

Carlos Navarro: *Janitzio* (1934)

Julia Tuñón
(DEH-INAH, México D. F.)

El de 1934 fue un año importante para el cine en México porque en la incipiente industria existía una notable búsqueda formal y estética y se filmaron dos películas modélicas: *Janitzio*¹ y *Redes*². Aquí nos ocupa la primera, pero conviene establecer las similitudes y diferencias entre las dos.

Ambas tratan de los conflictos que sufren los grupos marginales, pobres y abandonados, a quienes la Revolución de 1910 todavía no ha procurado beneficios, y al hacerlo marcan las inercias que se viven en el país y hacen evidentes las profundas contradicciones sociales. Ambas tienen una marcada influencia de Sergei M. Eisenstein, el célebre cineasta soviético que entre finales de 1930 y principios de 1932 recorrió los paisajes de México para filmar una película que habría de llamarse *¡Que viva México!* Ambas tienen su escenario en el mundo de la pesca y en ambas el acaparador es el villano. Sin embargo, las diferencias son notables. *Janitzio*, a pesar de la denuncia de las condiciones en que viven los indígenas, recoge influencias estilísticas de Hollywood y se apega al siempre apreciado melodrama, mientras que *Redes* abre la ruta a un cine de denuncia social, en este caso propuesto por una instancia gubernamental que cobija a un grupo marginal.

Janitzio fue filmada en escenarios naturales del lago de Pátzcuaro, en Michoacán, y de la isla que da nombre al filme, durante quince días en noviembre

¹ *Janitzio*. Prod. 1934 Crisófor Peralta Jr. Distribución: Cinematográfica Mexicana, Antonio Manero y José Luis Bueno. Dirección: Carlos Navarro. Argumento: Luis Márquez. Adaptación: Roberto O'Quigley. Fotografía: Lauron (Jack) Draper. Música: Francisco Domínguez. Sonido: José B. Carles. Escenografía: José Rodríguez Granada. Actores: Emilio Fernández (Sirahuén), María Teresa Orozco (Eréndira), Gilberto González (Manuel Moreno), Max Langer (Don Pablo), Adela Valdés (Tacha). Duración 56 minutos. (García Riera 1992: 142).

² *Redes* (Antes *Pescados*). Prod. 1934 Secretaría de Educación Pública. Dirección: Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel. Argumento: Agustín Velázquez Chávez y Paul Stand. Adaptación: Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann y Henwar Rodakiewicz. Fotografía: Paul Strand. Música: Silvestre Revueltas. Sonido: Hermanos Rodríguez. Edición: Emilio Gómez Muriel. Actores: Silvio Hernández (Miro), David Valle (el acaparador), Rafael Hinojosa (candidato) y pescadores del lugar (García Riera 1992: 120).

de 1934, y estrenada en septiembre de 1935 manteniéndose en cartelera en el cine Olimpia por una semana (García Riera 1992: 142) según *El Cine Gráfico* con “Éxito taquillero poco halagador” (*El Cine Gráfico* A 1935: 18).

Dirigida por Carlos Navarro, fue su única película en la industria mexicana (Ciuk 2002). Había sido asistente en Hollywood, en la MGM, por once años, y como tal participó en la filmación de *¡Qué viva Villa!* (Conway 1933), que se dijo era denigrante para México (*El Cine Gráfico* B 1934: 3-5), lo que sugiere cierta veleidad en sus empeños. Emilio García Riera da noticia de que quien la dirigió en su mayor parte fue Roberto O’Quigley, adaptador del argumento original del fotógrafo Luis Márquez Romay (García Riera 1992: 145). Jack Draper, también recién llegado de Hollywood y todavía llamado Lauron en los créditos, camarógrafo de *White Shadows of the South Seas* (Van Dyke 1928), debió negociar mucho para fotografiar *Janitzio*, dada la evidente influencia de Márquez en ese aspecto, ya que su trayectoria como fotógrafo de fijas y de *stills* marcó la película.

Márquez había declarado el propósito de “explorar fotográficamente México” (Tibol citado en Debroise 1994: 119) y a lo largo de su obra “llevó los estereotipos, la teatralización de ‘lo mexicano’ a sus últimas posibilidades” (Debroise 1994: 127). Se preocupó por los paisajes, los aborígenes, los trajes regionales y el patrimonio arquitectónico del país. En entrevista hecha por Aurelio de los Reyes en junio de 1974, le cuenta que siempre quiso hacer cine, pero empezó a fotografiar en la compañía teatral de Esperanza Iris para seguir, en 1922, en los talleres de la SEP (Secretaría de Educación Pública), retratando grupos indígenas (2000: 33-34), lo que explica sus dos pulsiones: el amor por los aborígenes mexicanos y su tendencia a teatralizar su imagen. Márquez representa muy bien la época de oro de la fotografía indigenista, “la de los indios e indias iconográficos” (Dorotinsky 2000: 7) en los que destaca los pómulos y la estructura ósea de los rostros mediante un claroscuro de alto contraste que le permite las nuevas tecnologías, con una composición muy cuidada de corte clásico, tomando a sus retratados de frente o en contrapicado, lo que los dignifica, siempre con trajes limpios y cabezas peinadas (Dorotinsky 2000: 8-9), que nos recuerda su colección de trajes indígenas que debían de estar siempre pulcros y planchados.

Márquez no reconocía en su trabajo la influencia de Eisenstein, sino que, por el contrario, decía que fue el soviético quien se inspiró en su material y que a menudo le dibujaba sus fotografías que luego él llevaba al cine (De los Reyes 2000: 37). El fotógrafo estaba imbuido de las ideas del valor de la cultura popular mexicana y de la necesidad de mostrar su belleza y fotogenia.

Márquez visitó Janitzio en 1923, cuando la fiesta del Día de Muertos era algo exclusivo de las mujeres indígenas, al grado de que durante su celebración el cura del lugar era enviado a la costa, a Pátzcuaro, el pueblo más cercano (Tibol citado en García Riera 1992: 144). No había entonces turistas, y para

conocer de primera mano la cultura de estos isleños se quedó a vivir con ellos y escuchó de la prohibición a los hombres blancos de acercarse sexualmente a las aborígenes, bajo la amenaza de ser muertos ambos. Sin embargo, como veremos, esta anécdota local era también una tradición fílmica.

Para filmar *Janitzio* se organizó una cooperativa, algo muy común como forma de organización en esos años, y cuando se acabó el dinero se consiguió el apoyo, primero de Crisóforo Peralta Jr. y más tarde de Antonio Manero, a la sazón dueño de la Cinematográfica Mexicana S.A., que la distribuyó. De él se decía que era un “empresario y banquero que ha sabido armar la solidez de su compañía [...] una de las pocas organizaciones establecidas en México para producir películas que cuenta con todos los elementos [...]” (*El Cine Gráfico* C: 8). Luis Márquez contó que Manero los regañaba constantemente por los gastos que ocasionaba la filmación (De los Reyes 2000: 37).

Emilio Fernández fue elegido para el papel de Sirahuén³, según él, por su apostura, y decía haber participado en el guión (Tuñón 1988: 30). Años después se convirtió en el director-estandarte del nacionalismo fílmico, que podemos considerar un movimiento cinematográfico, y su obra se llevó a los festivales de cine más prestigiosos divulgando el proyecto. Es claro que se nutrió de *Janitzio* para desarrollar sus tramas, su estética y el problema amoroso que atraviesa toda su obra, pero es así sobre todo con *María Candelaria* (1943) y *Maclovio* (1948), que se pueden considerar *reboots* porque conservan elementos, aunque se modifiquen otros. En 1938 la prensa se refiere a *Janitzio* como el “film que hasta la actualidad se señala como el más artístico que se ha producido en México” (*El Cine Gráfico* D 1938: 156).

El contexto

Los años veinte y treinta son en México de una enorme y compleja riqueza cultural. Terminada la guerra civil que fue la Revolución Mexicana, afincado el grupo triunfador y con el plan de recomponer a la nación se puso en marcha un proyecto cultural para homologar imaginariamente las diferencias entre los mexicanos. Se valoró la cultura popular y se buscó la esencia de la mexicanidad para representarla en las artes, que serían a la vez el vehículo para transmitirla al pueblo. Desde 1921 José Vasconcelos, con su designación como secretario de Educación Pública, planteó la necesidad de llevar el arte al servicio de las masas e invitó a los muralistas a pintar la historia de México en las paredes de los edificios públicos, para crear conciencia de los temas representados. Se fomentó

³ Respeto la ortografía que aparece en los créditos.

la educación, el indigenismo, el nacionalismo y el agrarismo, que tomarían aún más fuerza durante el sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940).

“Lo indígena” se construye en forma abstracta y se considera el sustento simbólico de la nación, mientras que los indígenas como seres concretos, históricos, no caben cómodamente en ese concepto, pues ocupan una jerarquía social inferior y enfrentan la disyuntiva entre adaptarse a la cultura dominante, perdiendo la propia o marginarse, quedando ajenos a las ventajas del desarrollo. En los años que nos ocupan no se ha logrado responder a la insidiosa pregunta por la definición del indígena: ¿lo son por su raza, cultura y/o lengua? (Stavenhagen 1979). Su cultura se expresa por rasgos como la importancia dada al valor de uso frente al valor de cambio para los recursos naturales, entre los que está la tierra, el cuidado a los animales, una organización social, política y del trabajo colectiva, una práctica propia de la medicina y de la higiene y un sentido particular de la lealtad y de su identidad, además del uso de su idioma. Esta especificidad cultural se vio como si fuera una situación esencial y no histórica, y ha propiciado una serie de estereotipos (Bartra 1987). Todavía en 1950 Luis Villoro hace notar que los indios aparecen como una realidad revelada pero nunca relevante: son nombrados por el europeo, por el criollo y por el mestizo, pero ellos no toman el papel de juez ante quien los califica, se convierten en un objeto opaco que se ilumina desde inquietudes y necesidades ajenas a ellos, conformando la parte oculta, incomprensible del ser mexicano: “Lo indígena será un símbolo de aquella parte del espíritu que escapa a nuestra racionalización y se niega a ser iluminada” (Villoro 1987: 226).

Para abordar esta situación el indigenismo se convirtió en un proyecto estatal. Se trata, según Villoro, del “[...] conjunto de concepciones teóricas y de procesos concienenciales que, a lo largo de las épocas, han manifestado lo indígena” (Villoro 1987: 15), y sigue un proceso que va de la negación a la recuperación y apropiación en lo nacional. Las ideas indigenistas han sido diversas y a menudo polémicas, pero durante el gobierno de Abelardo Rodríguez, en que se filma *Janitzio*, era una ideología vibrante de la que participan con entusiasmo quienes la realizan.

En esos años había una pregunta recurrente: “¿cuál es la ruta que debe seguir el Cine Nacional? [...] ¿cómo [...] ha de hacerse un cine esencialmente mexicano?” (*El Cine Gráfico* E 1934: 2). *El Cine Gráfico* considera que el error deriva de que “[...] el productor mexicano en vez de mirar en derredor suyo clava los ojos ¡en Hollywood!” y secunda esta inquietud preguntándose qué le falta al cine mexicano y hace un recuento de temas diversos entre los que figura “cada ley de sus múltiples razas” (*El Cine Gráfico* F: 6).

El escritor Mauricio Magdaleno demanda también la originalidad basada en temas propios e insiste en que “Antes que a otros países, necesitamos concernernos a nosotros mismos, ¡Y qué mejor manera de lograrlo que invertir a las

cintas nacionales de la ideología común de nuestra patria! [...] nuestras películas deben ser mexicanas por esencia y desarrollo” (*El Cine Gráfico* G 1934: 3). Defender el cine mexicano ante las presiones de Hollywood se considera “hacer labor pro Patria” (*El Cine Gráfico* H 1935: 13).

El paisaje era uno de los elementos también mencionado para ese propósito, heredado de la crítica de arte del siglo XIX, y se había desarrollado en fotografía con Hugo Brehme, Guillermo Kahlo y Heliodoro Gutiérrez, entre otros. En ese momento se lo ve como un modo de competir con la escenografía estadounidense:

[...] el paisaje nacional da al productor un arma excelente para defender a sus películas de la competencia con las americanas [...] y haría que estas tuvieran un sello de originalidad, de belleza y de interés de indiscutible superioridad sobre las similares yanquis (*El Cine Gráfico* I 1934: 3).

Utilizarlo en un cine propio permitiría, además, que las películas “[...] interesen más a los públicos extranjeros como muestrarios, digámoslo así, de turismo” (*El Cine Gráfico* I 1934: 3).

Eisenstein en México

Tres años antes de filmarse *Janitzio* llegó a México Eisenstein con su equipo, su asistente Grigori Alexandrov y el fotógrafo Eduard Tissé, con el proyecto a la postre fallido de realizar una película que habría de llamarse *¡Qué viva México!*, al decir de José de la Colina “El más bello de los filmes inexistentes” (1979: 9).

Eisenstein tenía una idea del país aun antes de llegar a él, pues como resultado de sus lecturas sabía del sincretismo religioso explicado en *Idols Behind Altars* por Anita Brenner, que alude a la resistencia y la continuidad de los valores indígenas que conviven con los avances de la técnica y la justicia social, y también conoció *Mexico and its Heritage* de Ernest Gruening y *Mexican Labyrinth* de Carleton Beals. En México conoce la revista *Mexican Folkways*, que edita Diego Rivera y *Genius of Mexico* de Huber C. Hering (De los Reyes 1987: 96). Estas obras escritas por estadounidenses de vanguardia le dan la idea de una cultura en constante tensión, y se enganchan con el interés de la época en Europa por lo primitivo, que se concibe como una fuente de renovación estética.

Su idea era organizar el filme con un prólogo, las que llama cuatro novelas (*Zandunga*, *Fiesta*, *Magney* y *Soldadera*) y un epílogo, que muestran escenarios muy diversos pues como explica a Sinclair Lewis, su productor, su película se asemeja a un sarape,

la manta listada que lleva el indio mexicano [que] podría ser el símbolo de México. Igualmente listadas y de violentos contrastes son las culturas de México, que marchan juntas y, al mismo tiempo, media un abismo de siglos entre ellas (Eisenstein 1974: 189).

Para Eisenstein su filme muestra desde el prólogo una suerte de eternidad que percibe en México. Considera que se trata de las inercias que solo se podrían trascender mediante la lucha social, de manera que de la feliz sumisión biológica de *Zandunga* se pasaría a la revolución que sería evidente en *Soldadera*, que no fue filmada. Eisenstein observa dos conceptos de tiempo en tensión: el mítico del eterno retorno contrasta con el del proceso social, mucho más acorde con su formación marxista.

A su llegada a México conserva intacta la fascinación que los grupos de vanguardia europeos tienen por las culturas aborígenes, que permiten la confrontación con “lo otro” y posibilitan la reflexión sobre la propia cultura. México se le aparece como un mundo contrastado y violento, muy cercano al mundo primitivo, sea en lo sensual o en lo brutal, con habitantes dotados de una crueldad que, no obstante, no pierden su inocencia y tienen un pensamiento mágico que permea su cultura. Lo indígena, siempre presente, forma ese mundo primitivo sin tiempo, ligado indefectiblemente a la tierra, sea para la armonía, como en *Zandunga*, o para el horror, como en *Maguey*, un mundo que remite a lo esencial de la humanidad, previo a la sofisticación y al progreso, ¿acaso también previo a la cultura? Para el soviético, el mundo que observa

[...] pareciera acabado de surgir de las aguas de los dos océanos que lo bañan; como si estuviera en ‘proceso de formación’ [...] Sospechas que el mundo en su más tierna infancia, en sus comienzos, estuvo lleno justamente de esta regia e indiferente pereza y al mismo tiempo de esta potencia creadora, como las mesetas y lagunas, desiertos y matorrales, pirámides que de un momento a otro esperas estallen como volcanes; palmeras que se incrustan en la cúpula azul del cielo, tortugas que no surgen de las entrañas de ensenadas y golfos, sino del fondo del mar, inmediato al centro de la tierra. [...] Algo del jardín del Edén queda frente a los ojos cerrados de quienes han visto, alguna vez, las ilimitadas extensiones mexicanas. Y tenazmente te persigue la idea de que el Edén no estuvo en algún lugar entre el Tigris y el Éufrates, sino por supuesto, aquí, ¡en algún lugar entre el golfo de México y Tehuantepec! (Eisenstein 1988: 378).

Parecería ser *Janitzio* antes de que irrumpa el drama.

En México Eisenstein sintetiza una serie de ideas y de experiencias estéticas de la cultura mexicana y las traduce a lenguaje cinematográfico, creando un modelo paradigmático de país y de mexicanidad (De los Reyes 1987: 110). Estilísticamente dio más peso a la composición de los planos que en su cine

previo y construyó montajes con los que logró una síntesis, ya no por una manera sucesiva de mostrar las imágenes, sino simultánea (De la Colina 1979: 36). Destaca también en su estilo mexicano el grafismo de líneas, verticales u horizontales que transmiten las emociones surgidas de situaciones contrarias. Sus escenas fotografiadas con *deep focus* tienen a menudo un elemento en un extremo para enmarcar la composición y frecuentemente el eje es en diagonal y la perspectiva oblicua o con dos puntos de fuga (Ramírez Berg 1992). La película se filma casi toda en exteriores y la composición sugiere la expansión espacial, pues el área que aparece en cuadro excede los límites de la pantalla, lo que difiere de sus filmes anteriores.

Carlos Monsiváis escribió que “[...] Sergio Eisenstein inventó el paisaje mexicano” (1965: s. p.), pero De los Reyes demuestra que también abrevó de fotógrafos como Agustín Jiménez, Luis Márquez, Edward Weston o Tina Modotti, que son parte de la vanguardia mexicana, asimilando inquietudes estéticas como la idea plástica del maguey y del indio como objeto del paisaje (1987: 110). Lo anterior no excluye que, como concluye Monsiváis, en México nadie escapa a su influencia (1965: s. p.). Para Emilio García Riera “la retórica visual exaltadora de lo estático y lo meramente fotogénico, engendró muchas veces rostros impasibles, poses graves y supuestamente significativas en elaborados juegos de composición con nopales, magueyes y bellas nubes del cielo mexicano captadas gracias a filtros poderosos” (1987: 195), con lo que se sugiere el “imperio de lo inmemorial: lo eterno es lo que no se mueve” (ibíd.), y para Monsiváis es por él que nos percatamos de “[...] las virtudes faciales del mexicano, su profundo hieratismo, las oportunidades fotográficas de su perfil, las bondades de la serranía y la expresividad de nubes, magueyes y siluetas recordadas contra un cielo indomable” (1965: s. p.). Cabe marcar que quienes no estuvieron cerca de la filmación solo conocieron su obra por *Tormenta sobre México*, la edición de Sol Lesser en 1933 de algunos *rushes* de *Maguey* confiscados por Upton Sinclair.

Antecedentes obligados

Janitzio propicia un movimiento fílmico, el que Emilio Fernández habrá de divulgar por todo el mundo, pero también sintetiza una producción fílmica previa. Además de la influencia de Eisenstein se observa la del documentalista estadounidense Robert Flaherty, (De los Reyes 1987: 194-195), así como de Friedrich W. Murnau, Woodbridge, Van Dyke y King Vidor.

Flaherty vivió entre 1923 y 1925 en la Samoa británica para conocer la vida de los aborígenes, y estrenó en 1926 su película *Moana. A romance of the Golden Age*, clasificado como “docuficción” y para la que él realizó la dirección, el

guión y la fotografía. No obtuvo el éxito que había tenido con *Nanook el esquimal* (1922), pero para nosotros es importante pues fue la primera de una serie de películas que marcaron la factura de *Janitzio*.

El filme se abre con un intertítulo que dice que “The first love, the first sunrise, the first South sea island are memories apart!” y sí, el documentalista nos lleva al tiempo idílico de los orígenes en la isla Savai’i. Flaherty filma con meticulosidad las actividades cotidianas de la familia del joven Moana: la pesca con lanza, la caza de un peligroso jabalí que ataca los cultivos y a las personas, la recolección de mariscos en el mar o de cocos en las palmeras, las coronas de flores con que se adornan la cabeza hombres y mujeres, la realización de vestidos con dibujos, la manera de cocinar, el sensual baile de Moana y Fa’angase y la manera en que ella le unta el cuerpo con una crema perfumada para la ceremonia a la que va dirigido todo ese esfuerzo: el ritual de iniciación a la vida adulta de Moana, tal y como se ha hecho por generaciones. Veremos también el procedimiento para tatuar con agujas de hueso el cuerpo de Moana y su dolor, necesario para ser reconocido como un hombre cabal.

Quiero destacar en esta trama el sentido de la participación colectiva: todos bailan y todos trabajan, niños y adultos, hombres y mujeres, como vemos en las otras cintas mencionadas aquí, incluyendo *Janitzio*, pero en *Moana* el trabajo aparece siempre asociado a la felicidad y se expresa con risas o sonrisas, en el gozo evidente de una labor bien hecha, demostrando también que Flaherty fue incluido con beneplácito en la comunidad. En la trama de *Moana* no se incluye ningún occidental, solo se atiende la cultura protagonista.

El primer escenario en que aparecen los aborígenes es una naturaleza llena de plantas, en donde ellos apenas se distinguen, superados por su tamaño y abundancia, nutridos y cobijados por ellas, se convierten visualmente en una planta más y el segundo es el mar, en donde estos actores naturales nadan y bucean con total habilidad, aún con las olas de descomunal tamaño. El agua, como la vegetación, son símbolos universales de vida, de renovación y por ende de eternidad, fecundidad y purificación. Del agua pescan, recogen moluscos y una tortuga enorme cuyo caparazón se utilizará en el ritual, elemento icónico que también aparecerá en *Bird of Paradise* (Vidor 1932) y en *Janitzio* y que se menciona en el texto de Eisenstein que antes destacamos. Es un ambiente de agua como lo será el de *White Shadows in South Seas* (Van Dyke 1928), *Tabú* (Flaherty-Murnau 1930) y *Bird of Paradise*, serie que conforma a nuestra *Janitzio*.

Algunas escenas puntuales de *Moana* serán reproducidas en estos filmes posteriores, como la homologación de las personas con los vegetales o la acción de trepar al tope de una palmera para atisbar a los que llegan o tomar cocos (aunque en *Bird of Paradise* quien lo hace es el hombre blanco, con torpeza manifiesta), el pescar con una lanza, un primer plano de un hombre que convoca al trabajo o a la ceremonia con un enorme caracol, el bailar tanto de

hombres como mujeres con sus faldas de palma, nadar o bucear por placer o para pescar, pero también como en *Moana* para perseguir a la amada, en *Tabú* o *Bird of Paradise* para matar tiburones o en *Janitzio* para pelear con los rivales.



Imagen 1. La pesca con lanza es una constante en estas películas.

Incluida *Janitzio*, como veremos, todas están filmadas con planos fijos y casi nulo movimiento de cámara, muy de acuerdo al estilo en esos años. La belleza reside en la alternancia de planos fijos y en la cercanía de la toma, en que se pasa de primeros planos a medios o generales y panorámicos, la cámara casi no se mueve y los personajes salen de cuadro cuando deben seguir su marcha.

White Shadows in South Seas de Van Dyke, con una breve cooperación de Flaherty, que no aparece en los créditos, fotografiada por Draper, que tuvo esa misma función en *Janitzio*, retoma ese ambiente, ahora en las islas Marquesas, pero para relatar una historia de ficción que incluye al “hombre blanco” e incorpora actores profesionales, manteniendo a los naturales como comparsas. Basada en la novela publicada por Frederick O’Byryan en 1919, el alcohólico Dr. Matthew Lloyd (Monte Blue), “hombre blanco” inconforme con la actitud de los colonos que explotan sin clemencia a los pescadores de perlas, escapa de su comunidad y naufraga, siendo rescatado por los habitantes de una isla en la que nunca se ha visto a un hombre de ese color. El amor surgirá con Fayaway (Raquel Torres), la hija del jefe, que por serlo es tabú para los foráneos y el Dr. Matthew solo tiene permiso para verla “con ojos de amor” cuando salva al único hijo varón que ha sido recogido inconsciente del mar y al que creen muerto.

White Shadows in South Seas incorpora el tema del “hombre blanco” que enamora a la chica-tabú, pero sobre todo denuncia los abusos que los colonos ejercen sobre los aborígenes, con lo que hace evidente el problema del “otro”, el contraste entre culturas y la dificultad de la aceptación entre ellas, incorpora así a nuestra serie un drama de índole social y otro amoroso.

Tabú. A Story of the South Seas, filmada en Taití entre 1930 y 1931 por Friedrich Wilhelm Murnau y al inicio por Flaherty, narra una historia de ficción sin perder el carácter documental. Filmada con actores “naturales” relata el amor fracasado entre Reri y Matahi, porque la muchacha es designada por los dioses tabú y no debe tener relación amorosa con ningún varón, aun del mismo grupo. El decreto lo lee en un pergamino Hitu, el santón del grupo, que ha llegado a la isla de Bora Bora en un gran barco moderno. Los chicos transgreden la orden y se fugan a la costa, donde los occidentales son indiferentes a su drama, pero son encontrados por Hitu, que presiona a Reri para acompañarlo, mientras Matahi muere ahogado, persiguiéndolos.

La presencia del “hombre blanco” es aquí marginal y puede ser tanto positiva como negativa, como lo será en *Janitzio*. Las tensiones que sufren los protagonistas surgen al interior del grupo, que es el que prohíbe o permite.

Clasificada como “semidocumental” el filme rescata las actividades de los isleños mostrando, como *Moana*, la alegría en sus quehaceres y tiene un notable equilibrio entre realismo y expresionismo: vemos sombras que caen sobre los protagonistas como una premonición, primeros planos para destacar los símbolos, un encuadre muy estudiado, pues, como destaca Román Gubern, Murnau hacía *story boards* para precisar sus escenas (1989: 91). *Tabú* tiene una sugerente mezcla entre lo real y lo irreal, lo imaginado y/o temido que irrumpe en la pantalla con la misma claridad con que lo viven sus personajes, por ejemplo el sueño de Matahi que le inspira a pescar perlas en la zona tabú para venderlas y poder escapar, pues ya una vez una piedra preciosa le permitió sobornar al jefe de la policía que pretendía devolverlos a Bora Bora.

El agua es también en este filme un elemento clave. El mar y las cascadas otorgan contigüidad entre los personajes y entre ellos y la naturaleza, con la sensualidad usualmente asociada a ese elemento. Como en *Moana* los protagonistas se esconden, juegan o trabajan entre las plantas enormes y en una escena la chica sale de la planta, como naciendo de ella lo que la convierte en un personaje-paisaje. El fuego también tiene en *Tabú* un papel preciso, en las antorchas o las fogatas de las ceremonias. También será retomado en *Bird of Paradise* y *Janitzio*.

Tabú tiene dos partes bien delimitadas: “Paradise” exalta un mundo “still untouched by the hand of civilization”, como se indica en la pantalla al inicio de la película, en el que entre agua y flores sus habitantes pescan con lanza, como Moana y como hará después Luana (Dolores del Río) en *Bird of Paradise*

y Sirahuén en *Janitzio*. Observamos los problemas de los protagonistas, como la pelea de Reri con su rival en amores. Reri sufre por la persecución porque participa del mismo fatalismo, y es la acción de Matahi la que les permite obtener una tregua. En la segunda parte, "Paradise lost", la pareja huye al mundo "civilizado" en donde las supersticiones de su cultura no existen, pero ellos no entienden ni del valor ni del uso del dinero, lo que los margina de ese mundo, aunque participen de las diversiones en el puerto. Esta historia es la que más influye en *Janitzio*, no solo por el relato sino por la estructura.

Bird of Paradise de King Vidor, filmada en Hawái, es la primera cinta sonora de la serie. Está basada en una obra teatral de Richard Walton Tully de 1912, pero es también una versión *hollywoodense* de *Tabú*, aunque con estrellas consagradas y un carácter documental en función de la ficción, que incluye a Van Dyke como el "hombre blanco".

Luana es la chica-tabú por ser hija del jefe de la tribu y no puede tener relaciones con fuereños. También los "civilizados" participan del impulso a separarse por grupos, al decir del capitán del barco: "El Oriente es el Oriente y el Oeste es el Oeste, no se deben mezclar". Los oficiales del barco visten serios sacos oscuros y pantalón claro a pesar del calor sugerido y se burlan, amablemente, pero se burlan, de los aborígenes que se sorprenden del vidrio y no conocen las cosas que ellos les avientan al agua para jugar.

Muy maquillada, Luana sale en canoa y nada con todos los vecinos de la aldea que dan la bienvenida al barco estadounidense en el que llega Johnny (Joel McCrea). Ante la irrupción de unos tiburones que amenazan el gozo compartido Johnny se tira al agua para matarlos, pero la soga que lo sostiene se rompe, o es mordida, como sucedió a los pescadores de *Tabú*, y Luana lo rescata hábilmente, surgiendo el amor entre ellos. Johnny rapta a Luana cuando sabe que ella es tabú y juntos escapan para vivir en una isla vecina confundidos con la naturaleza, en un lugar llamado, otra vez, El Paraíso. Ahí, también entre vegetación y agua viven a plenitud, con alegría y erotismo manifiestos, su tregua, hasta que el volcán Pele hace erupción, y los jefes concluyen que se debe a la transgresión cometida y que Luana debe ser sacrificada. También ella se entrega al fatalismo del que participa. En esta película no se habla de la dignidad de los indígenas, sino de su atavismo, incluso en boca de Johnny, que intenta enseñarle a Luana su cultura.

En *Tabú*, los chicos llevan calzones debajo del taparrabos que al empaparse sugieren su desnudez, mientras que las muchachas sí muestran abiertamente los pechos desnudos, lo que se justifica por su carácter etnográfico. En *Bird of Paradise* Dolores del Río disimula su torso sin ropa, escondido bajo las flores del collar, muestra el ombligo y nada desnuda en el mar, detalles que no corta la censura, muy débil en estos años.

Entre *Moana* y *Bird of Paradise* se da un tránsito del documental etnográfico al cine comercial, pero todas ellas comparten elementos icónicos, temática y estilo. Aunque algunas tienen un carácter más comercial que otras, todas ellas serán un troquel para *Janitzio* que adecua la historia a los indios mexicanos, dotándolos del hieratismo y gravedad en rostros y actitudes que denota la influencia de Eisenstein.

Janitzio

Los años treinta marcan el inicio fulgurante de la industria fílmica mexicana, asociada al cine sonoro y se busca técnica y formalmente un estilo propio.

Jorge Ayala Blanco ha hecho notar que la presencia indígena en el cine mexicano ha sido muy escasa. Para este autor, *Janitzio* inaugura el indigenismo en el cine sonoro, incluidas falacias y estereotipos (Ayala Blanco 1968: 163).

Janitzio es descrita como una “[...] historia sencilla, dramática y humana [que] contiene desarrollado un argumento originalísimo que está admirablemente interpretado” (*El Cine Gráfico* I: 1934, 6.), lo que demuestra la ignorancia de la crítica respecto a sus antecedentes. Su estructura repite la de *Tabú*, aunque no se distinguen las partes mediante letreros. Se inicia con vastos planos generales que dan cuenta de la labor pesquera de los habitantes de la isla del lago de Pátzcuaro, planos en donde se ven las personas y mucho el agua y el paisaje, situación que cambia cuando el drama irrumpe, pues en lugar de espacios abiertos los veremos acotados hasta el encierro, en planos en que los personajes o las construcciones carcomidas llenan el cuadro sin dejar casi aire libre. Como hace notar Ramey, en muchas escenas la cámara registra detrás de redes que matizan la mirada o invaden la escena y agobian a los que se mueven debajo de ellas, (2010: 1-2) semejando telarañas, pero cuando las redes de alas de mariposa están libres en el lago adquieren la belleza superlativa que logra Márquez en sus fotos-fijas. Solo en momentos contados volveremos a la libertad que sugieren el agua y el horizonte abiertos, y cuando sucede recuerdan a Flaherty y Murnau. Cabe destacar que solo en estas escenas accedemos a sonrisas o expresiones de gozo en los personajes, en la línea de los documentales filmados en la Polinesia. En *Janitzio* priva el rostro hierático y la expresión sombría, tal y como Eisenstein filmó en *Maguey*.

Los trabajos del grupo se destacan con carácter documental: vemos cómo se bañan y lavan a los niños, enjuagan la ropa, cosen las redes, recogen agua en cántaros, cómo se tejen las telas. Esto era ya una constante en los filmes documentales, pero en *Janitzio* las ceremonias no se destacan y la Noche de Muertos, que asombró a Márquez por su magnificencia e interés, aparece sosa y desdibujada. Todavía no se exalta un folklorismo de carácter turístico que será usual más tarde.



Imagen 2. En este cartel publicitario los protagonistas sonríen, lo que no sucede en el film, donde su talante es siempre serio.

Pronto accedemos a los conflictos con los pescadores rivales que se aprovechan de los nutridos caladeros que por tradición corresponden a los de la isla, que se finca —explica un personaje— en los derechos de los emperadores tarascos (purépechas) que habitaban la isla desde antes de que existiera México como nación. Sirahuén es el encargado por su comunidad de pelear contra el designado por aquellos, y lo hace en el agua, cuchillo en boca, lo que lo coloca en el papel del héroe filmico. El cadáver del contrincante queda en el agua y da cuenta de la ferocidad en ese mundo idílico. Pronto veremos también el romance entre Eréndira y Sirahuén, del que no conocemos los orígenes, como sucede con las parejas míticas, y como habrá de presentar después Emilio Fernández a las suyas (Tuñón 2000: 165). Veremos el pleito entre Eréndira y Tacha, que aspira al amor de Sirahuén y cómo este las separa poniendo orden, como pasaba en *Tabú*. La rival por amor será un personaje que Fernández fatigará en sus películas (Tuñón 2000: 170).

Este paraíso con tensiones mínimas que Sirahuén es capaz de controlar se rompe con la llegada de Manuel Moreno, representante de la compañía que compra el pescado a los lugareños, un hombre blanco que substituirá a don Pablo, respetado por todos. La pistola que luce al cinto augura problemas. Sirahuén es líder de su grupo, pero ante las triquiñuelas del hombre blanco será, sin más, una víctima inerte. Cuando don Manuel abarata notablemente el precio del pescado surge una reyerta y Sirahuén pretende solucionarla, pero acaba encarcelado. Las escenas de su prisión con reja de madera serán también recurrentes en el cine de Fernández. Ante los blancos, los indios pierden toda defensa, aunque a veces ellos sean justos, como en este caso, y lo liberan. Tarde, pues Eréndira ha cedido al chantaje de don Manuel, que le promete liberar a su novio a cambio de que ella conviva con él durante una semana en Pátzcuaro, en la costa del lago. Con este acto transgrede la ley que exige pureza a las mujeres y que considera el contacto con hombres blancos una violación que mancilla el honor de todos, lo que se castiga con la muerte. En *Janitzio* todas las mujeres son tabú para los fuereños, y Eréndira debe de ser sacrificada.

Liberado Sirahuén es comisionado por el consejo del pueblo para dar muerte a los transgresores, por ser el más agraviado, para lo que va en su piragua a Pátzcuaro. El mestizo Luis, que conoce la situación por su trabajo con don Manuel lo sigue para contarle la verdad y lo convence de no matar a Eréndira, como ya ha hecho con don Manuel. Sirahuén la lleva a la isla para que se haga un juicio, pero en el camino duda. La cámara oscila entre los primeros planos que dan cuenta de su conflicto y el plano general que ofrece la belleza del lago. Decide regresar a la costa, en donde busca a don Pablo, que lo convencerá de la inocencia de Eréndira y de la necesidad de renunciar a la ley indígena, que exige la muerte de la muchacha. Marginados, viven un idilio grave, en el que casi no aparecen sonrisas y es solo la música la que nos informa de una moderada alegría, hasta que Sirahuén

es atacado y herido por los pescadores rivales, queda inconsciente en su piragua y al ser rescatado es llevado a su pueblo. Todavía débil pide a Luis que le avise a Eréndira, pero en ese destiempo que los agobia ya ella se dirige a la isla para saber de él. Tacha, su rival la ve llegar y toca la campana del pueblo, en una escena que será recuperada por Fernández en *María Candelaria* y en *Maclovía*. Eréndira y Sirahuén serán perseguidos por una turba que esgrime antorchas, el fuego que ya veíamos en *Tabú*, tema icónico que fatigará Fernández en toda su obra, pero hasta la iglesia está cerrada para ellos. La muchacha es apedreada y frente a una cruz, casi incrustándose en ella como si fuera Jesucristo, Sirahuén implora: “No tiren más”. Eréndira está ya muerta. Sale de cuadro y queda la cruz fija, solitaria y entonces sí los habitantes de Janitzio aparecen hincados. Sirahuén se interna con ella en brazos en el lago, hasta que ambos desaparecen (DVD: 59:31-1:00:49).

En su momento la crítica consideró que

el argumento, por sí solo, es motivo suficiente para hacer interesante la película; pero su mérito principal, su más relevante carácter se encuentra en la incomparable belleza grabada en el ‘ambiente’ en que se desarrollan los acontecimientos. Valles, montañas, ríos, lagos, islotes fueron fotografiados con un sentido artístico y con profundo conocimiento de los gustos del público y de su preferencia por aquellas películas cuya manufactura se hace en medio de la Verdad (*El Cine Gráfico* J 1934: 6).



Imagen 3. Sirahuén se confunde con la cruz, con el crucificado, y el rezo surge apaciguando a la comunidad.

El paisaje, como vimos, se consideraba un valor nacional, pero en *Janitzio* la mayor parte de las escenas encierran a los protagonistas, hay poco aire libre y la vegetación es escasa, aunque aparecen los prototípicos nopales y magueyes, en uno de los cuales Sirahuén se funde como hacían los tlachiqueros de Eisenstein. En algunas secuencias el agua permite el nado y la pesca con lanza, como en las películas de la Polinesia.

En la construcción filmica de “lo indígena” no únicamente cuenta la historia, sino también el lenguaje cinematográfico. Los rostros rígidos e hieráticos sugieren la eternidad de la piedra y los escasos movimientos de cámara, casi nulos, convierten al filme en una sucesión de planos fijos, con mayor o menor acercamiento, pero sin más dinámica que la interna, lo que obliga a los personajes a salir de cuadro cuando se mueven, y este salir de la escena quedando al margen puede verse como una metáfora de lo que les sucede en la sociedad que habitan. De haber sido seguidos por la cámara en paneos o *travellings*, se daría la continuidad a sus acciones, se les incorporaría a un proceso. De *Janitzio* se dijo que “[...] se trata de una verdadera joya pictórica” (*El Cine Gráfico* J 1934: 6) por el estatismo, pero lo específico del cine es el movimiento. Por añadidura, la continuidad del filme se detiene una fracción de segundo en cada cuadro, pues por algún problema técnico los actores tardan en iniciar la acción o la cámara los toma antes de tiempo. A veces no hay coincidencia en la secuencia



Imagen 4. Sirahuén se confunde aquí con el maguey, mostrando su carácter natural.

de los planos fijos, como al final, cuando Sirahuén inicia su retirada al mar observamos discordancia en los planos. La música pierde también la continuidad aquejada por los brincos de las secuencias (DVD: 1:03:08-1:04:17).

En sus encuadres destaca el equilibrio entre las líneas horizontales, prevalentes y algunas verticales. La torre de la iglesia aparece bien centrada en pantalla y casi no se utiliza un elemento en la orilla para delimitar la escena, como gustaba de hacer Eisenstein. Los personajes se toman, como en la fotografía de Márquez, básicamente de frente a la altura de los ojos o en contrapicada, lo que establece respeto o engrandecimiento hacia su figura. En *Janitzio* no observamos el eje en diagonal caro a Eisenstein y su influencia se limita al tratamiento hierático de los personajes. También cuando son masa el manejo filmico les resta humanidad, pues se minimizan como individuos al mostrarlos como un bloque irracional y feroz, que se mueve en conjunto, atávicamente, aun cuando semejen coreografías.

Tal y como Márquez hacía con sus fotografías se sirve de los trajes blancos de ellos y los rebozos oscuros de ellas para marcar el claroscuro, también de las paredes carcomidas y las redes que se secan al sol, contra los brillos del agua. En *Janitzio* las costumbres, paisajes, vestidos, músicas y ritos son las de los purépechas, queda todavía lejos la homogeneización de lo indígena que se construirá más tarde.

La banda sonora también nutre el estereotipo. *Janitzio* tiene música variada y un tema que se repite en los momentos dramáticos y fue usado por Fernández en *María Candelaria*. La música se convierte en protagonista del film, aunque sin tener la fuerza de la de Silvestre Revueltas en *Redes*, porque da cuenta de las emociones de los protagonistas, que casi no hablan. Los indios se muestran cómodos en el silencio, atentos a los ruidos naturales. En *Janitzio* las frases son parcas y son los gestos los que nos informan de lo que quieren decir, a pesar de que nunca se rompe el hieratismo de rostros y cuerpos. Los blancos y mestizos, en cambio, son locuaces: don Manuel cuenta los detalles de sus maniobras a su empleado Luis, que dueño de la información será quien vincule a esos personajes aquejados por el silencio y el aislamiento.

En *Janitzio* se destaca la obediencia a la religión, y la homologación entre Sirahuén y Jesús, al empalmarse su figura con la cruz, es notable: el sacrificio de la víctima del catolicismo al uso es la única dignidad que resta ante la desgracia. Los indios son símbolo de la pureza y la dignidad, pese a la derrota. En *Janitzio* la turba que apedrea a Eréndira se hinca de rodillas cuando los espectadores vemos la cruz, pero esta fe parece seguirse con el mismo atavismo acrítico de sus otras acciones.

La presencia de actores no profesionales, al modo de Eisenstein y de los filmes etnográficos que mencionamos, se mantiene en *Janitzio*, aunque los roles protagónicos son para profesionales incipientes. En los *reboots* de Fernández, *María Candelaria* y *Maclovía* el director seguirá el mismo esquema, pero los

protagonistas serán figuras consagradas, al modo de Hollywood. La prensa destaca que fue actuada por “Emilio Fernández y un grupo selecto de aborígenes de Michoacán” (*El Cine Gráfico* J 1934: 6) y se agrega que “Emilio Fernández y Ma. Teresa Orozco, personajes que no solo están identificados con el carácter de los ‘inditos’ por ser nativos ambos, sino que se revelan como grandes actores para el cine por sus cualidades en la dicción” (*El Cine Gráfico* I 1934: 6-8), de lo que es difícil percatarse dado el silencio de que hacen gala.

Con este planteamiento visual, aunque explícitamente se avale “la moralidad” de los indígenas y se destaquen costumbres y objetos, entre imágenes se homologa lo indígena con la naturaleza y lo occidental con la cultura, aunque la “civilización” también usufructúe la depredación. Al interior del grupo los varones, sea como instancia suprema o individualmente a nivel doméstico, ordenan y las mujeres obedecen, pero son los mestizos, como Luis o los blancos, como don Pablo, quienes los vinculan al mundo exterior y les permiten cuestionar sus propias costumbres, aunque no consigan un cambio. No lo logran ni Sirahuén, ni Matahi, ni Luana, mientras que Moana no tenía problemas, pues se mantenía en su tradición.

En la cultura mexicana lo indígena se ha asociado a lo femenino y lo criollo o español, a lo masculino (Tuñón 2009: 140). Para el estereotipo el indio es sumiso, apocado, débil, fundido a la tierra, porque es naturaleza, con una mentalidad atávica e irracional que propicia la magia, tabúes incluidos, atributos también asignados a las mujeres por su función reproductiva. Las mujeres indígenas aparecen como figuras oprimidas por partida doble (Tuñón 2009: 145). Santiago Ramírez, en su intento por caracterizar la psicología de los mexicanos concluye que para el mexicano “[...] lo indígena y lo femenino se han transformado en una ecuación inconsciente” (Ramírez 1977: 61). En *Janitzio* también se homologa lo indio con lo femenino, lo que en una sociedad patriarcal significa una devaluación por partida doble. El indigenismo de *Janitzio* acabó escondiendo en bellas imágenes estereotipos sin fundamento.

Redes

Por contraste, *Redes* se inicia con un asunto no solo de denuncia social, sino de lucha colectiva, no individual por razones amorosas como en *Janitzio*, sino una que pretende modificar el orden de las cosas y deja abierta la esperanza. *Redes* es una película-manifiesto, que convoca ideas de justicia social y presenta un conflicto ético, lo que era poco común en el cine mexicano, pero medular en el de Eisenstein.

Paul Strand, fotógrafo de la vanguardista Escuela de Nueva York, con grandes preocupaciones sociales, fue invitado por Narciso Bassols, secretario de la

SEP en el gobierno de Abelardo Rodríguez, para fotografiar una película que cumpliera con el papel de regenerador social que el grupo de intelectuales cobijados por la SEP le atribuye al arte (Tíbol citado en García Riera 1992: 122). Se organizó una cooperativa e invitó a Fred Zinnemann, emigrado de Austria a los Estados Unidos para asumir, junto con Emilio Gómez Muriel, la dirección del filme. Pronto el austríaco tendrá diferencias con Strand, que pretende recrear la foto-fija mientras que él prefiere un lenguaje más dinámico (García Riera 1992: 122).

Redes fue también filmada con actores no profesionales, salvo para el papel del acaparador, en localizaciones de Veracruz, entre abril y octubre de 1934, pero no se estrenó hasta julio de 1936 (García Riera 1992: 120). La influencia de Eisenstein es evidente en el estilo y en la intención, así como en el eje en diagonal y ciertas escenas puntuales, como el entierro del niño que recuerda ineludiblemente el prólogo de *¡Que viva México!*, o las espaldas en primer plano de los pescadores análogas a las de los peregrinos de *Fiesta*, que se llagan con nopales. *Redes* secunda la idea de Eisenstein de que el cine es una herramienta para buscar un sistema social más justo. Podemos imaginar que al soviético le habría complacido la intención del filme y de su final optimista, similar al que quería para su película.

Para concluir

Janitzio es una película puente que establece un modelo nutriéndose, por un lado, del cine de Eisenstein y por otro, del documental y la ficción sobre las islas polinesias de los años veinte y treinta. Cabe marcar que la influencia iconográfica de estas cintas influye incluso en películas comerciales más recientes, como *The Blue Lagoon* (Kleiser, 1980), que repite elementos como pescar con lanza, subir a la palmera o la enorme tortuga.

Janitzio recibe información visual y temática de esos filmes emblemáticos pero, a la vez, influye en el movimiento cinematográfico que Emilio Fernández llamó la “escuela mexicana de cine”, que habría de mostrar los dramas y paisajes del país en el mundo entero y de ganar premios internacionales. De esta manera, *Janitzio* se convierte en un filme síntesis que abre un movimiento fílmico que dará a México el lustre de los premios ganados por varias de las películas que dirigió el “Indio” Fernández y fotografió Gabriel Figueroa.

Bibliografía

- AYALA BLANCO, Jorge (1968): *La aventura el cine mexicano*. México: Era.
- BARTRA, Roger (1987): *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.
- CIUK, Perla (2002): *Diccionario de directores*. México: Conaculta/Cineteca Nacional.
- COLINA, José de la (1979): “El más bello de los filmes inexistentes”. En: S. M. Eisenstein: *¡Que viva México!* México: Era, pp. 7-41.
- DEBROISE, Olivier (1994): *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México: Conaculta.
- DOROTINSKY, Deborah (2000): “El imaginario indio de Luis Márquez”. En: *Alquimia. El imaginario de Luis Márquez*, IV, 10, pp. 7-11.
- EISENSTEIN, Sergei (1988): *Yo. Memorias inmorales*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- (1999): “Primer bosquejo de *¡Que Viva México!*”. En: *El sentido del cine*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1987): *México visto por el cine extranjero. 1894-1940*. México/Guadalajara: Era/Universidad de Guadalajara.
- (1992): *Historia documental del cine mexicano*. México/Guadalajara: Cal y Arena/Universidad de Guadalajara.
- GUBERN, Román (1989): *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- MONSIVÁIS, Carlos (1965): *Cine-Club Estudiantil Universitario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RAMEY, James (2010): *La resonancia de la conquista en Janitzio*, <www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_elV_num.30_54_57.pdf> [último acceso: 25 de octubre de 2013].
- RAMÍREZ BERG, Charles (1992): “Figueroa’s Skies and Oblique Perspective. Notes on the Development of the Classical Mexican Style”. En: *Spectator. The University of Southern California Journal of Film and Television Criticism*, 13, 1, pp. 24-41.
- RAMÍREZ, Santiago (1977): *El mexicano. Psicología de sus motivaciones*. México/Barcelona: Grijalbo.
- REYES, Aurelio de los (1987): *Medio siglo de cine mexicano (1821-1880)*. México: Trillas.
- (2000): “Luis Márquez y el cine”. En: *Alquimia. El imaginario de Luis Márquez*, IV, 10, pp. 33-38.
- STAVENHAGEN, Rodolfo (1979): “Clase, etnia y comunidad”. En: *Problemas étnicos y campesinos*. México: INI, pp. 11-31.
- TIBOL, Raquel (1989): *Episodios fotográficos*. México: Libros de Proceso.
- TUÑÓN, Julia (1988): *En su propio espejo. Entrevista con Emilio “Indio” Fernández*. México: UAM-I.
- (2000): *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México: Conaculta/Imcine.
- (2009): “Feminidad, indigenismo y nación: la representación fílmica de Emilio Indio Fernández”. En: Cano, Gabriela/Olcott, Jocelyn/Vaughan, Mary Kay (eds.): *Género y política en el México posrevolucionario*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 81-96.
- VILLORO, Luis ([1950] 1987): *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: CIESAS/SEP.

Hemerografía

- El Cine Gráfico* A: “Del momento”. México, Año III. Num. [117] 3-B 2ª. Etapa. 20 oct. 1935.
- El Cine Gráfico* B. México, Año II. Num. 60. 20 may. 1934.
- El Cine Gráfico* C. México, Año I. Num. 39. 31 dic. 1933-1º ene- 1934.
- El Cine Gráfico* D: “Historia del cine en México”. *Annuario de El Cine Gráfico. 1938*. México, Año V. Num. 226. Ene. 1938.
- El Cine Gráfico* E. México, Año II. Num. 51. 18 mar. 1934.
- El Cine Gráfico* F: “Mono, monito de imitación”. En: *El Cine Gráfico*. México, Año II. Num. 51. 18 mar. 1934.
- El Cine Gráfico* G: “Pequeños comentarios intencionados”. *El Cine Gráfico*. México, Año II. Num. 67. 8 jul. 1934.
- El Cine Gráfico* H: “Cine nacional. La producción en manos profanas”. *El Cine Gráfico*. México, Año III. Num. [115] 1-B 2ª época. 8 sep. 1935.
- El Cine Gráfico*. I. México, Año II. Num. 90. 16 dic 1934.
- El Cine Gráfico* J: “Janitzio’ muestra la hermosura panorámica del Estado de Michoacán”. En: *El Cine Gráfico*. México, Año II. Num. 89. 9 dic. 1934.