.

Sin embargo, estas ideas ancladas con anterioridad en el ideario popular vienen a tener un punto de encuentro con nuevas tendencias que se gestan a partir del desarrollo industrial de México, en donde el indígena toma el matiz de una figura obsoleta y, en contraparte, es remplazado por un sujeto cosmopolita, que nos invita a plantear la idea de una nueva cultura que arrastra y disuelve consigo al viejo México.

María Isabel y *El Amor de María Isabel* son dos filmes que muestran la representación de un indígena ubicado dentro de dos tendencias culturales y, de forma paralela, se convierten en testimonios de la revalorización del indio por parte de la cultura mexicana a través de posturas diversas que desembocan en el común de la población.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES SECUNDARIAS

TRABAJOS DE GRADO

Ávila, Itzel. *El problema del indio. Indigenismo en México, 1934-1940*. Tesis para optar el grado de Licenciada en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Dávalos-Orozco, Federico. *El cine mexicano, una industria cultural del siglo XX*. Tesis para optar el grado de Doctor en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

LIBROS

Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.

Marzal, Manuel. *Historia de la Antropología indigenista: México y Perú*. Barcelona: Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1993.

Navarrete, Federico. *Las relaciones inter-étnicas en México*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Pérez-Monfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México, siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México D.F.: Publicaciones de la Casa Chata, 2007.

Reina, Leticia. *Indio, Campesino y Nación en el siglo XX Mexicano. Historia e historiografía de los movimientos rurales*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2011.

ARTÍCULOS

Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". En: El Colegio de México, ed. *Historia general de México*. México D.F.: El Colegio de México, 2000.

-----, "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México". *Cuadernillos políticos*, N° 30 (octubre-diciembre de 1981): 33-52.

Nahmad-Rodríguez, Ana Daniela. "Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video". *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, No. 47 (2005): 105-130.

Sorlin, Pierre. "El cine reto para el historiador". *Istor*, No. 5 (2005): 11-35.

TEORÍA

Chilton, Paul y Christina Schaffner. "Discurso y política". En: Teun A. van Dijk, ed. *El discurso como interacción social: estudios sobre el discurso, introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.