



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

El niño indígena en el cine mexicano: Cochochi y Los Herederos

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE**

Licenciado en Comunicación

**PRESENTA**

José Manuel García Navarro

Asesor: Lic. Everest Alam Landa Vargas

Santa Cruz Acatlán, Estado de México, Noviembre, 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.



El niño indígena en el cine mexicano:  
Cochochi y Los Herederos



*El niño indígena en el cine mexicano: Cochochi y Los Herederos*

2018, José Manuel García Navarro

Primera edición: noviembre de 2018

Diseño de portada: Erika Alejandra Medina Cancino

Impreso en México

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME) de la UNAM, PE400117 "Géneros, textos, medios. Sus fronteras".

<b>Introducción</b>	<b>3</b>
<b>1. El sujeto representado</b>	
1.1. Representación. Breve revisión	9
1.2. Acercamiento a la representación cinematográfica	17
1.3. Comprender desde <i>Lo obvio y lo obtuso</i> y la <i>Semiosfera</i>	24
1.4. Categorías de análisis	31
<b>2. ¿Qué se entiende por el concepto de indígena?</b>	
2.1. La postura al eterno debate	39
2.2. El indígena en el Siglo XXI	44
<b>3. El niño indígena en <i>Cochochi</i> y <i>Los Herederos</i></b>	
3.1. Tratamiento cinematográfico	55
3.2. Sonido	76
3.3. Música	85
3.4. Personajes	90
3.5. Título	103
3.6. Espacios	105
3.7. Ritos, tradiciones y costumbres	129
3.8. Relaciones sociales	137
3.9. Vestuario	151
3.10. Color	153
<b>4. Conclusiones</b>	<b>159</b>
<b>5. Fuentes de consulta</b>	<b>167</b>



A Germán

A Eugenio

A Fernando

A quienes están

A quienes se fueron

A quienes aún quedan

A quienes aún me esperan





## Introducción

Cuando el cine mexicano encontró su apogeo a nivel mundial a través de producciones hechas en su Época de Oro, varias de ellas estuvieron guiadas por los temas que rodeaban a las comunidades indígenas del País. Inclusive, después de esta etapa las películas continuaron por este tenor. Las razones y objetivos de ellos son diversos, pero se pueden resumir en dos aspectos importantes: rescate de mexicanidad y fines políticos nacionales hacia el mundo.

Han pasado varios años desde que se dio esta intención por voltear hacia los indígenas que representan, aproximadamente, el 10% de la población actual, pero este tipo de filmes han ido desapareciendo poco a poco y se percibe la sensación de que el interés por ellos ha disminuido.

Esto no quiere decir que durante estos setenta años las producciones hayan sido nulas, pues tenemos material fílmico que ha destacado por su calidad como son los casos de *Tarahumara Cada Vez Más Lejos* (1965) de Luis Alcoriza, *Judea* (1973) y *Tiempos campesinos* (1980) de Nicolás Echeverría.

La producción de filmes enfocados a niños indígenas mexicanos era prácticamente nula y, si existe, la importancia de esta figura es de papel secundario o de aspecto pivote en la narrativa de las historias en los que aparecen.

Con la llegada del Nuevo Cine Mexicano a finales del siglo XX, surgió una nueva oportunidad fílmica a nivel nacional. Así fue. Pero los indígenas seguían en los planos olvidados de la producción. Seguían sin funcionar como en la Época de Oro del cine mexicano debido a que la exploración cinematográfica ahora estaba enfocada a la exploración de la naturaleza humana y sus problemáticas a distintos niveles.

Es hacia el final de la primera década del siglo XXI que dos textos fílmicos coinciden con este tipo de problemática en el cine mexicano: el niño indígena, y, por fin, toman papeles protagónicos, situación que nunca había acontecido.

¿Por qué es que los indígenas y los niños siempre habían quedado en segundo plano? ¿Había cambiado mucho el indígena como para que ya no se le tomara en cuenta? ¿Por qué se dejaron de hacer este tipo de textos fílmicos? ¿De verdad, ya no se había hecho ningún filme que abordara estos temas? ¿Cómo es que se representa o representaría ahora al indígena en el ámbito cinematográfico después de pasar tanto tiempo desapercibido?

Estas son algunas de las muchas preguntas que motivaron el presente trabajo. Para intentar contestarlas se analizan dos películas, las cuales son: *Cochochi* (2007), de Israel Cárdenas y Laura Amelia Guzmán, y *Los Herederos* (2008), de Eugenio Polgovsky.

Los filmes fueron escogidos principalmente por dos razones importantes: porque su ubicación temporal en la cinematografía mexicana no es tan grande, lo cual nos permite una mejor comparación entre ellas, y porque en ambos casos, la figura del niño indígena toma un papel protagónico dentro de los textos.

Para el análisis y la comprensión de la figura del niño indígena dentro de estos textos se realizó la adaptación de un método de análisis cinematográfico que proviene de las ideas formuladas por Yuri Lotman en la *Semiosfera* y por Roland Barthes en *Lo Obvio y lo Obtuso*, esto con el fin de comprender en su mayor capacidad la forma en que un sujeto o figura puede ser abarcada dentro de un texto fílmico. Los detalles de este aparato serán abordados detalladamente en el primer capítulo de esta investigación.

Las ideas que ambos autores manifiestan en sus respectivos textos nos brindan la dualidad que compone a cada una de las películas, es decir, lo que es explícito –que brinda un primer acercamiento de análisis a los filmes- y lo obtuso, lo cual contiene la clave que nos ayudará a comprender aún más la figura que se pretende analizar en esta investigación: la figura del niño indígena.

Es importante destacar que fue necesario dedicar un apartado especial en esta investigación para comprender la carga y los objetivos de utilizar el concepto de indígena y no otros términos “símiles” que surgieron con la necesidad de ser

mucho más específicos y abiertos a conceptos como pueblos originarios, grupos vulnerables y demás.

Por su naturaleza, el aparato de interpretación de esta investigación se dedica a analizar cada uno de los puntos pertinentes que pueden funcionar –sin dejar de tomar en cuenta los elementos que lo componen- para entender el abanico de interpretaciones a los que se puede prestar un filme en el que la figura del niño indígena es la guía principal.

Es de esta forma que en las siguientes páginas se pretende descubrir y comprender la forma en que está representado el niño indígena en el cine mexicano desde el punto de vista de dos textos que bien podrían generalizar el final y el comienzo de la primera década del siglo XXI, pues son los únicos textos que destacan por rescatar el protagonismo de un tema que parecía prácticamente olvidado: los indígenas.



# Capítulo 1

## El sujeto representado



Al hablar sobre el concepto de representación, principalmente enfocada en la forma y el cómo es que se presenta en un sujeto en específico, las cosas pueden tomar diferentes sentidos dependiendo el texto en el que esté ubicado sin dejar de lado aquello que lo rodea tanto directa como indirectamente.

A continuación se realizará una revisión sobre diferentes posturas que existen con respecto al concepto de representación y el sujeto representado. Tales posturas provienen desde diferentes campos sociales, en diferentes momentos históricos, y tendrán el fin de generar un campo de análisis que nos permita profundizar en diferentes categorías que nos ayuden a comprender los elementos que envuelven al niño indígena dentro del cine mexicano.

### **1.1. Representación. Revisión breve**

¿Qué es lo primero que llega a nuestra mente cuando mencionamos el concepto de representación? Si lo pensamos detenidamente, es un concepto que utilizamos cotidianamente, especialmente cuando la persona se encuentra inmersa en algún campo de las ciencias sociales o del área de las estéticas, pero esta palabra también es propia de otros campos académicos que están de más mencionar en esta investigación.

La primera fuente a la que podemos acercarnos para conocer el significado del concepto de representación es a la Real Academia Española que, aunque sus definiciones son cortas, concretas y algunas veces se encierran en un círculo de conceptos, representa una guía que nos acerca a una postura de lo que estamos buscando.

En la página oficial de la Real Academia Española, la definición de representación es la siguiente:

Representación.- Acción y efecto de representar; Imagen o idea que sustituye a la realidad; Conjunto de personas que representan a una entidad, colectividad o corporación; Cosa que representa a otra; Categoría o distinción social; *Psicol.* Imagen o concepto en que se



hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior (Real Academia Española, 2016).

La RAE no termina por quitar el camino difuminado que hay para llegar a una definición concreta de lo que es una representación, al contrario, nos podríamos sentir más desorientados porque surgen preguntas como: ¿qué cosas puede representar?, ¿cuáles son las categorías o indicadores que tiene una representación?, ¿cómo es esa imagen o concepto que se hace presente?, ¿cómo sabemos que es una representación?, o ¿qué significa exponer un tema vívidamente?

En el intento de no contestar las preguntas anteriores, sino en la decisión de explorar el campo que ellas abren, debemos conocer las posturas que algunos teóricos o filósofos nos han proporcionado a través del tiempo desde la escuela de pensamiento en la que han situado sus investigaciones.

Debemos ser conscientes de que el campo que esté frente a nosotros es enorme pero poco a poco lo iremos reduciendo. Un buen inicio en la exploración de este concepto que se enfocará al ámbito cinematográfico, puede comenzar con la definición que encontramos en el Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos:

“La representación, en su sentido más básico, es el resultado de un acto cognitivo por medio del cual se produce un signo o símbolo que se instaura como el “doble” de una presunta “realidad” o de un “original”. Atendiendo al vocablo representación, el prefijo re indicaría un volver a presentar lo que ya ha sido presentado. Representar es volver a presentar, poner nuevamente en el presente aquello que ya no está aquí ni ahora, encontrándose así restituido en su re-presentación.” (Szurmuk y McKee, 2009, p. 249)

Esta definición nos brinda una mayor cantidad de datos, siendo el más importante el factor del tiempo mediante el desdoblamiento del objeto en

determinado momento, es decir, el presente. Cabe recalcar que Szurmuk y McKee no son los primeros que proponen esta ubicación de la representación en el binomio de tiempo- espacio, anteriormente lo había hecho Immanuel Kant (2009).

Desde los Estudios Culturales podemos conocer que la representación toma en cuenta el factor principal del desarrollo cultural de la sociedad en la cual se inserta el objeto de representación, pero también es pertinente ser consciente de que al momento de realizar un análisis con mayor profundidad de estas representaciones, es posible darse cuenta de que una imagen o un conjunto de ellas puede ser portadora de conceptos o ideas que a su vez representan a otro objeto representable (Szurmuk y McKee, 2009). Es una imagen muy similar a las matrioskas rusas, en las que una muñeca se encuentra en el interior de otra muñeca que a su vez posee otra en su interior.

Conectando estas últimas dos ideas podemos entender que si, por ejemplo, el tema de un filme, llamémoslo *Blue Velvet* (Lynch, 1986), es el amor y la obsesión, al analizar la representación que David Lynch nos proporciona cuadro a cuadro, entendemos que el tema e hipótesis final de la película es que el amor se alimenta de lo siniestro, es decir, nuestra percepción inicial de un texto audiovisual cambia porque contiene elementos representacionales que a su vez nos vinculan con otros temas de antropología y psicología que pueden o no pertenecer a la cultura que nos rodea inmediatamente. (Sotelo, 2016)

Entrando en el tenor de la representación cinematográfica, Szurmuk y McKee comentan que el filme y la o las representaciones que se encuentran dentro del texto, van ligadas directamente con la ubicación espacio-temporal en la que se encuentre el sujeto con respecto a la trama discursiva que organiza su presente, y nuevamente volvemos a todas las técnicas que conforman el “lenguaje” cinematográfico o, propiamente dicho, el estilo cinematográfico que cada uno de los directores impregnan en sus filmes y las representaciones ideológicas, sociales o culturales que plasman en cada uno de ellos.

Con respecto al concepto de la representación en el cine, Vladimir Nilsen (1959) nos ofrece una plataforma mucho más romántica y noble pues la describe de la siguiente manera:

“El realismo en la representación cinematográfica no es necesariamente una copia impotente y plana de la naturaleza, sino una interpretación artística de la misma, tanto que pueda enriquecernos con una nueva percepción genuina del significado, sus asociaciones y la esencia de su naturaleza.” (Nilsen, 1959).

A partir de esta definición, Nilsen comenta que hay dos etapas para poder lograr un *tratamiento representacional*. El primer paso a seguir es el de realizar una búsqueda en la que podamos descubrir e interpretar la realidad de una forma genuina para, después, organizar todos estos elementos descubiertos y formar así una imagen representativa artística dentro del film. De esto último Nilsen es consciente: el trabajo para plasmar una representación de ‘la realidad’ cae mayoritariamente en el equipo de producción y las indicaciones que se le den al *camera-man* al momento del registro de los objetos durante el rodaje.

Como parte complementaria de la presente investigación, es importante recuperar la postura que se tiene hacia el concepto de representación desde el ámbito filosófico, específicamente por parte de Arthur Schopenhauer, la cual va directamente hacia la estabilidad de la conciencia del sujeto que se enfrenta a una representación y las diversas formas que emplea para llevarlas a cabo.

“De ningún modo puede haber una existencia absoluta y objetiva en sí misma; tal cosa es incluso impensable: pues lo objetivo, en cuanto tal, tiene siempre y esencialmente su existencia en la conciencia de un sujeto, así que es su representación y, por consiguiente, está condicionado por él y también por sus formas de la representación, las cuales dependen del sujeto y no del objeto.” (Schopenhauer, 2003)

Lo anterior nos lleva comprender que las formas de representación de un objeto o sujeto varían de un individuo a otro y que, inclusive, la realidad podría ser construida a través de fragmentos, dependiendo de las formas en que se le puedan representar por parte del sujeto, nunca del objeto.

Estas situaciones se presentan frecuentemente en el ámbito cinematográfico, pues existen ocasiones en las que los espectadores de una película no comprenden completamente el tema principal que el director de una película intentó representar, pero ¿por qué?

Un caso de esta situación se da con la trama de la película *Cantando bajo la lluvia* (1956) en la que los Monumental Studios realizan el rodaje de su primera película 100% sonorizada con un elenco de lujo: Lina Lamont y Don Lockwood; el público no recibe bien la cinta a causa de las deficientes técnicas de sonorización utilizadas, el poco ingenio en la creación de diálogos y el tono de voz de Lina, esta situación hace que toda la película sea reestructurada para un nuevo estreno cuya recepción será completamente diferente a la primera.

Aunque podría parecer que esta situación se debe directamente a la representación del objeto y de la trama (en parte lo es), no debemos dejar de lado que la audiencia situada dentro del tiempo diegético de la historia ya tenía un referente de cinta sonorizada: *El cantante de jazz*. Aunque no vemos el filme en el transcurso de la película, entendemos que la cinta ha sido recibida de buena manera e inclusive se exige material de tal calidad o mejor.

A partir de esto, nos damos cuenta de que las palabras dichas por Schopenhauer se cumplen: es cierto que las representaciones de los objetos son comparados entre sí, pero esto no sería posible si los sujetos involucrados no tuvieran los suficientes elementos cognitivos para emitir un juicio: criterios completamente individuales que pueden ser vistos de manera colectiva.

Es necesario especificar que, aunque esta investigación no se centra en la recepción de la representación cinematográfica en el público, sí es necesario aclarar

que este ámbito es importante al momento de realizar un estudio que gira en torno a este tema.

Ligado a esta postura, y regresando al ámbito cinematográfico, el crítico y teórico del cine Bill Nichols, en *La representación de la realidad* (1997), propone diversas perspectivas para poder realizar una representación de la realidad en un filme documental. Algunas de ellas son mediante entrevistas con personas que sepan del tema que se está representando, la contextualización mediante datos o imágenes, inclusive a través del montaje hecho en la edición del material.

Contrario a la postura que Schopenhauer comenta, Nicholls argumenta que aquello que se tenga que decir con respecto a la condición humana, no debería de desligarse de la forma en que se dice ya que hay elementos subjetivos e inclusive 'objetivos' que se transmiten en cada film, no sólo se enfoca en los signos que un movimiento de cámara, un diálogo dicho o el encuadre que el director puedan dar, sino que Nicholls ve al film como el conjunto resultante del tratamiento de la representación de la realidad que se quiere lograr. (Nicholls, 1997)

En los documentales es mucho más fácil encontrar y definir el tema que el director y productor pretenden reflejar con respecto a la realidad, sin embargo, la forma en que lo abordaría otro equipo de trabajo, podría variar ligera o radicalmente.

Supongamos que se encarga a dos equipos de trabajo la realización de un documental que trate sobre los festivales musicales. El primer equipo podría enfocarse en la logística de Rock in Rio y las ganancias que tuvo en cierta edición, sin embargo, el segundo equipo de trabajo lleva su investigación a un punto mucho más solemne: la estampida sucedida en el Love Parade de Alemania.

Esta situación mencionada nos lleva a saber que, a pesar de las estrategias utilizadas para representar un tema específico en un documental, el contexto y las implicaciones del mismo son variantes que no se deben dejar de lado para entender el tema al momento de comprometernos con la obra a nivel de representación.

Finalmente, encontramos la postura del psicólogo y teórico Serge Moscovici, quien pide diferenciar entre el mito y las representaciones sociales. La diferencia más importante que él menciona es la forma en que evoluciona la representación social, esto debido a las circunstancias del contexto social y las exigencias de adaptación dentro de este círculo. (Moscovici, 1979)

Una de las variantes que aporta Moscovici, es el factor de la distancia que existe por parte de los sujetos con respecto a las representaciones sociales o individuales. De acuerdo con él, este factor nos ayuda a pensar nuestro mundo como lo que es o como lo que debería de ser.

Uno de los ejemplos en los que podríamos encontrar esta postura por parte de Moscovici es en los filmes estadounidenses con respecto a la vida, ideología o sistema político de Rusia. Algunas muestras de filmes que rozan lo ridículo, lo denigrante o del repudio hacia Rusia son algunas muy populares como *Rocky IV*, *Fast & Furious 6* e inclusive se puede ver en algunos rasgos de la saga de *Star Wars*. Estos ejemplos reflejan una cara de Rusia que tal vez no exista y, si existe, serán casos contados y aislados en comparación con su población total.

Por otro lado, si exploramos filmes hechos por directores rusos como Andrey Tarkovsky o Andrey Zvyaginstev, encontraremos que, en algunas ocasiones, se alejan de la posición política o la abarcan directamente con la trama de la historia que envuelve a sus personajes principales, inclusive se atreven a omitir mayoritariamente el comportamiento violento que la industria cinematográfica de Estados Unidos les ha asignado a través de la historia.

El factor a destacar de la aportación de Moscovici es que la distancia que existe entre las representaciones vistas en los filmes y sus personajes representados pueden variar dependiendo desde la postura de quien lleve a cabo la representación y la forma en que lo represente en pantalla.

Debo hacer hincapié en que, aunque Moscovici se refiere a representaciones sociales dentro de un determinado contexto, es importante trasladarlo hacia el

ámbito cinematográfico con fines específicos de la presente investigación, tal y como sucede con los ejemplos mencionados en los párrafos anteriores.

El motivo de este enfoque es que debemos ser conscientes de que el tratamiento social y cinematográfico que recibe una representación y los representados puede influir en diferentes grados, sin embargo no es objetivo primordial el abordar este apartado o su forma en que son utilizados, sino la forma en que son llevados a la pantalla.

## 1.2. Acercamiento a la representación cinematográfica

La primera propuesta a considerar para abordar la forma en que está representado el niño indígena en el cine mexicano contemporáneo proviene de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault.

Aunque es bien sabido que una buena parte de la obra de Foucault se dedica a analizar el poder y las formas de ejercerlo en el ámbito social, es importante rescatar la idea que brinda acerca del concepto de representación desde la sociología.

Foucault ofrece una postura en la que se atreve a marcar a la representación como un elemento compuesto de dos partes que son ambivalentes y que, a su vez, deben tener y respetar una interacción entre sí. Foucault las llama representaciones duplicadas. Esta idea es retomada de la estructura propuesta por Saussure (signo-significado-significante), pero actualizada para las representaciones sociales y, en este caso, para analizar elementos que componen la representación cinematográfica.

“El signo encierra dos ideas, la primera es la de la cosa que representa, la otra es la de la cosa representada y su naturaleza consiste en excitar la primera por medio de la segunda.” (Foucault, 1969)

Desde sus inicios experimentales, el arte cinematográfico ha sido uno de los mejores medio para representar ideas, los problemas, planteamientos de soluciones, actos bélicos, emociones de distintos grupos sociales, así como sus diversos cambios y evoluciones que han tenido a través del tiempo, estos algunas veces atemporales y en otras ocasiones en forma paralela a los sucesos llevados al mundo cinematográfico.

De forma implícita, y como veremos más adelante, es posible comprender que existe una interacción y excitación por parte de la cinematografía y de los conceptos humanos que son representados en pantalla a través de diversos recursos y



elementos. Esta es la parte que Foucault nos brinda para realizar un análisis de la representación y de los sujetos representados en el cine.

Un ejemplo del cómo esta aportación, vista desde el campo de la sociológica, ayudaría a la presente investigación, lo podemos encontrar en el periodo de la Segunda Guerra Mundial y la cinematografía que se desarrolló de forma paralela a esta parte de la historia; algunos de los filmes que abordan esta temática son *El gran dictador* (Chaplin, 1940), *El halcón maltés* (Huston, 1941), *Ciudadano Kane* (Welles, 1941) o *Casablanca* (Curtiz, 1942) y, aunque estas películas son una muestra pequeña, al analizar cada uno de ellas se puede percibir la constante de uno de los conflictos bélicos más delicados de la historia de la humanidad en años consecutivos. Pero, ¿qué estaba pasando en México en el periodo mencionado? Lo que pasaba en México es que se hacían películas como *El signo de la muerte* (Ureta, 1939), *La noche de los mayas* (Ureta, 1939), *Ahí está el detalle* (Bustillo Oro, 1940), *Distinto amanecer* (Bracho, 1943), *Flor silvestre* (Fernández, 1943), *México de mis recuerdos* (Bustillo Oro, 1943) o *María Candelaria* (Fernández, 1944), la gran mayoría de ellas sirvieron como alternativa a películas de tendencia bélica, pues México no estaba inmiscuido directamente en la Segunda Guerra Mundial.

Con una distancia considerable de tiempo, podemos concluir que la temática de la cinematografía mexicana en la llamada 'Época de Oro', se enfocaba en rescatar y promover los valores culturales mexicanos abordando temas de los pueblos indígenas de forma tergiversada y muy pocas veces de manera 'objetiva'.

Esta perspectiva de abordar al indígena responde a la necesidad de mostrar al mundo lo que representaba el ser 'típicamente mexicano', un mundo que se encontraba en confusión por la Segunda Guerra Mundial y que estaba por dar una transición a diferentes sistemas políticos, económicos y sociales. La forma en que se logró institucionalizar este conjunto de prácticas culturales es a partir de símbolos que fueron y, en algunos casos, siguen siendo elementos identitarios de los pueblos campesinos de México (Silva Escobar, 2010).

Esta breve revisión y los estudios que hay al respecto están muy ligados a las ideas de Foucault sobre la representación duplicada, esto es que el signo representado puede ser analizado bajo grupos de elementos y que, a su vez, estos pueden estar constituidos por identidades parciales que estén vinculados al sujeto u objeto representado que se repliega sutilmente al posible de la imaginación (Foucault, 1969), tal y como sucede con los casos mencionados anteriormente dentro de su contexto social en el que se encontraban.

En otras palabras, lo que se debe de tomar en cuenta de lo dicho en *Las palabras y las cosas* con respecto a la representación es que este concepto reflejado en la cinematografía, está encadenado al sujeto u objeto del que se aborda en el filme y su forma en que es llevada a pantalla. Esta cercanía ocasiona que se realicen nuevas impresiones alrededor del tópico abordado a causa del repliegue tan cercano que existe entre el sujeto que representa y el sujeto representado.

Previo a realizar el análisis del niño indígena representado en el cine mexicano contemporáneo, es importante marcar que las categorías introducidas y los discursos realizados con respecto a los filmes, son el resultado de determinado contexto cultural y lo que éste a su vez conlleva. Así como Roland Barthes argumenta en *Lo obvio y lo obtuso*: todo proceso de significación sigue siendo completamente histórico.

Así como lo describe Barthes en *Lo obvio y lo obtuso* (1986), la imagen fotográfica, la cinematográfica y los elementos representados que albergan, están compuestos de dos aspectos connotativos que servirán como guía para abrir el camino en la realización del análisis de los niños indígenas representados en el cine mexicano.

El primer tipo de connotación al que se refiere Roland Barthes es el que incluye los elementos cognitivos para fragmentar la composición del sujeto que representa y del sujeto representado en pantalla. No se trata completamente del concepto de cognición que presenta Jean Piaget, sino de todos y cada uno de los factores culturales e históricos que la imagen proporciona para analizar al sujeto

representado en el filme e inclusive los orígenes de donde son retomados para componer la representación.

El segundo tipo de connotación planteado por Barthes, se enfoca en la carga ideológica y ética que se le da a estas imágenes que están compuestas de elementos para representar a un sujeto u objeto. El análisis para conocer las razones y los valores que están impregnados en la imagen cinematográfica, mayoritariamente suelen ser comprendidos mediante el análisis sintáctico (Barthes, 1986), tal y como se podría analizar cada uno de los mitos que componen a nuestra sociedad.

La mayoría de las definiciones descritas en la presente investigación, se enfocan principalmente en el papel del realizador como constructor de la imagen a partir de su propio contexto social, cultural e histórico; de no ser el caso, las definiciones están centradas en la deconstrucción de la representación desde la perspectiva social y casi siempre dejando de lado a la problemática de los elementos que componen al sujeto representado en un filme y los procedimientos que estos llevan a cabo a nivel visual (Carreño, 2005).

Es importante mencionar que las siguientes categorías que serán mencionadas, primeramente fueron tomadas por Carreño para realizar el análisis de la imagen de los grupos indígenas aymara y mapuche representados en el cine documental chileno, un estudio realizado en el 2005, pero un año después, él mismo retoma una gran parte de las categorías que él propuso, sólo que en ese entonces con el fin de analizar los mismos grupos indígenas en el género documental a la par que el cine de ficción.

La oportunidad de amplitud pero a la vez de concreción que brinda el siguiente esquema de análisis es gracias al desarrollo de una tipología cultural desarrollado por la Escuela de Tartu y encabezado por Yuri Lotman; es este instrumento el que nos permite interpretar diversos aspectos de un pueblo indígena en el análisis de los medios audiovisuales, especialmente dentro de la cinematografía y sus diversos géneros (Lotman, 1979).

Componentes Nucleares	Caso Mapuche	Caso Aymara
Sujetos representados y sus indumentarias .	Machi. Lonko. Tejedora. Kollontufes.	Yatiri. Pastor-Pastora. Tejedora. Músicos.
Componentes Culturales.	Kultrún. Rewe. Ruka (vivienda). Mapudungun (Idioma). Textiles .	Canales de regadío. Llamas ( ganado domesticado). Vivienda. Idioma. Textiles.
Componentes Naturales.	Volcán. Araucaria (Pewen). Cascada.	Volcán. Desierto. Guanacos ( ganado no domesticado). Agua.

Carreño facilita dos tipos de ejes estructurales para realizar el análisis cinematográfico de las culturas indígenas dentro de un filme. El primer eje está compuesto por los *elementos nucleares*, es decir, aquellas unidades mínimas sobre las que la imagen audiovisual del indígena se comienza a formar; en palabras de Roland Barthes, en *Análisis estructural del relato* (1970), estas unidades mínimas podrían tomar el lugar del nivel de las funciones.

A su vez, el eje de los *componentes nucleares* es posible ser dividido en tres categorías, la primera de ellas abarca los *componentes sociales*, la cual sirve como un acercamiento para conocer los diversos roles sociales que se cumplen y se tienen dentro de una determinada comunidad y la importancia para poder representarlo en la pantalla.

La segunda categoría de componentes nucleares es el de los *culturales*. Carreño encierra en este segmento los elementos característicos de la cultura material, el ejemplo que menciona es el de la composición de viviendas tradicionales, sin embargo, no deja en claro si también entran en esta categoría elementos como la lengua –como principal punto de partida para determinar un filme con rasgos indígenas-, las actividades cotidianas o la variedad de vestimentas de los sujetos

pertenecientes a determinado grupo indígena que, también son elementos materiales de la cultura. Para fines de esta investigación es conveniente reconocer que los elementos de mayor importancia que serán tomados en cuenta como *componentes culturales* son aspectos físicos y materiales de los sujetos representados en el filme, así como los de su patrimonio visto como una parte complementaria de ellos.

El tercer tipo de componentes nucleares han sido llamados por Carreño como *naturales*, los cuales pueden ser analizados mediante la recurrencia a determinados hitos de la naturaleza que colindan directamente con las comunidades indígenas. Lo más importante de esta categoría es la influencia o el posible impacto que estos límites naturales tienen sobre el personaje principal o sobre la comunidad que está siendo representada en pantalla, ya sea en el género documental o de ficción. Por mencionar un claro ejemplo en el que los *componentes naturales* tienen un papel importante dentro de la sintaxis y el análisis del filme es *El abrazo de la serpiente* (Guerra, 2015).

Para Carreño el segundo eje de análisis está compuesto por las *estructuras de fusión*, las cuáles se enfocan en comprender las secuencias de rituales que están representadas en los filmes que guían la investigación (Carreño, 2006). Si nos detenemos a pensar un poco las cosas, implícitamente Carreño propone un análisis de aquello que es extraño para él y que cree conveniente conocer como mínimo requerimiento en el camino al desglose del indígena representado en el cine, pero surge una pregunta, ¿cómo saber que es un ritual para la comunidad indígena cuando tal vez para ellos es solamente una actividad cotidiana? Desde el punto de vista de Barthes (1970), este eje de análisis podría ser concebido como el nivel de las acciones.

No es pretensión de este trabajo el verse inmerso en un debate más que resultaría de la pregunta planteada anteriormente, pero sí lo es el dejar en claro que, para los objetivos de esta investigación, aquello que Carreño entiende como rituales no termina ahí, sino que el término puede ser ampliado a cualquier secuencia de

acciones que se represente en pantalla, ahora bien, estas secuencias de acciones tienen una mayor o menor carga dramática en la estructura de la historia, es ahí donde se debe de analizar y comprender el cómo están representados los sujetos en el filme a través de los componentes nucleares que se puedan encontrar en ella.

Aunque estos dos ejes de análisis son los más importantes que aporta Carreño desde sus investigaciones en el análisis del indígena aymara y mapuche en el cine chileno, es necesario mencionar que estas perspectivas no son suficientes para comprender la representación del niño indígena mexicano, simplemente por una razón: no se está tomando completamente en cuenta que la estructura de la narración cinematográfica también está compuesta de elementos técnicos y fílmicos que ayudan a comprender aún más un tema como el de la representación en una película.

Aunque es un apartado que tiende a irse a un nivel de mayor complejidad subjetiva y que, en algunas ocasiones, retoma el papel del realizador, no es pertinente dejarlo pasar porque también es parte de la forma en que se presenta el relato, la historia, el filme que acoge al sujeto representado y que corresponde a un nivel de narración.

“Proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las *funciones*, el nivel de las *acciones* y el nivel de la *narración*. Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código.” (Barthes, 1970 op. cit.)

### 1.3. Comprender desde *Lo obvio y lo obtuso* y la *Semiosfera*

Una de las premisas de donde debe partir esta investigación es la gran cantidad de interpretaciones que se pueden dar alrededor de un mismo texto, ya sea literario o audiovisual.

Sin embargo, hay una posición que nos interesa y es la que el teórico Roland Barthes manifiesta en *Lo obvio y lo obtuso*, pues ahí proporciona elementos importantes para poder entender la representación de la imagen, especialmente en la fotografía.

Aunque los materiales a analizar en el presente trabajo de investigación no son fotografías, la premisa que expone Barthes es válida, pues los filmes son un conjunto ordenado y definido de fotogramas que permiten ser analizados de la misma forma que se propone en *Lo obvio y lo obtuso*.

Desde esta perspectiva, por más que una fotografía, en este caso un filme, intente ser objetiva en lo que muestra de forma explícita y denotativa, existe una ligera carga connotativa que tiene que ver con aspectos de trucaje, la pose del personaje y los objetos que en ella se retratan.

Es necesario y pertinente hacer un espacio para hacer énfasis en la forma que esa carga connotativa podría influir en la interpretación de un filme, pero sobre todo en aquellas aportaciones que daría para un mejor entendimiento del texto.

Cada código de la connotación de una fotografía o filme es histórico, lo mismo a “cultural”; esto es sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad: la relación entre el significante y el significado, es decir, la significación sigue siendo histórica por entero. (Barthes, 1986)

Aquí es necesario complementar con algo que comenta Yuri Lotman en su libro de la *Semiosfera* y que termina de respaldar lo aportado por Roland Barthes.

El autor ruso comenta que cada uno de los textos que pueden ser analizados y sumergidos en un ambiente que, al igual que la Tierra, tiene varias capas que permiten entender aquello que pasa en el núcleo del mismo.

Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese *continuum*, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera. (Lotman, 1996)

Esta definición de semiosfera es muy amplia en el campo de oportunidades para analizar, es por ello que el mismo Lotman hace una acotación pertinente para no perder el estudio del texto en un mar infinito de posibilidades.

Esto es, de la gran capa que abarca al objeto de análisis, sólo es conveniente tomar una parte de la misma y desde ahí sumergirse hasta llegar al núcleo y aterrizar en él para comprender lo que el texto nos puede ofrecer y, sobre todo, nos quiere decir. Aquí es en donde convergen las ideas aportadas por Roland Barthes y Yuri Lotman.

Mientras que Lotman aporta la idea de analizar el texto desde una determinada perspectiva, sabe que no sería posible comprender su núcleo sin haber atravesado las otras capas superiores a las que está conectado. Es decir, y de manera conjunta, Barthes comprende que la connotación de un texto juega un papel importante que inclusive se atreve a dividir en dos partes este concepto.

La comunión de los autores llega en la importancia del contexto para comprender el texto; es una convivencia armónica dentro de la imagen o el filme. Aquí la primera división de la connotación.

a) Connotación “cognoscitiva”: Los significantes localizados en el ‘analogon’; la lectura tiene una estrecha dependencia con respecto a mi cultura, a mi conocimiento del mundo; es probable que una buena fotografía de prensa se apoye cómodamente en los supuestos saberes de los lectores, y se elijan las pruebas que proporcionen la



mayor cantidad posible de información de este tipo, con la finalidad de “euforizar” la lectura; la connotación que procede del saber siempre es una fuerza que proporciona seguridad: al hombre le gustan los signos, y le gustan los signos claros. (Barthes, 1986)

La primera definición de Barthes se apega más a la experiencia personal, especialmente del investigador y al conjunto emocional que pudiera guiar a esta investigación a otras direcciones que no convendrían de ninguna forma, pero, que, por ello mismo es importante no perder de vista esta división.

Sin embargo, la posibilidad de recurrir a campos que, si bien no hagan perder el rumbo de la investigación, pero sí que ayuden a comprender el contexto en el que se sitúa el análisis, Barthes la centra en la segunda parte de su definición de la connotación.

b) Connotación ideológica o ética: Introduce razones o valores en la lectura de la imagen. Es un tipo de connotación potente que exige un significante muy elaborado, a menudo de tipo sintáctico: encuentro entre personajes, desarrollo de actitudes, constelaciones de objetos.

Lo mencionado anteriormente nos obliga a que durante la investigación se realice un intercambio dialógico entre textos en el amplio sentido del término, pero Yuri Lotman comenta que este paso no es un fenómeno facultativo del proceso semiótico, y agrega que en este sentido el diálogo precede al lenguaje y lo genera (Lotman, 1996).

De acuerdo, pero ¿de dónde proviene el antecedente del diálogo fotográfico y fílmico de la presente investigación?

Ya hablamos que técnicamente es posible aislar el texto, mas no es conveniente si se deja de lado toda la capa de la semiosfera que la rodea.

Aunque se hable de una película o fotografía original, el autor nunca estuvo aislado de aquello que quiso o intentó retratar de manera objetiva o subjetiva. Las

referencias son importantes y deben formar parte de la investigación sin permitir que quiten protagonismo al texto original de análisis.

Precisamente eso es lo que se halla en la base de la idea de la semiosfera: el conjunto de las formaciones semióticas precede (no heurísticamente, sino funcionalmente) al lenguaje aislado particular y es una condición de la existencia de este último. Sin semiosfera el lenguaje no sólo no funciona, sino que tampoco existe. (Lotman, 1996)

De acuerdo con ello, resulta imposible la idea de querer dejar de lado las influencias y las relaciones contextuales que tiene un texto para centrarse en él mismo. Es a partir de aquí que las capas de la semiosfera comienzan a adquirir un nivel de importancia dentro del análisis textual.

Aunado a ello, debemos comprender que el texto ubicado dentro del concepto de la Semiosfera de Yuri Lotman y en las categorías de *Lo obvio y lo obtuso* de Roland Barthes es la representación de una persona, de un objeto, de un lugar o de todo un conjunto lleno de elementos culturales que son retratados en una fotografía o, como es el caso de esta investigación, en un filme.

Para poder reforzar la idea del concepto de la representación en un filme, es pertinente agregar la definición que propone Yuri Lotman en el ámbito de la Semiosfera, la cual es un guiño directo a *Lo obvio y lo obtuso* y también a *Las palabras y las cosas*.

La propuesta gira en torno a la dualidad del texto de análisis, esto es que consta de dos secciones: el carácter no discreto y el discreto.

Del primero, Lotman comenta que el texto es más manifiesto que el signo, y representa con respecto a él una realidad primaria. De la segunda categoría, complementa que el signo está manifiestamente expreso y representa una realidad primaria, pues, el texto está dado como una formación secundaria con respecto a los signos. (Lotman, 1996)

De manera paralela, estas dos versiones que se encuentran de la representación en el texto, pueden ser analizadas y comprendidas de manera similar a lo propuesto por Barthes, sólo que a través de la división hemisférica del material que se pretende revisar.

La propuesta de división hemisférica de Lotman se apega a la división cerebral del ser humano.

En el lado dextrohemisférico del texto es posible encontrar el conjunto de valores y categorías brindadas por la conciencia individual, la cual está marcada por un elevado vínculo con la realidad extratextual, es decir, que la semiosis del texto está volcada hacia el campo de la semántica (Lotman, 19996).

Esta primera parte de la división hemisférica encuentra un vínculo con el término de la connotación “cognoscitiva” de Roland Barthes, pues ambos remiten a una conciencia colectiva que se encarga culturalmente y semióticamente de regir las características de análisis de un texto.

En *Lo obvio y lo obtuso* tenemos una mayor libertad de comprensión y hasta menor responsabilidad por parte del investigador, ya que la responsabilidad cae en el uso común y denominador del conjunto al que va dirigido el texto, pero con Lotman, la responsabilidad se traslada a la semántica interpretativa de la misma. Dos elementos que conviven de manera armónica basados en la memoria de la cultura en la que se realiza el análisis, pero sobre todo de la que se está hablando con base en sus antecedentes históricos, sociales y culturales del ámbito en el que está el texto, la imagen o el filme desarrollado.

La otra división hemisférica del texto que presenta Lotman es la sinistrohemisférica, la cual está relacionada directamente con la connotación ideológica o ética de Roland Barthes en *Lo obvio y lo obtuso*.

Si bien el concepto de Barthes otorga un ligero esbozo de libertad a este concepto, al final termina por aceptar que precisa de un significante elaborado con características sintácticas.

El concepto de la sinistrohemisférica de Lotman se caracteriza por la tendencia en el aumento independiente de la semiótica, lo cual, a su vez, desaherroja el juego semiótico de la conciencia y esto estimula la formación de los más refinados e independientes modelos semióticos.

La relación de Barthes con Lotman es evidente, los vínculos entre las propuestas de ambos autores existe y ayuda a comprender un punto muy importante: el diseño y propuestas subjetivas del investigador en la interpretación del texto es importante y hasta permisible para obtener un tercer texto final comprensible.

Pero este permiso también tiene sus condiciones: la libertad de interpretación, y que puede caer en un campo exterior de la semiótica, terminará por regresar o por llegar a modelos semióticos que se insertan en la memoria cultural, es decir, en una capa superior de la semiosfera.

Aunado a ello, y como se había comentado en párrafos anteriores, para no caer en un limbo de información que rodea el texto de análisis es necesario partir la semiosfera como rebanadas de pastel y tomar una para llegar o acercarse lo mayor posible al núcleo del tema de investigación.

Así pues, la semiosfera es atravesada muchas veces por fronteras internas que especializan los sectores de la misma desde el punto de vista semiótico. La transmisión de información a través de esas fronteras, el juego entre diferentes estructuras y subestructuras, las ininterrumpidas «irrupciones» semióticas orientadas de tal o cual estructura en un «territorio» «ajeno», determinan generaciones de sentido, el surgimiento de nueva información. (Lotman, 1996)

Es necesario no verlas como divisiones, sino como capas contextuales que ayudarán a comprender los elementos con los que convive el texto de análisis. Para ello, es necesario especificar que no son las capas marcadas por las fronteras las que deben robar el protagonismo del núcleo, sino que aquellas referencias que

existan en los filmes serán el apoyo para llegar al núcleo del problema de investigación.

La mayor parte de este apartado ha sido dedicado a la explicación del sector obtuso y de las implicaciones que tendría en el análisis del texto, específicamente en textos fílmicos, caso de esta investigación.

El motivo de no dedicar una gran explicación al concepto de lo obvio dentro del texto es porque no tendrá la misma valoración de análisis que lo obtuso.

Las preguntas de esta investigación están dedicadas a la forma, al cómo, inclusive a las razones de retratos y de estar reflejadas en la pantalla. El qué de los filmes será un apoyo para comprender lo que nos quiere decir exactamente cada uno de los dos textos de dos horas cada uno a través de los elementos obtusos de análisis.

Sin embargo, es necesario mencionar que lo obvio de Barthes apela a lo explícito, a lo que no necesita de un análisis complejo para comprender que una historia es contada de la forma más concreta compuesta de un inicio, un desarrollo y un final.

De existir una variedad en los elementos que compongan estos apartados, serán analizados desde el ámbito obtuso de Roland Barthes y de la Semiosfera de Yuri Lotman.

Aclarado este punto, es necesario explicar las categorías de análisis que servirán como guía y camino para comprender el tema de la investigación para obtener resultados que puedan explicar, con base en los conceptos teóricos mencionados anteriormente, la situación actual de indígena en el cine mexicano.

#### **1.4. Categorías de análisis**

Después de haber expuesto el contexto teórico de la investigación, es necesario explicar las categorías de análisis que servirán de apoyo en el desciframiento y en la forma de entender el papel, la forma y la representación de los niños indígenas en el cine mexicano.

Como fue mencionado en el capítulo anterior, el texto audiovisual y fotográfico es ambivalente con una parte denotativa-obvia-explicita y otra que es connotativa-obtusa-implícita, las cuales serán divididas en categorías que brinden un panorama con respecto a la generación de información en torno a los niños indígenas.

Es importante tomar en cuenta la primera sección de esta investigación para comenzar a entrar en las diversas capas de la semiosfera en la que se encuentra sumergido el núcleo de las películas a analizar.

En esta primera división encontraremos los elementos básicos y que brindan la primera información de acceso a la segunda parte del análisis.

La sección denotativa-obvia-explicita estará conformada por diversas categorías que brindarán un primer acercamiento al análisis de los filmes: sinopsis de las películas que pueden ser encontradas en portales especializados en cine, significado del título utilizado, vestuario de los personajes, espacio-tiempo de grabación y estructura de las relaciones entre personajes.

Con estas categorías se pretende tener un primer acercamiento al núcleo que forma el papel del niño indígena en el cine mexicano, es decir, la primera capa de la semiosfera que envuelve a la materia prima de los textos fílmicos.

Al tener la información recopilada a través de este primer acercamiento, las puertas hacia un nivel más cercano al núcleo será de forma abierta y el bagaje comparativo del ámbito connotativo-obtuso-implícito brindará un mejor panorama respecto al tema de investigación.

En la segunda parte de las categorías de análisis encontramos el desglose del lado connotativo-obtuso-implícito, el cual obligará a la investigación a realizar una mayor interacción entre los textos fílmicos.

Lo anterior obedece al corte de tiempo y espacio de análisis pues, son dos textos que fueron producidos con un año de diferencia que coinciden en el reflejo de la temática infantil indígena y lo llevan a la pantalla grande desde distintos puntos de vista; esto último es lo interesante: ¿por qué?, ¿cómo?, ¿con qué diferencias?, ¿qué posturas encontramos en, mediante y a través de cada uno los textos?

Entre los elementos de la segunda división de categorías de la investigación encontramos conceptos que nos ayudarán a entender la composición de la imagen tales como la puesta de la cámara y el nivel de angulación a lo que nos refiere el ojo de la cámara. Además, hay elementos que hablan de manera sutil y, que a la vez resultan poderosos en la interpretación de los filmes, tales como el diseño sonoro, el color, la estructura narrativa y, sobretodo, la forma en que todas las categorías mencionadas anteriormente convergen entre sí dentro del tiempo mostrado en pantalla.

<b>Conceptos</b>	<b>Categorías</b>	<b>Indicadores</b>
Denotativa-obvia-explicita	Título	Lengua, significado
	Vestuario	Colores, limpieza, uso
	Espacio de filmación	Lugares de rodaje, clima, ambiente
	Sinopsis	Idea general, nombres de personajes, historia
Connotativo-obtuso-implícito	Color	Psicología del color, paleta de colores, relación de personajes y elementos con colores
	Tratamiento cinematográfico	Encuadres, movimientos, planos, tomas, montaje, dirección

	Música	Duración, estilo, género, letra, función dentro del filme
	Sonido	Relación con personajes, relación con historia, ambiente, incidentales, niveles, foleys, diálogos, entonación
	Espacio	Influencia de espacios, herramientas utilizadas, espacios naturales, espacios artificiales
	Ritos, tradiciones y costumbres	Celebraciones y su importancia
	Personajes	Rasgos, características, evolución, objetos del deseo
	Relaciones	Sociales, familiares

Es bien sabido por varias investigaciones previas sobre diversas películas de distintas épocas de la historia, que cada uno de estos elementos que conforman la categoría connotativo-obtuso-implícito pueden brindar una interpretación muy diferente al que otorga el primer conjunto de categorías, es decir, la parte denotativa-obvia-explicita.

Esto anterior adquiere interés al momento de comprender que toda esta carga tiene un valor semiótico que le brinda un diferente sentido e intención al texto audiovisual, el cual, no es por una cuestión de lenguaje cinematográfico –concepto que ha sido utilizado incorrectamente en el ámbito fílmico-, sino de estilo fílmico y particular de cada uno de los directores y la importancia que se le da en el tratamiento narrativo de la historia.



Es por ello que esta segunda parte de categorías de análisis, la connotativo-obtuso-implícito, tendrá que basarse directamente con lo mostrado en pantalla y evitar 'sobre interpretar' lo que se demuestra en los filmes de análisis.

De manera paralela, los conceptos de la categoría denotativa-obvia-explicita convergen en muchos puntos con la parte connotativa-obtusa-implícita inclusive hasta con un estilo confuso.

El primer apartado de categorías se refiere a la estructura de jerarquía de los personajes dentro de los filmes y no va más allá del análisis del papel que juegan en la estructura narrativa del texto audiovisual. Sin embargo, en el segundo apartado se llevará a cabo el análisis y la importancia que tienen esas relaciones entre personajes dentro de la estructura narrativa de los filmes, es decir, por qué, cómo y para qué están esos personajes en la historia y el objetivo de evolución de cada uno de ellos –en caso de existir- para sí mismos y proyectados hacia los demás.

Por otro lado, la categorización del ámbito contextual de los indígenas –o indios- en el Siglo XXI, toma una parte importante dentro del análisis de los filmes de la investigación.

Es importante mencionar que este desglose de categorías está basado en una de las mayores aportaciones de perspectiva indígena, la cual es dada por Macerlo Valko, cuyos niveles de interpretación se encuentran en el capítulo siguiente.

La aportación de Valko es una categoría que se transforma en pregunta de análisis y a la vez se coloca como frontera del tipo semioférica lotmaniana entre el ámbito connotativo-obtuso-implícito y el denotativo-obvio-explicito, es decir, ¿qué tipo de indígena es el que encontramos en el inicio del siglo XXI? Estamos ante muestras filmicas que representan al indígena como un indio muerto, un indio que oscila entre lo circense, casa de libro, entre lo exótico y lo folklórico, o un indio que vive, que es real, que transpira y sueña, al que le fue arrebatado todo.

Las ideas y la revisión teórica expuestas en las líneas anteriores servirán como referencia y guía en el análisis del niño indígena representado en el cine mexicano contemporáneo, un tema que, desde una perspectiva personal, merece una determinada atención que no se le ha dado en los últimos años en comparación con otros tópicos y temáticas.

Toda esta postura desglosada en las últimas páginas sirve para comprender que estas estructuras también pueden ser vistas como esquemas representacionales a nivel audiovisual de los pueblos y comunidades indígenas que son llevados a la pantalla de diversas formas, estilos y, en mayores ocasiones, con una variada carga de estereotipos sociales e históricos, pero al final estos elementos estructurales son los que ayudan al espectador a conocer, comprender y significar nuevos elementos que anteriormente le eran desconocidos. Una razón que fortalece esta última idea es la siguiente: lo indígena es una categoría neutra, factible de transformarse eficazmente dentro de cualquier relato audiovisual, ya sea documental o ficción (Carreño, 2006).



## Capítulo 2

¿Qué se entiende por el concepto de  
indígena?



Desde que se ha intentado definir el concepto de indígena, el proceso se ha visto empañado por elementos turbios al tratar de conocer aquello que en realidad se pretende definir. No quedan completamente claro las características de estos grupos sociales que han quedado relegados poco a poco de la agenda social a través del olvido, de los pocos programas sociales en los que se les incluye y del poco interés que se le ha puesto en los últimos años en el cine mexicano.

Tal vez el problema radica en que insistimos en verlos como personas completamente diferentes, místicas, ajenas a nosotros y de ubicarlos en un lugar al cual no debería de pertenecer, cuando, en realidad, son ellos quienes siempre habían estado a cargo del cuidado de los lugares y los espacios de los cuales no figuran más.

Sabemos que los indígenas –a través de diversas definiciones y conceptos- existen, que forman parte de la sociedad, pero cómo identificarlos en un momento histórico en el que las diferencias se han adaptado poco a poco en una sociedad multicultural. ¿Cómo dejar en claro todas estas inquietudes y aquellas que puedan surgir con el pasar de la investigación? En el siguiente capítulo se buscará dar una respuesta a tal pregunta.

## **2.1. La postura al eterno debate**

Entrar en un debate sobre la forma correcta de dirigirnos o definir nuestro proceso de mestizaje proveniente de siglos atrás, podría llevar un análisis digno de proyecto de tesis pero no el necesario para la presente investigación y no es que carezca de importancia social, académica o científica. Cada uno de los conceptos utilizados como ‘pueblos originarios’, ‘pueblos indígenas’, ‘comunidades indígenas’, ‘pueblos autóctonos’, ‘indios’, ‘pueblos vulnerables’, ‘pueblos rurales’ y demás términos que pueden quedar de lado, conllevan una parte discriminatoria al intentar identificar un grupo al que el autor, implícitamente, no pertenece pero que ha despertado un gran interés para dedicar tiempo, espacio y energía con el único fin de ofrecer nuevas herramientas para los futuros estudiosos de esta parte de la sociedad de la cual no

todos somos parte pero que debemos ser capaces de aceptar la existencia de nosotros mismos a través de ellos.

El caso de la presente investigación parte de la premisa de utilizar el concepto de 'indígenas' en sus diversas variables, esto por una simple razón: es el concepto utilizado desde el siglo XVI para identificar a una parte de la sociedad colonial Novohispana llena de riquezas culturales, pero discriminada por causa del proceso de mestizaje que se llevaba a cabo en la etapa del virreinato. Desde la etimología, no es un concepto que pretenda discriminar racialmente, tal y como sucedió en el México del siglo XIX, sino el de poder unificar a pueblos que tenían grandes diferencias entre sí.

Indígena proviene del latín *inde* (del país o de la región) y *genos* (originario o nacido), es decir, técnicamente no hay ninguna pauta que marque la entrada para realizar una segregación racial, sin embargo, hay una variable muy importante que entra en juego: el uso que la sociedad, en alguna parte de su conjunto, le dé a un concepto y la forma en que se arraiga en ella, brindando un nuevo sentido que dista de los orígenes marcados, es decir, la utilización de la palabra indígena como forma de discriminación. Para fines de la presente investigación, es necesario remarcar que la palabra 'indígena' no tiene ningún fin discriminatorio, tal y como lo podría utilizar algún sector de la sociedad.

Han sido años en los que desde distintas disciplinas antropológicas, históricas y sociales se ha intentado esclarecer los elementos necesarios para considerar a una persona como indígena o descartar que lo sea y en años recientes se ha vivido un debate mayor al argumentar que todo el desarrollo cultural de estas comunidades o pueblos han sido originarios del lugar en el que residen, sin embargo, podemos comprender que tanto las comunidades indígenas, cosmopolitas y demás, somos el resultado latente de una adaptación y evolución de elementos culturales de nuestros ancestros, no solo del lugar en el que habitamos.

Hay diversos autores que hablan sobre los elementos composicionales de una persona indígena y de sus comunidades, uno de ellos es Alfonso Caso (1948),

quien propone cuatro criterios indispensables: el biológico, que consiste en precisar elementos no europeos en el indígena, a veces no identificado por el constante mestizaje. El siguiente criterio es el cultural, que consiste en la utilización y adaptación de objetos, técnicas, creencias y costumbres de origen indígenas o europeas, pero adaptadas específicamente al entorno cultural de las comunidades indígenas. El tercer criterio es el lingüístico, que se refiere a la lengua que se utiliza para la comunicación entre los miembros indígenas de una región. El último criterio es el psicológico, el cual consiste en la aceptación de la persona como individuo perteneciente y parte de una comunidad indígena.

De estos cuatro criterios propuestos por Alfonso Caso hace casi setenta años, los primeros tres son resultado de una herencia genética o cultural dentro de las comunidades indígenas en la que el sujeto se encuentra, es decir, son elementos que no son controladas pero que son decididas por el cuarto criterio: la aceptación de adscripción hacia la comunidad indígena por parte del individuo. El reconocimiento voluntario por parte de la persona es una variable importante porque esto hace que los primeros tres criterios fluyan de manera armónica dentro de la convivencia social de cualquiera de las comunidades indígenas, pues, en caso de no reconocerse a sí mismo como miembro de alguna de las comunidades, es posible que exista una supresión e intento de omisión de la herencia cultural y biológico por parte de sus ancestros.

Desde una perspectiva institucional, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), con respecto al Censo de Población y Vivienda del 2010, estima una población de 15.7 millones de personas indígenas a nivel nacional, es decir, poco más del 10% de la población existente en el mismo año. Otro dato bastante interesante: de los 15.7 millones de personas indígenas, 6.6 son hablantes de alguna de las sesenta y ocho lenguas indígenas, y 9.1 millones no. Además, el INEGI reconoce como personas indígenas a aquellos que hablen alguna lengua indígena, pertenezcan a algún grupo indígena, formen parte de un hogar indígena, vivan en alguna localidad indígena o vivan en algún municipio mayoritariamente



indígena, sin embargo, de los 6.6 millones hablantes de alguna lengua indígena, hay una cantidad de 400 mil que no se reconocen como tal.

De forma independiente, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en su colección 'Los mexicanos vistos por sí mismos. Los grandes temas nacionales', dedica uno de los tomos a la Encuesta Nacional de Indígenas para conocer la forma en que es visto el indígena en lo que va del siglo XXI. Lo que destaca de este texto son los criterios que la UNAM, a través de su coordinadora, Natividad Gutiérrez Chong, retoma para poder considerar a un individuo como una persona indígena: pertenecer a una comunidad, hablar una lengua indígena, que la ascendencia sea indígena y que se practiquen costumbres consideradas como tales; son elementos que distan muy poco de los propuestos por Alfonso Caso hace casi setenta años y mucho menos de los que el Gobierno Federal propone a través del INEGI.

“El hecho de que existan, en primer lugar, lineamientos específicos que “ayudan” a determinar quién es y quién no es indígena, induce a que la dinámica oscile entre aquellas personas que se reconocen voluntariamente como tal (ya sea por el conocimiento de raíces, de la ascendencia, de la práctica de cierta cultura a través de la comunidad, de la lengua, el orgullo, entre otros factores) y aquellas otras que, por diversas razones, no se consideran indígenas.”  
(Gutiérrez Chong, 2015, p.58)

El criterio de adscripción por parte del individuo es, con seguridad, el elemento más importante en el que coinciden Alfonso Caso, el INEGI y la UNAM, es la valoración y el reconocimiento de sí mismo a través de todos y cada uno de los elementos culturales que conviven unos con otros, ya sea de forma biológica y social, la decisión de no reconocerse como indígena, es un elemento que se abordará ligeramente en el siguiente apartado.

Las líneas que se han mencionado en el presente apartado, sirven para comprender los criterios que conforman y que son parte de cada uno de los

individuos dentro de una comunidad indígena. En la presente investigación utilizaremos el concepto de indígenas, comunidades o pueblos indígenas, refiriéndonos a un conjunto de personas que comparten diversos rasgos culturales, sociales y económicos dentro de un determinado espacio geográfico que los delimita dentro de uno de los setenta pueblos indígenas enlistados por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas en su página web. Es necesario dejar la aclaración de que la perspectiva que se maneja no es desde un lado discriminatorio o tangente al lado denigrante que pudiera existir, sino desde el lado académico. Tampoco será una referencia a aquella palabra 'indio', pues ella tiene una asociación a una premisa errónea: la del creer que se había llegado a la Indias. Existirá un respeto a los orígenes de la palabra en la lengua del latín, pero sin dejar de lado los criterios que Alfonso Caso, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía y la Universidad Nacional Autónoma de México: una persona indígena es aquel individuo que pertenezca a una comunidad indígena, conozca y hable la lengua de la comunidad, que tenga ascendencia indígena, que lleve a cabo la práctica de costumbres, tradiciones y elementos culturales de la comunidad, pero que sobre todo, se reconozca como persona indígena adscrita a uno de los pueblos indígenas que hay en México.

## **2.2. El indígena en el Siglo XXI**

El reciente cambio de siglo no fue solamente un cambio de numeración en la cuenta que lleva la humanidad, sino que trajo consigo una cuantiosa cantidad de cambios sociales, económicos, culturales y políticos en general. México no quedó fuera de esta situación, mucho menos la situación indígena en un gran parte de Latinoamérica. La mayoría de estos cambios comenzaron a gestarse en el ocaso del siglo XX y, por decirlo de alguna manera, finalizaron en los umbrales del XXI.

Estamos en un tiempo en el que los indígenas se encuentran en un papel inferior a las clases dominantes, ya sea por raza o por la posición económica que desencadena diferencias sociales con más desventajas que ventajas, tanto que algunos sectores de la sociedad niegan desde los derechos de los indígenas hasta su calidad humana y su contraparte los afirma y los defiende. Una época en la que existe un modelo de país, pero que aún sigue en busca de un modelo de ajuste y perfeccionamiento, es decir, de desarrollo. Por esta razón, una parte de la sociedad trata de asimilarse a la gloria de los antepasados y en algunos momentos, estos grupos y sus capacidades intelectuales son comparados favorablemente con los de Europa, lo cual les lleva a concluir de manera implícita o explícita lo injusto e inmoral del dominio metropolitano sobre los pueblos indígenas a los que se refieren.

La mayoría de estas posturas no gusta al nacionalismo que busca un desarrollo industrial individualista y elitista, el cual encuentra en los grupos indígenas una falta de prosperidad por lo cual le cargan la culpa del rezago del país, pues una sociedad moderna no puede progresar a partir de un contingente humano como el del indígena. Este nacionalismo ve, más que un prerrequisito, una necesidad de romper el pasado con el presente, para brindar a sus ciudadanos la libertad y soberanía que son elementos sintomáticos del progreso y de la democracia. Esta necesidad de progreso se manifiesta en la carta magna que priva a los grupos indígenas de tener cualquier propiedad privada y cualquier organización política, ya sea como comunidad o como estructura social.

Esta época es una etapa crítica para los grupos indígenas que poco a poco van perdiendo importancia y prioridad entre los problemas del país, a pesar de haber unos grupos pequeños sociales que creen firmemente que el indígena constituye la esencia fundamental como una supervivencia del pasado y ven la fusión racial la integración de la “raza cósmica” el camino para un desarrollo propio y acelerado por el sendero de occidente y de la hispanidad que tanto se ha arraigado (Warman, 2003). Pero resulta que este concepto de raza queda en elementos bastante cosificados como el vestido, las costumbres, algunas instituciones y lenguas de ‘nuestros’ indígenas. Este esfuerzo no es suficiente en las instituciones gubernamentales ni tampoco en la reflexión teórica, principalmente porque el indigenismo queda en el papel administrativo y hace a un lado los elementos teóricos.

La última postura que se escucha en este momento de la Historia con respecto a los grupos indígenas es el concepto de integración; una integración a la sociedad moderna de tipo capitalista para transformar la áreas menos evolucionadas del país y reestructurar los segmentos de la sociedad que están rezagados con el fin de construir una nacionalidad fuerte. Lo cual, según se ha visto, también ha fracasado rotundamente.

Las soluciones de integración y de desarrollo que se han buscado para los indígenas, técnicamente son las mismas y comparten un común denominador: los oídos sordos a una real integración dentro de la discusión en el desarrollo de programas para estos grupos. Esta época de la cual se hace mención es la que abarca desde el siglo XVII hasta la mitad del XX, ni siquiera es la del siglo en el que vivimos y la ironía radica en la gran similitud que guarda con los años recientes en los que hemos vivido y que desde la llegada de la corona española en el siglo XVI, los indígenas han sido, en el mejor de los casos, desplazados a las periferias de las grandes ciudades y, en el peor de las situaciones, eliminados por representar un rezago a una sociedad cuya idea es la del capital acumulado en una minoría de la población para poder llevar a cabo un progreso que tanto se ha buscado. (Warman, 2003) No ha cambiado mucho la situación, ¿cierto? Con seguridad, Luis Villoro

asigna este lastre histórico a las críticas que hace Francisco Javier Clavijero en contra de Corneille de Paw: El antiguo continente “debe ser, según la legislación de Paw, el modelo de todo el mundo”. (Villoro, 1950)

Como fue comentado al inicio de este apartado, el siglo XXI trajo consigo diversos cambios y el último intento en el aspecto indígena fue gestado a finales del pasado en la zona sur del país, cuando el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) declaró la guerra al Gobierno mexicano con el fin de obtener una mejora en todos los niveles sociales y humanos de los pueblos indígenas que componían la región.

Con la transición en el gobierno que iba de una ruta neoliberal salinista-zedillista a una foxista que prometía dar una importante cabida en el Congreso para solucionar los problemas indígenas que se habían presentado en la última década del siglo XX en México, parecía que una ventana con soluciones se abría para los pueblos indígenas que habían buscado su reconocimiento y autonomía. Esta esperanza era mayor después de haber asestado un golpe simbólico en la plaza central de la Ciudad de México en marzo del 2001, una marcha que era liderada por una pipa que sobresalía de una capucha color negro y cubierta con una boina teñida de rasgos militares.

La demanda principal de los pueblos indígenas era la de la autonomía, sinónimo de empoderamiento en el mayor sentido de la palabra a nivel nacional, pero esto sólo bastaba para satisfacer las necesidades mínimas de los grupos sociales que hacen de México un país multicultural. Hay una gran variedad de estudios que abordan en el tema, pero por objetivos de la presente investigación sólo se destacan algunos: reconocimiento como pueblos o grupos con identidades propias; autoridades propias y elegidas libremente; disposición de un amplio ámbito territorial que va más allá de la demarcación de tierras como parcelas; facultades y competencias para preservar lo que consideraran necesario dentro de sus complejos culturales; tener un espacio político en las instancias y órganos de decisión tanto local como nacional; y, finalmente, la autonomía en el manejo de sus propios

recursos propios, tanto de índole económico, cultural, social y natural.(Díaz Polanco, 2002)

Las cartas estaban repartidas, estaban sobre la mesa y el juego era con clara ventaja para los grupos indígenas, especialmente para los que conformaban los estados del sur que, a consecuencia de la atención mediática y política que habían recibido, los márgenes de los acuerdos estaban dibujados sutilmente por los pueblos indígenas del norte y occidente de México. Aun así, el movimiento del EZLN tenía la mejor mano después de haber recibido las cartas de un pre-acuerdo por parte de Vicente Fox. Nada malo podía pasar, ¿cierto? Falso. Los antecedentes históricos del PRI le permitieron estar al lado del PAN en la decisión que se tomó en el Congreso y con facilidad derogaron la oposición puesta por el PRD y las fuerzas de la izquierda que estaban a favor de la autonomía indígena.

Fue así como un acuerdo cargado de esperanza y que contaba con 'el respaldo' del entonces presidente de la república, fue echado atrás y esta situación no causó mayor revuelo en el Poder Ejecutivo, al contrario, fue una satisfacción porque siempre estuvo dentro del presupuesto. Una excelente cátedra de *bluffing*. Por el otro lado, en el campo de los indígenas mexicanos, no les quedó más que retirarse del juego con una mínima cantidad de fichas que los dejaba en las mismas condiciones o peores que como comenzaron esa partida. El Congreso les dio acuerdos desgastados y actualizados al momento y modelo neoliberal arraigado a esta etapa histórica, muy similar a lo que sucedió hace 160 años en la Constitución de 1857. Entonces surge la pregunta ¿hay futuro para los pueblos indígenas? Claro, pero ¿cuál es? ¿La desaparición o la preservación? Es precisamente el objetivo del presente trabajo el buscar una respuesta a estas preguntas y otras más que irán surgiendo con el paso de las líneas con el fin de clarificar el panorama aunque al final pudiera parecer que se vuelve más denso y nuboso provocando una mayor cantidad de variables desconocidas.

Entonces, ¿por qué el gobierno mexicano, cada vez que realiza o recibe alguna actividad correspondiente a la difusión multicultural de México, se

enorgullece de sus raíces indígenas a las cuales les llegan a llamar prehispánicas, pero que en realidad tiene en el olvido a causa de unos deficientes programas de desarrollo social y económico aun habiendo superado al primera década del siglo XXI? Una parte de la respuesta se encuentra en las líneas anteriores: la historia con la que cargan los grupos indígenas significa un lastre que tuvo fisuras pero que fueron resarcidas por el gobierno, pero eso no es suficiente. Para continuar una mejor explicación es necesario introducir un par de conceptos que nos ayudarán a comprender mejor el papel de los pueblos indígenas en un siglo que puede tomar diversas vertientes dependiendo de las decisiones que se tomen ahora en el ámbito social de México.

Es bastante sintomático y perceptible que en el imaginario colectivo de la sociedad nacional mexicana y extranjera, esté relacionado el concepto de indígena con el color, 'folclor', un nivel económico bastante bajo acompañado de rezago cultural y aquello al que llaman 'educativo' y todo esto acaecido en las tradiciones y costumbres de un indígena que fue. Al conjunto de estas ideas, Fernando Benítez le otorga el concepto de "indio muerto", con respecto a un sujeto que fue, que, aunque quedan rasgos de ellos, en su mayoría ya no está o no, al menos como se tiene concebido institucionalmente. (Fernando Benítez, 1967)

Para reforzar la idea de Fernando Benítez, es necesario recuperar completamente el texto que está a continuación y que pertenece al psicólogo argentino Marcelo Valko respecto a su postura hacia los indígenas quien, es su caso, usa la palabra "indio".

"Para el Estado existen tres tipos de indios. El más atrayente de todos es el indio muerto. Es el espécimen por antonomasia que conservan celosamente los museos. Es el preferido de los académicos. Es un "tema" que da prestigio y a través del cual es relativamente posible conseguir subsidios para investigaciones. El indio de la repisa, se encuentra inmóvil, quieto, sin el menor atisbo de movimiento, es muy agradable de etiquetar. Permanece en el

estante donde se lo rotula invariablemente en tiempo pasado: habitan, creían, cazaban, comían. Son habitantes de la vitrina, son la autenticación de una presencia. También es utilizado por los que sitúan la crueldad en el pasado. El problema quedó atrás y lo únicos malvados son Roca & Cia.

El segundo ejemplar, todavía presenta rasgos que lo hacen agradable, es el indio fenomenizado. Un indio que oscila entre lo circense y casa de libro, entre exótico y lo folklórico. Espectáculo o tema antropológico. El prestigio de su estudio se incrementa en virtud de la lejanía y de la dificultad para ir a observarlo en su “hábitat”. No causa problemas siempre y cuando se mantenga dentro esos parámetros de exotismo, es decir, danzando y pronunciando conjuros a la naturaleza, no molesta. Incluso puede devenir en fugaz artista televisivo grabando algún CD utilizando sus “primitivos” instrumentos musicales.

Sin embargo, cuando un originario advierte que sus bosques son arrasados por la soja, cuando extraen recursos naturales como el petróleo destruyendo el medio ambiente que rodea a su comunidad, cuando abandona su tierra corrido por empresarios privados o directamente por el poder omnímodo del Estado como el caso de los qom de La Primavera y alza su voz y sus brazos en busca de ayuda y justicia, pierde toda simpatía, comienza a molestar. Ese indio que vive, que es real, que transpira y sueña, al que le fue arrebatado todo y necesita un trabajo, indudablemente molesta. Incomoda su tenaz y cariñoso arraigo a la tierra. Esa “tierra que camina” como los denominó alguna vez Atahualpa Yupanqui. El indio vivo siempre molestó. Desde Roca a Gildo Insfran. Incluso algunos a quienes su camiseta política no les deja ver el bosque de la realidad, no tienen opciones. Aun no llegó el Nunca Más de los Pueblos Originarios. Siempre es Más.” (Valko, 2015)



¿Qué tipo de indígena es el que encontramos en el inicio del siglo XXI? Definitivamente oscila entre los dos primeros tipos.

Cada una de las ocasiones que alguno de los grupos indígenas intenta levantar la voz como demanda de mejoras sociales, aquellos que tienen un dominio principalmente económico y armamentístico, encuentran soluciones para acabar con el indígena vivo que resulta molesto. Eso fue lo que pasó con el EZLN, eso es lo que ha pasado desde que los grupos indígenas fueron arrebatados de sus tierras.

Es verdad que el EZLN no logró cumplir con el objetivo que se había planteado, pero lo que no se puede negar es que los ojos del mundo y de diversas instituciones mundiales prestaron atención a las demandas que tenían. Esto hizo que el tema de los derechos indígenas y del posicionamiento de estos pueblos volviera a ser puesto sobre la mesa para comprender que el mundo es un lugar multicultural.

Precisamente, uno de los logros coyunturales a nivel internacional es la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, adoptada en el 2007.

En este documento, los puntos que más destacan son las posiciones por parte de la ONU a una sociedad multicultural en la que los derechos de los pueblos indígenas se manifiesten a través de la autonomía sugerida y que se adecúe a las necesidades de sus integrantes. Es esta Declaración el logro más importante para los pueblos indígenas porque finalmente tienen un reconocimiento a nivel mundial.

En los albores de la segunda década del siglo XXI, la Universidad Nacional Autónoma de México emprendió una investigación a nivel nacional para conocer a mayor profundidad las diferentes opiniones que se tiene de las diversas problemáticas que encontramos en nuestro país. Entre esos temas está uno dedicado a los indígenas. Algunos de los datos que aporta el estudio son los siguientes: existen bajos niveles de logro escolar, alto nivel de deserción y bajo rendimiento académico; en cuanto a salud, abundan las enfermedades infecciosas,

maternas, perinatales y desnutrición, especialmente en los niños de las comunidades. Estos datos son un poco contradictorios a las conclusiones que llegó el Banco Mundial que señala que los indígenas de Latinoamérica encontraron una mayor accesibilidad a los servicios médicos (Banco Mundial, 2017).

En general, las conclusiones que arroja el estudio, con base en las respuestas de sus entrevistados, es que la percepción que se tiene a los grupos indígenas no es positiva, sino que encuentran desventajas las cuales representan un obstáculo en la búsqueda de una mejor calidad de vida y todo lo que ello representa. Además, las referencias que se tienen al respecto no varían mucho del imaginario colectivo instaurado, reforzado y arraigado desde la mitad del siglo anterior: aquella que destaca las tradiciones, pero las que conllevan un universo simbólico y lleno de cosmogonía, sino la de la materialización de las cosas que puede proporcionar el indígena agradable.

Por otro lado, las respuestas de las entrevistas dejan ver la intención social, al menos de los encuestados, de brindar una recuperación social de aquello que les fue arrebatado a los indígenas, es decir, son partidarios de programas sociales que brinden una educación bilingüe con el fin de rescatar las más de sesenta lenguas indígenas, también manifiestan su apoyo por quitar el subsidio y apoyo tan arraigado y paternal que se tiene hacia los indígenas y que, a través de ello, encuentren una autonomía de sus bienes, algo que han reclamado desde siglos atrás.

Tras realizar esta revisión, el estudio concluye con la mención de algunas desventajas que conllevan el ser una persona indígena en México y hay dos que destacan más: discriminación y marginación o pobreza (Gutiérrez Chong, 2015, p.149). El pecado: ser diferente y parecer diferente (Leander, 2013, p. 13).

“En otras palabras, el ser indígena es una desventaja en México, pero no por el hecho mismo de serlo, sino por estar inscrito en un sistema y en una sociedad que reproduce comportamientos racistas en expresiones como la violencia, la burla y la ridiculización y que, además, los hace parecer como suyos, como si en la naturaleza del

indígena (y en su consiguiente desventaja) se encontrara el ser rechazados y discriminados.” (Gutiérrez Chong, 2015, p. 148)

Por otro lado, es necesario retomar el artículo segundo constitucional en donde dice: “La Nación Mexicana es única e indivisible. La Nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que son aquellos que descienden de poblaciones que habitan en el territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conserva sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas”; extracto reformado en su totalidad mediante el decreto publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el 14 de agosto de 2001.

Las bases dejadas por el movimiento del EZLN están en la Constitución, no precisamente como se esperaban y deseaban en ese momento, pero que son una evolución para continuar las reformas en búsqueda de los derechos del indígena vivo y esto se puede lograr si se pone en práctica un multiculturalismo manifestado en el artículo segundo, sin dejar de brindar una especial atención al campo y economía rural con el fin de frenar una migración de indígenas que son llevados a condiciones precarias por causa de la informalidad del empleo.

Hay que dejar bastante claro que las culturas, los saberes y las lenguas indígenas son elementos dinámicos y que evolucionan con el paso del tiempo. Justo es que es que estos cambios que trajo el milenio, como se habló en el inicio de este apartado, traiga consigo los cambios pertinentes en las culturas indígenas con el fin de no perder su riqueza cultural ni tampoco la de nuestro pasado.

Es tiempo de que esta reinvención por fin esté en las manos de los pueblos indígenas.

## Capítulo 3

# El niño indígena en Cochochi y Los Herederos



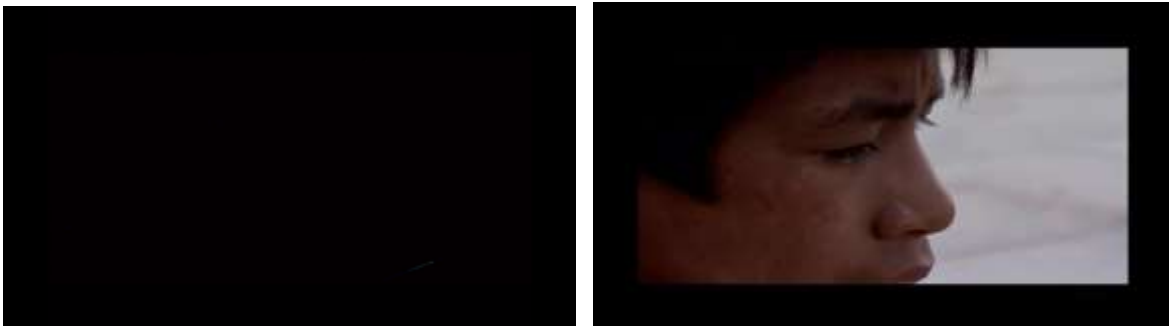
Tras haber hecho las revisiones pertinentes de cada uno de los elementos necesarios que nos ayudarán a comprender la composición del niño indígena en el cine mexicano, será en este capítulo en el que se haga el análisis que nos permita emitir un juicio sobre la representación de la imagen de esta figura en el cine mexicano contemporáneo.

El análisis de cada una de las categorías corresponde a una revisión exhaustiva de las escenas de Cochochi y Los Herederos, además de la comparación entre ellos y la emisión de un juicio basado en el contexto, el apoyo referencial y, sobre todo, la forma en que es llevada a la pantalla el niño indígena en el cine mexicano.

Al ser dos textos fílmicos diferentes al nivel de género –Los Herederos como documental y Cochochi como ficción- en el capítulo anterior se explicó una armonía de categorías que nos permitirán hacer de este capítulo un análisis equitativo y justo con la figura del niño indígena.

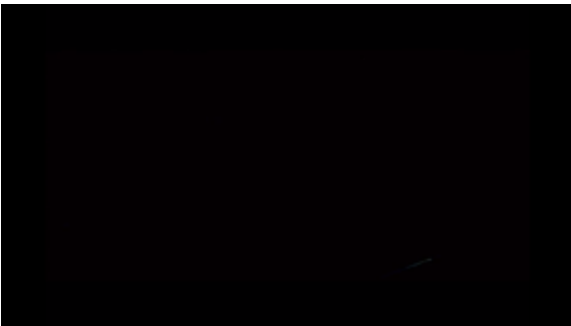
### **3.1. Tratamiento cinematográfico**

La narración del primer relato, Cochochi, comienza con la pantalla completamente en negros. La primera imagen que vemos es un Primerísimo Primer Plano de un niño que mira hacia el suelo y después se atreve a mirar a la cámara en un gesto sutil de invitación a conocer lo que está pasando frente a sus ojos y lo que pasará en los 90 minutos de duración del filme. Después sabremos que ese niño es Tony.





Por otro lado, Los Herederos tiene un inicio que coincide con la pantalla negra, pero que varía en elementos sustanciales. Como si despertáramos abruptamente de un sueño, la primera imagen que vemos es una cadena de montañas verdes envueltas en neblina que se mueve lentamente y que sirve para terminar de caer en cuenta de que hemos salido del sueño y nos encontramos en el preámbulo de una realidad de la cual nosotros no tenemos conocimiento aún.



Finalmente, despertamos del sueño en el que las montañas verdes acariciadas por neblinas sirvieron para prepararnos a enfrentar la realidad de la cual un arrullo cálido en náhuatl nos quería alejar.

Lo primero que nuestros ojos ven en la pantalla es una toma que se mueve mucho, que es inestable y en el que dos piernas corren cuesta arriba en medio de un clima verdoso, pero segundos después caemos en cuenta de que no es sólo una persona la que va en ese camino lodoso en el que la cámara nos pone a ras de piso para conocer el clima, sino para conocer las condiciones en las que se encuentran esos pies que brincan para cruzar un río y llegar a donde se encuentra un burro amarrado.



Sin aparente relación alguna, en este mismo montaje de Los Herederos observamos una manos que preparan una especie de masa que irá al comal de un tecuile que se ubica dentro de un espacio que está acondicionado como cocina. Después, el despertar de un niño que dormía en un suelo de tierra que es acompañado con música de banda para después estirarse cuan largo es nos habla de que hemos cambiado de espacio, de escena, inclusive de tiempo, mas no de las condiciones en las que se encuentran las personas retratadas por el lente de Eugenio Polgovsky.



Es necesario enfatizar que durante los 90 minutos de duración, Los Herederos resaltará estos cambios de ubicación sin motivo aparente, mas sí por la



necesidad de establecer una conexión de situaciones y condiciones en las que viven la mayoría de estos niños sin nombre ni apellidos dentro de la narrativa documental.



Tal y como fue formulado por Diderot, y llevado a la práctica por Stanislavski, Laura Amelia Guzmán, Israel Cárdenas, y Eugenio Polgovsky nos llevan a romper la cuarta pared con Cochochi y Los Herederos, respectivamente. Ninguno de estos dos textos narrativos y fílmicos nos excluyen de lo que está pasando en la pantalla, pues el tratamiento cinematográfico de los textos nos dice que los niños nos ven, nos retan e inclusive nos invitan a ser partícipes de lo que se está contando y mostrando en pantalla, es decir, que no los dejemos pasar como desapercibidos.

El montaje es uno de los elementos más importantes en el estilo narrativo de la cinematografía y Polgovsky, en Los Herederos, nos hecha en cara el primer vistazo de la tesis que pretende demostrar a través de su documental y el significado que tiene el título del texto fílmico, el cual aparece antes de escuchar ese arrullo en náhuatl del inicio.





Las imágenes anteriores nos muestran el difuminado de una imagen a otra y que, en determinado momento, estas dos imágenes se yuxtaponen. Son fotogramas que tienen el mismo plano cinematográfico: un plano general que conecta a una mujer con canas, de avanzada edad, y de figura encorvada con una niña de figura delgada y muy pequeña.

El montaje, acompañado del trabajo de edición, nos sugiere que la vida tenida por las generaciones viejas, es una vida que será heredada a las generaciones jóvenes del campo mexicano, mayoritariamente habitadas por los setenta pueblos indígenas que tenemos en el territorio nacional.

Es importante mencionar un punto que ha sido visto a través de las imágenes mostradas en las páginas anteriores: los encuadres son un elemento importante para comprender la situación en la que se encuentran los niños indígenas retratados tanto en Cochochi y como en Los Herederos.

El trabajo de Los Herederos tiene un tratamiento cinematográfico en el que abundan las tomas contrapicadas pues, a pesar de estar aislado de las acciones encapsuladas durante 90 minutos de texto fílmico, nos invita a pensar en la importancia del trabajo infantil, el cual es el tema guía de este documental.

Los planos contrapicados influyen directamente en la forma de percibir a la persona retratada en el texto fílmico, pues lo marca como una persona engrandecida por las acciones que hace en pantalla y también puede ser utilizada como un elemento que otorga poder al sujeto que aparece en el encuadre.



Eugenio Polgovsky utiliza este recurso tanto con los niños como con la gente de edad avanzada que aparece en el filme. Aunado a ello, el montaje nos ayuda a comprender que el maíz es un vínculo que une la niñez con la vejez a través de la alimentación que es dada a los animales que cada uno tiene.

Por otro lado, el objeto de deseo en Cochochi queda revelado en un montaje en el que vemos a Tony que regresa a casa, tal elemento es el caballo. Primero, a quien vemos es al niño, no sabemos lo que espera, pero después él observa la forma en que el equino se aleja poco a poco de su vista y no le queda más que continuar su camino.



En una secuencia más a través del montaje de Los Herederos pareciera que la camioneta en el que van varios niños cruza camino o, al menos, pasa cerca de otro pequeño que se encuentra en medio de un campo de caña que fue quemado para recoger la cosecha. En realidad, estamos ante un montaje falso de caminos pues no hay un cruce físico, sino que se trata de un cruce metafórico, esto es, se encuentran en el mismo sendero del trabajo infantil.

Uno de los tantos niños que veremos en Los Herederos se detiene, junta la leña que cayó de sus brazos y nos ve a través de la cámara como si nos ofreciera

disculpas por su error, pero también mira a sus compañeros, también, como si se sintiera culpable por detener el paso en ese camino en el que un error ofrecería una caída al precipicio.



Volvemos, en el mismo texto fílmico, al campo del ingenio azucarero y la composición visual nos coloca a un pequeño detrás de las cañas, pareciera estar aprisionado entre esas varas de color negro y que nos separan de alguien a quien no podemos tocar, mucho menos ponernos en sus zapatos. De pronto, detrás de él aparece una máquina que recolecta las varas de caña que fueron previamente cortadas a filo de machete mediante las manos de un niño que queda opacado contra el tamaño y la fuerza de esa mole de color rojo, pues con uno de sus brazos motorizados toma lo que al pequeño le llevó horas juntar. Esta máquina lo apresura a que corte más varas. Pero, ¿qué representa exactamente esta máquina? ¿De dónde proviene la presión, de la máquina o de la demanda?



En Cochochi existe una secuencia en la que vemos a Nacho, quien se mece sobre los palos que conforman un corral, pero sin mostrarnos un horizonte sobre el cual ubicarlo. A él se le une Evaristo con la misma composición visual. Esta imagen nos recuerda a la secuencia vista en *Vértigo* (1958) cuando uno de los policías que

siguen a John Ferguson termina por caer de uno de los edificios y fallece, pero en el caso de Cochochi, ni Evaristo ni Nacho mueren. Al menos no físicamente. Es decir, esta composición visual tiene un significado diferente al que Hitchcock le dio en su filme.



En el caso de Hitchcock, el oficial intenta salvar la vida de John, pero termina por caer al precipicio. En Cochochi, Evaristo, sin parpadear, observa a su hermano que termina por montarse a un caballo de color blanco y corretea a un burro por los campos de color verde, mientras que en el fondo vemos un paisaje lleno de pinos, como si se reforzara el origen del nombre de la comunidad en la que fue rodada la película: Okochochi.

La mirada perdida de Evaristo hacia donde está su hermano, ubicada en un encuadre muy cerrado y sin horizonte, nos dice que él mismo está en un lugar encerrado, en el que no tiene más opción que seguir con la decisión que tomó Tony. No es una muerte como la del oficial, sino que es manejada como un encuadre que nos brinda la posibilidad de romper una regla establecida por su abuelo. Evaristo no parpadea.

Las muestras de trabajo infantil continúan en Los Herederos y, así como en Cochochi, Evaristo se separa de un caballo que amarró con más dudas que seguridad, un pico separa una bola de tierra y con esa misma herramienta de metal el niño que la maneja destruye las bolas de arena que aún quedaron unidas. No es casualidad que Eugenio Polgovsky nos ponga un plano cerrado a esta acción.

Llevamos poco más de 25 minutos de Los Herederos en los que la infancia es separada de la tranquilidad para hacerla pedacitos mediante caídas, cortadas o desvelos para después convertirlas en un block más de una construcción.

Hasta ahora, sigue una constante con la mayoría de los encuadres que Polgovsky teje de lugar en lugar: son tomas a la altura de los ojos que tienen variedad en planos cerrados y generales, pero siempre manteniendo la línea horizontal al nivel de los rostros infantiles. Eugenio Polgovsky le da el lugar a los niños, al trabajo que hacen y a cada uno de los objetos que manejan. La mirada del director es como la de los niños que aparecen. Nos hace sentir cercanos a ellos, al lado de ellos y aun así no podemos intervenir. Estamos a la misma altura de cada uno de los niños y, por ende, nos debemos el mismo respeto. Esa es la postura del director. Esta constante se repite hasta con uno de los niños más pequeños que veremos: una madre que carga en su espalda a una niña bebé y que cubre con un chal de color rosa. La pequeña tiene una mancha en su nariz; es una costra. Nos mira con sus ojos oscuros. Lo hace como si nos conociera, como si le diéramos confianza.



Nuevamente, Eugenio Polgovsky nos echa en cara que hay algo que no coincide, que nos debería de brincar a la vista y lo refleja a través de la guía horizontal en la que coloca a Pepín. Mientras que en la primera toma deja el espacio de izquierda a derecha, en la segunda toma lo hace en sentido contrario. Como si los caminos se encontraran, pero esto va más dirigido a la coherencia de las acciones que vemos.



La unión que existe de los distintos lugares que vemos en Los Herederos, y de la cual hemos hablado en las líneas anteriores, queda sellada con la disolvenca que nos lleva de un molino a otro. Ambos trituran lo que les corresponde: tierra y maíz, elementos importantes en el desarrollo del filme ya que con ellos interactúan mayoritariamente las personas que vemos en pantalla. Uno representa el alimento y la otra la construcción de lugares.



En Cochochi, llega un momento en el que la cámara se queda sólo con Evaristo, a quien su hermano ha dejado en medio de la Sierra Tarahumara, y su camino comienza a aclararse poco a poco. Inclusive, a partir de este momento, los encuadres para él serán más neutros y a la altura de los ojos. Por fin, su hermano lo ha liberado de una carga y las tomas serán el síntoma de que puede estar a la

misma altura que todos los personajes. Llegó el tiempo para que siga su camino sin Tony.



En ambos filmes nos encontramos en un punto de inflexión. Por un lado, en Los Herederos comprendemos que nos resignamos a no ver una historia lineal, sino varias perspectivas tejidas a través del común denominador: el trabajo infantil en comunidades indígenas. En Cochochi vemos a dos niños que han perdido el caballo del abuelo, de quien evitan enfrentar las consecuencias, pues bien saben que no pueden volver a casa sin el equino.

Después de estos puntos, los directores nos ofrecen un descanso narrativo para terminar de entrar de lleno al meollo de la representación del niño indígena en el cine.

En un nuevo montaje de Los Herederos convergen dos elementos importantes de la cultura mexicana a la que pertenece el niño que vemos en pantalla: “Dios Nunca Muere”, uno de los valeses más conocidos a nivel mundial, y una tradición que se encarga de cuidar nuestros sueños, como del que nos despertaron al inicio de Los Herederos, los alebrijes.





Así, de forma abrupta como han sido la mayoría de los cortes en Los Herederos, vemos en un plano contrapicado el sudor en la frente de un niño de piel morena de aproximadamente siete años para después encontrarnos casi a la mitad del filme y toparnos con algo cuya presencia era casi nula: una toma cenital hacia otro infante que recoge piedras para construcción. Es en este momento que Eugenio Polgovsky introduce un midpoint que se convertirá en un preámbulo de lo que veremos en la segunda parte de Los Herederos, este punto es un nuevo montaje.



Este un montaje está basado principalmente en disolencias en el que se refuerza el vínculo que existe entre la vejez y la juventud a través del trabajo que hay en diversos lugares, el cual es acompañado por las notas musicales de “Bajo el Cielo Mixe”.

Comenzamos con una niña que da vueltas al telar para formar un nuevo producto, es una pequeña que llegará a la vejez, etapa en la que también prevalecerá el trabajo que comenzó a hacer desde corta edad, y las imágenes subsecuentes son viejitas que fueron retratadas en un mismo lugar.



El montaje continúa, las imágenes se tejen una a una y existen tomas en las que destaca un mapa de México con el título “Diversidad Cultural”.



El mapa nos muestra lo vasto que es México. En ese pliego de papel hay imágenes de animales y plantas endémicas del País, pero el juego de ese mapa no es la de destacar gráficamente la flora y fauna que nos rodea, sino la de mostrar que en todo ese espacio hay personas que pertenecen a ese territorio y, a las cuales, Polgovsky les busca dar un lugar en un texto fílmico. Son los más de 60 grupos indígenas que habitan México. A esa “Diversidad Cultural” que expone el mapa le falta un soporte físico y de primera mano que sea mostrado en este montaje.

La cámara no retrata a estas personas de edad avanzada en planos picados, el tratamiento fílmico las respeta, la cámara está a la altura de los ojos e, inclusive, ligeramente en planos contrapicados. Les da poder, los pone a la par de cualquier persona; los llega a engrandecer y a nosotros no nos queda más que contemplar cómo pasa el tiempo de un lado a otro, de una persona a otra, con un reloj que es igual o más viejo, pero cuyas manecillas van en sentido contrario al sentido normal, como si quisiera volver al pasado.



En Cochochi existe un momento en el que los encuadres de cámara mostrados en el viaje de Evaristo en una camioneta denotan el papel que ocupan el hombre y la mujer en el filme, y que comienza a fomentarse desde niños.

En una escena en la que una niña le sonríe a Evaristo, el hombre es encuadrado en un plano contrapicado, mientras que la mujer es retratada a la altura de los ojos. Sin embargo, los significados que tienen estos encuadres son contradichos por las acciones de los personajes, pues pareciera que quien tuviera el control del cortejo es la mujer y no el hombre, en este caso Evaristo, quien decide voltear su mirada hacia otra dirección en la que no se encuentra la niña.



En tanto, los cortes en Los Herederos llegan a ser rítmicos al momento que suena la “Danza de los diablos”: van desde los pies de un niño a los pies de un viejo cuyas uñas son gruesas y fuertes. Vemos su pasado a través de su cuerpo y a través del montaje que se forma con las actividades de los niños que son relacionados a la vejez. Son niños como en Cochochi, sólo que aquí ya ejercen el trabajo, ya les fueron asignadas sus respectivas tareas e, inclusive, no es necesario hacérselas saber, ya las conocen. Es por ello que ya son herederos y que el tiempo los irá transformando en ese viejo que vemos sentado en una silla de madera.

También, en esos cortes rítmicos guiados por la música comprendemos que las manos son compartidas al mismo tiempo por los niños y el hombre viejo, son las mismas aunque sea por un momento. Poco a poco se arrugan, la piel se cuartea, y las bolas en las articulaciones se hacen presentes. Es poco probable que encontremos manos como esas en asentamientos cosmopolitas.

En otro espacio, dentro del mismo texto fílmico, un niño protegido debajo de una gorra nos llega a ver, nos ve hacia arriba, la toma así lo demanda, pues el encuadre muestra líneas verticales formadas por las plantas que terminan por encerrar al niño en el trabajo que hace junto a otras personas: recolección de pepinos.

Mientras, Cochochi comienza a entrar en la parte final narrativa. Y lo que hemos visto hasta de la representación del niño indígena ahora en el ámbito del tratamiento técnico cinematográfico es que ha sido encaminado hacia un indígena fenomenizado y antropológico. Existe una buena cantidad de elementos que intentan retratar su forma de vida, pero los directores retoman aquello que les parece diferente y que contrasta con la cultura generalizada que han implementado diversas instituciones gubernamentales, o que destacan por los elementos circenses comentados Marcelo Valko (2015).

Es decir, en el aspecto del retrato del niño indígena en Cochochi destacan los paisajes con sus barrancas que parecen perderse en la infinidad, las fiestas y las consecuencias que tiene el teshuino en ellas, los bailes acompañados de instrumentos de cuerdas, las graduaciones en las que la escolta está vestida con colores y prendas propias de la cultura tarahumara, carreras en las que las apuestas giran en torno a ropas y animales, mensajes que son transmitidos por radio y agua que es recolectada de ojos de agua. El retrato se queda en ello, en una transmisión de lo que parece interesante. Un relato que surgió a partir de la pregunta ¿qué pasaría si se perdiera un caballo?

En el ámbito de dirección, la mezcla de sonidos e imágenes hace que en Cochochi veamos a un niño indígena de tipo inestable emocionalmente que de un momento a otro puede cambiar de humor, el cual depende directamente de su relación con su entorno y lo que tiene como propiedad, específicamente animales. Aunado a ello, los encuadres acompañan esta idea, ya que en un momento podemos ver un plano general de Evaristo o Tony, y la siguiente toma puede ser un Plano Detalle.

En realidad, no vemos una pelea comunitaria en Cochochi la cual haga de este filme el tratamiento de un indígena vivo. Los motivos de los personajes principales es entregar las medicinas que fueron encargadas por el abuelo, y encontrar el caballo que perdieron por no amarrarlo bien. La búsqueda se vuelve incómoda, pero sólo a nivel individual, es decir, tanto el detonante como el eje conductor narrativo, no son problemáticas generalizadas que puedan ser representadas en los niños hermanos.

Después de hacer el viaje del héroe, Evaristo llega a la casa a la que lo mandó su abuelo, él cumple con la tarea que le fue conferida. Aparece desde la parte baja y central de la pantalla y el trabajo de edición no lo deja seguir ni siquiera a la mitad del camino que tiene que recorrer para llegar a la casa que se dirige. El corte nos envía directamente a contemplar a un hombre que está sentado en la orilla de una roca, a él se acerca el niño. Aunque, por lo que pregunta, Evaristo no sabe si ha llegado al lugar, la tranquilidad con la que cuestiona y la respuesta que recibe lo hacen quedar calmo.



Mientras, este mismo tratamiento nos dice que Tony aún no puede superar la pérdida del caballo y que la mayoría del tiempo estará vinculado a uno. Al no encontrar a su hermano en el lugar en el que lo citó para volver a casa, el niño entra a una escuela, pero la imagen muestra una versión en la que Tony se encuentra aprisionado y lo que él desea está en el exterior: un caballo negro que contrasta con el fondo brillante de un campo verde. Intenta asomarse y la inquietud de la oscuridad lo lleva a gritar el nombre de su hermano Evaristo.



El camino de Evaristo para reencontrarse con su hermano, después de entregar el medicamento a su tío abuelo, es un regreso a su realidad disfrazado de un camino idílico, pues tiene dos elementos importantes que hacen que lleguemos a tal conclusión. El primero está basado en la música que acompaña esta secuencia: es una pieza musical tocada por aquel viejito al que “acaba” de dejar hace unos momentos atrás, una pieza como si hubiese sido compuesta por el viejo para despedir al niño. Pero lo que hace que acentuemos aún más la posibilidad de que este regreso es idílico es la sensación de la toma en la que Evaristo está encuadrado, esto es, pareciera que flota, tal y como sucede en el inicio de *La Infancia de Iván* (1962) de Andréi Tarkovski. Además, es una toma en la que la dirección en la que vuelve Evaristo es contraria al recorrido natural narrativo, es decir, va hacia la izquierda, lo cual significa un retroceso y un camino en contra de lo que ha hecho hasta ahora y no es para menos, a pesar de que lleva una sonrisa en su rostro por haber cumplido la tarea secundaria, aún queda por cerrar un problema que dejó abierto y que es, en realidad, la guía principal del filme: encontrar el caballo perdido

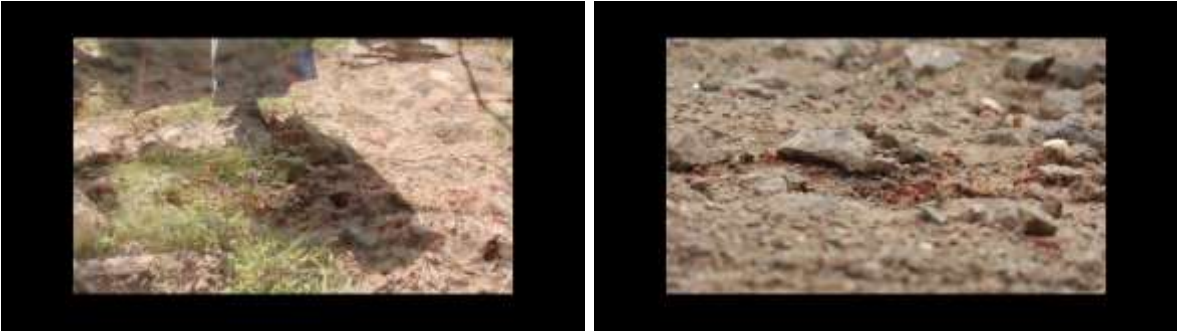




Un nuevo montaje aparece en Los Herederos y vemos que las protagonistas son una niña y una viejita que se dedican a hacer tortillas en las respectivas cocinas de sus casas. Son sus manos las que marcan la diferencia, las que golpean la masa que les fue traída para alimentarse y dar de comer a los que están con ellos.



Después de esto, aparece el primer y único conjunto de insectos enfocado en un primer plano: son hormigas vinculadas a una viejita. Es un conjunto de imágenes que resulta muy importante y que termina por cerrar la hipótesis planteada por Polgovsky para Los Herederos. Las hormigas son pequeños animalitos que viven, crecen y se reproducen con el único fin de trabajar durante casi toda su vida. Son hormigas que tácitamente tienen programado la herencia de trabajar por días continuos. Es un recurso alegórico del destino al que están sujetos los niños de Los Herederos desde su nacimiento, es decir, todos y cada uno de los infantes que hemos visto hasta el momento están programados para una sola cosa: trabajar.



Las niñas trabajan desde pequeñas y lo siguen haciendo aún de grandes, sin importar la edad ni las circunstancias, trabajan hasta el fin, hasta su muerte, es por ello que vemos a mujeres con edad tan avanzada que todavía tienen la fuerza necesaria para poder hacer tortillas o dar de comer a sus animales. ¿Acaso los pueblos indígenas serán como las hormigas? Sí, son y somos hormigas que trabajamos hasta el fin de nuestros días. Esos niños comienzan a temprana edad y dan muestra de su última carga de energía en el lecho de muerte, en su vejez.

En tanto, en otro espacio geográfico del mismo País, una bola de hilo cae de las manos de una niña heredera, rebota en el suelo de tierra y ahí se queda. La niña que soltó ese conjunto de hilos blancos lo acomoda en la herramienta que usa. Es el hilo un elemento que conecta a la tierra con las manos de los niños trabajadores. Esa imagen es muy similar a aquella en la que los pies son los conectores principales para conocer el estado de la tierra y que ésta brinde la fertilidad necesaria para obtener maíz.



Si regresamos a Cochochi, los papeles de los personajes se han invertido. Evaristo ahora es encuadrado en planos neutros y a la altura de los ojos, pero Tony ocupa una imagen en planos picados. Cada uno de los hermanos ha desarrollado



sus personajes al punto de encontrar la maduración de los mismos y que provoca el cambio de papeles y poder a través de los encuadres cinematográficos que son presentados en pantalla. Es así como concluye el viaje de cada uno de ellos, con el cambio de líneas y de espacio que ocupaban en pantalla con respecto al inicio narrativo.



El clímax de Los Herederos lo encontramos en un montaje en el que la primera imagen de la secuencia es una niña que tenemos de frente a ella, escoge y recoge los ejotes que tiene en sus manos, no nos ve, sino hasta que levanta la cara, parpadea muy poco, pero no quita la mirada del lente. Técnicamente hablando, es un desafío que rompe una vez más la cuarta barrera existente en el teatro y en el cine. Ahora, sin ningún difuminado, sino con cortes directos, vamos de una niña a otra. No hay cielos que dividan, barridos o degradaciones de color que marquen diferencia. Los cortes de video vienen a la altura de los ojos y se conectan con las niñas y las viejitas que vemos una a una en pantalla. Son sólo segundos los que dura esta secuencia de imágenes, pero suficientes para que quede clara la importancia de la mujer en el filme y más en el trabajo del campo.





Finalmente, el último elemento importante con respecto al tratamiento técnico en Los Herederos lo observamos desde casi un point of view de la viejita encorvada que viste de color azul. Es una toma en la que primero vemos su mano que busca sujetarse de algún lugar para evitar caerse. Un ligero paneo de la cámara nos hace comprender que no somos nosotros quienes nos encontramos dentro de ese cuerpo que parece frágil, pero sí somos quienes vamos detrás de esa mujer de edad avanzada, es una toma en la que Eugenio Polgovsky nos comienza a despedir del filme con una última encomienda: cuidar y proteger a esa mujer de una posible caída. Como si nos dijera: cuídenlos, no los olviden.



### 3.2. Sonido

La apertura de la capa sensorial auditivas de Cochochi ocurre con el sonido ambiente que poco a poco eleva su volumen y nos remite a pensar, aún con la pantalla negra, en que hay muchas personas jugando o interactuando en una escena que no vemos.

Evaristo comparte un comentario que está basado en una historia que le contó su abuelo. La historia trata de que él compró un caballo manso y que en una noche lluviosa, el caballo se alteró y al día siguiente apareció muerto debido a que se había ahorcado con el lazo del que estaba amarrado a un árbol. A través de este comentario y el tono de voz utilizado por Evaristo entendemos que la figura del abuelo es una figura llena de conocimiento y sabiduría que debe ser respetada, pero Tony pone en duda esa historia.



Esta respuesta nos recuerda a un personaje incrédulo del pasaje bíblico: Tomás. Mientras Evaristo cuenta la historia con su inocente convencimiento, Tony cuestiona indirectamente la veracidad de la historia del abuelo.

Aún no hemos visto ni conocido físicamente al abuelo, hasta este momento sólo tenemos un esbozo de su figura a través de las anécdotas de sus nietos y la influencia que éste tiene en los niños. Un diálogo de Tony nos brindará mayor información de este personaje en la comunidad rarámuri.

“Ojalá el abuelo nos dé buenos animales para trabajar”, es lo que dice Luis Antonio.

“Yo no sé trabajar”, responde Evaristo.

Estos dos simples diálogos, además de ayudarnos a conocer el tipo de deseos que tienen Evaristo y Tony, también nos ubican en un espacio simbólico de poder alrededor de la figura del abuelo.



A través del comentario de Luis Antonio, queda claro que el abuelo no es sólo una persona que cuenta historias que no deberían ser cuestionadas, sino que es una persona capaz de entregar a sus descendientes materia prima para el trabajo en el campo.

Son las 11:34 de la mañana en la Sierra Tarahumara y nos enteramos que Cristóbal Núñez, quien habita en Wachochi, necesita un medicamento que tiene Juan Nevarez, quien está en la comunidad de San Ignacio Arareko. El comunicado llega a través de El Mensajero de la Sierra, una estación de radio que sirve como medio de comunicación en el lugar en el que se desarrolla la trama de Cochochi.

Al reconocer que su abuelo es quien tiene el medicamento, Evaristo le plantea a su hermano la posibilidad de hacer ese viaje a través de la Sierra Tarahumara; Tony dice que lo haría sólo si van a caballo. La respuesta de Evaristo es que no cree que el abuelo les preste el caballo para hacer el recorrido y entregar los medicamentos debido a que lo están usando para trabajar. La moción parece estar cerrada.

Sin embargo, Tony y Evaristo deciden tomar el caballo aun en contra de la prohibición del abuelo y comienzan el viaje.

En esta secuencia en la que los niños van sobre el caballo, los diálogos y el sonido ambiente son anulados por una composición musical y, por segundos, acompañada por el galopar del caballo.

Una conexión entre el caballo y los niños se da por el diálogo que hace Evaristo al momento de no encontrar un camino para continuar cuando llegan al Valle de los Penes.

“Al caballo no le gusta por aquí”, comenta. “Parece que no”, contesta Tony.

Es una conexión que no está establecida por completo, son frases de duda, pero que nos indican la existencia de una relación entre hombre y naturaleza para saber si están en un camino correcto o erróneo, es decir, dejan al caballo que decida si avanzan o toman otro camino. Es a través de este tipo de comentarios que terminamos de comprender que una parte del patrimonio en las comunidades son los animales. Son parte de ellos, se conectan con ellos y valoran la transmisión de reflejos que desde niños comienzan a percibir.

Tras no encontrar el caballo en el lugar en el que lo dejaron amarrado, uno de los hermanos decide bajar a la caída de la cascada en el que se encuentran varios niños más. En este punto, el ruido del agua abunda en la escena, es un sonido que aturde, que da inestabilidad a la escena y más cuando Tony está a cuadro y cuestionando a Ángel sobre el paradero del principal sospechoso: Luis. Tony sólo recibe una provocación a golpes, queda en silencio y decide irse sin decir palabra alguna.



Cuando los hermanos deciden continuar su camino, ya sin el caballo del abuelo, hay un sonido que desorienta a los niños y que proviene de un caballo, pero

es Tony quien decide irse de su hermano y dirigirse hacia la neblina que no deja ver lo que hay en el horizonte a menos que uno siga caminando. Ambos toman caminos diferentes, tal y como son sus intereses.

Después de haberse quedado solo y de encontrar a un nuevo compañero temporal, Evaristo y esta nueva persona con la que viaja, encienden la radio de un camión y escuchamos un anuncio que promueve una carrera que se organizará en la región a la cual asistirán diversos corredores, y agrega, las apuestas se harán en el mismo lugar. Parece que ninguno de los dos personajes está interesado en el evento aunque, para el desarrollo del filme, es de suma importancia.

En un bar nos enteramos que el nombre de la persona a quien encontró Evaristo es Marcial Bernardino, un hombre que se separó de Refugia, una mujer que quiere y a quien le será complicado olvidar. No sabe cuándo volverá a ella, pero el único recuerdo que le podría dejar es un mensaje en la radio de El Mensajero de la Sierra. Marcelino cuelga y paga el servicio que recibió en la cantina.



Por otro lado, el mejor ejemplo del manejo intencional del sonido aparece en Los Herederos. Es un montaje en el que una niña intenta calentar una olla de barro en un tlecuile y aparece el sonido de un spot publicitario de la Sagarpa (Secretaría de Agricultura, Ganadería, Desarrollo Rural, Pesca y Alimentación) que contrasta con las imágenes que vemos en pantalla.

“Me siento orgullosa del campo mexicano”, “Hagamos del campo mexicano un campo ganador”, son frases que escuchamos mientras la leña de color brillante comienza a arder dentro del tlecuile.



“Los productos del campo mexicano son líderes en el mundo”, sentencia la voz masculina del spot.

Toda esta idea no coincide, hay un desfase entre lo que vemos y oímos, tal y como los errores manejados por años en tal institución hasta que fue descubierto en la Estafa Maestra.

En su búsqueda del caballo, Luis Antonio llega a la fiesta de una mujer que conoció en la Sierra. Ahí nada parece estar claro para Tony, sólo el consejo que da uno de los hombres: hay que tener cuidado de los blancos.

Este comentario no se refiere al color de los caballos, sino al hombre que es diferente a ellos, a alguien que no pertenece a los grupos indígenas tarahumaras, al que no tiene la piel morena ni rasgos rarámuris.

“Quieren todo para ellos”, agrega el hombre.

“Yo no tengo miedo de los blancos”, responde Tony inmediatamente.



Al volver con Los Herederos, por el sonido ambiente que provoca el chocar del azadón con el campo entendemos que estamos en un lugar pedroso y difícil de

limpiar. Hay niños, hombres y mujeres indígenas que labran la tierra, acción que consiste en “limpiar” el campo de la hierba mala que no permita el sano crecimiento de la milpa, ya que le quita el agua que ésta necesita para dar su fruto principal: el maíz.

Una niña se acerca con un recipiente lleno de agua y les ofrece para que puedan rehidratarse un poco y continúen con sus labores. Llega a donde está otra niña labrando la tierra en esta secuencia y le rechaza la taza de agua.

“Dale a los grandes”, le dice a la pequeña que va repartiendo agua en un recipiente del que beben todos.



La pequeña obedece a la niña más grande y lo hace sin dudarlo. Es un respeto a la jerarquía y el lugar que ocupan los adultos dentro del funcionamiento de los grupos más pequeños en edad que vemos. Los jóvenes, entre ellos algunas mujeres, pueden esperar y posiblemente pasar olvidados, al menos, hasta que sean grandes y hayan aprendido a trabajar o logrado la madurez suficiente para ser atendidos por otros niños que repetirán el ciclo.

En Cochochi, después de que quedara clara la inocencia de Luis en la fiesta de teshuino, él decide acompañar a Tony y, a través de comentarios, decide mostrarle su apoyo para poder salir de la situación que dejó la pérdida del caballo.

“Un caballo no debe costar tanto. Pudiéramos trabajar para comprar uno”, comenta Luis.

En otra escena del mismo filme, el hombre a quien Evaristo debe entregarle la medicina le dice que lo estaban esperando, es decir, sabían que alguien venía



porque confiaron en que el mensaje a través de la radio en verdad diera resultados y lo hizo.

El Mensajero de la Sierra surge nuevamente y escuchamos aquello que Marcial Bernardino tenía que decirle a Refugia al momento que vemos a Tony comer una sopa Maruchan en una estación de trenes. Después, Tony escucha un mensaje que es para él de parte de su hermano, es decir, aunque nos fue privado el momento en el que Evaristo dio el mensaje estando en el bar, sabemos que pudo hablar con El Mensajero.

Son las 11:36 de la mañana -sólo dos minutos después de la primera hora mencionada anteriormente en Cochochi- cuando Evaristo está por despedirse de los viejitos a quienes les llevó el medicamento, esto significa que los mensajes son programados para transmitirse a una hora específica del día y que la radio es un elemento importante de comunicación en la vida diaria de las comunidades rarámuris.

“Necesitas estar en la escuela para aprender”, es lo que dice la mujer que le dio un remedio a Evaristo y comida tras su llegada del viaje que hizo para entregar las medicinas.

No es un comentario común como el “¿qué tal te va en la escuela?” o un “¿en qué año vas?”. No lo invitan a que sea un buen estudiante o que logre excelentes calificaciones académicas, la única indicación de las personas con las que se encuentra Evaristo es que aprenda. ¿Qué? Lo que sea, porque cuando se cumpla la edad suficiente tendrá que decidir si continúa por el camino de la academia o se incorpora como tantos herederos más al campo laboral.



Entre Los Herederos de Polgovsky se escucha a uno que canta a todo pulmón “esa mujer me rompió el corazón”. Ese niño encamina un burro, chivos y borregos hacia su casa. Es el tiempo de volver y de hacerlo con la energía que tiene un infante motivado por una canción que escuchó en la radio. Este punto es importante al momento de marcar diferencias entre Cochochi y los Herederos.

Mientras que en Cochochi la radio es utilizada como un medio de comunicación importante para los habitantes de la Sierra Tarahumara, en Los Herederos, este instrumento es expuesto por Polgovsky de forma irónica, tal y como queda recalcado en el spot de la Sagarpa, pero, aunado a ello, es a través de la radio que conocemos los gustos musicales de algunas personas y niños herederos que vemos en pantalla.

Cuando Evaristo vuelve con su hermano a la escuela en la que lo citó a través del mensaje de radio, el regreso a casa está dominado por un silencio que es roto por el sonido de una roca que golpea contra el suelo. Después le sigue el sonido de una ramita que entra en un pequeño riachuelo y le sigue una de las mayores inquietudes de Evaristo: no quiere dormir en el monte, no otra vez. Pero a Tony le preocupa más la excusa que le pueda dar al abuelo.

“Le podemos decir que yo no lo sé amarrar”, comenta Evaristo.

“No te sientas triste. En la escuela no nos enseñan esas cosas”, responde Tony.



Y es verdad, es por estos diálogos que sabemos que la escuela de la cual egresaron se encarga de brindarles conocimiento académico en diversas materias

sociales y científicas, pero no en el ámbito laboral del campo. Nunca vimos, ni veremos, en Cochochi a un profesor que sea capaz de enseñar a un niño la forma correcta de amarrar un caballo para evitar su pérdida. De tal forma, es que en Los Herederos no vemos una instalación académica porque lo que realmente necesitan aprender para sobrevivir se adquiere de generación de generación a través de cortadas en dedos, de tener contacto con la tierra, de manchar sus manos con pesticida y polvo o con carbón que queda impregnado en las cañas, y eso no se aprende en la escuela, se aprende con la práctica. Es por ello que Tony reconoce que su hermano no debe sentirse culpable por algo que no le enseñaron.

Otro ejemplo de la importancia del audio en Los Herederos lo encontramos, al escuchar el llanto de un niño que logra la atención de quienes, en el fondo de la imagen, aún laboran en el campo, pero nadie llega a calmarlo. No importa qué tan alto y fuerte llore un niño, el trabajo es la prioridad.

### 3.3. Música

Los Herederos comienza con un sonido ambiente a nivel muy bajo, el cual nos remite a la noche por los elementos que lo componen: son grillos que cantan muy suave y que se funden con una canción de cuna entonada en náhuatl por una mujer.

“Que duerma mi niño,  
que no despierte mi pequeñito,  
mi niño, niño, mi niño.  
Que no despierte mi pequeñito,  
que no despierte del dulce sueño,  
mi niño, niño, mi dueñito.  
Que no despierte mi pequeñito,  
que no despierte mi dulce sueño,  
mi niño, niño, mi sueñito.”

Es el arrullo de una madre que intenta dormir a su hijo y que todos escuchamos, es decir, también es un canto hacia nosotros, como si nos quisiera llevar a un sueño tranquilo en el que nada malo nos puede pasar.

Por su parte, en Cochochi, el primer ejemplo de la importancia de la música aparece a través de un montaje paralelo con los hermanos protagonistas de la historia en el que, previo a mostrar el título del filme, se incluye una pieza musical acompañada de una toma en la que Tony va sobre un burro con Nacho y en otro lugar vemos a Evaristo que se dirige al cuarto que comparte con otros alumnos de la escuela en la que estudia.



Al volver con Los Herederos, vemos la escena del despertar de un niño acompañado de música de banda que dormía en un suelo de tierra para después estirarse cuan largo es; hemos cambiado de espacio, de escena con respecto al inicio del filme.

Cuando Tony y Evaristo deciden emprender su viaje a pesar de la negación de su abuelo, nos encontramos con una escena en la cual, la velocidad a la que va el caballo que montan los hermanos, el barrido de imágenes que la cámara provoca y el rebotar de los niños sobre el caballo otorgan una combinación con la música que no nos transmite angustia o arrepentimiento por la acción que acaban de hacer, sino todo lo contrario, principalmente por una razón: sus rostros sonrían con sinceridad y sin nerviosismo. Es una sonrisa honesta, infantil y que transmite calma. Es un momento en el que la música aísla a Tony y a Evaristo de los problemas que cargan, es un momento que ellos disfrutaban, en el que sólo ellos, y nadie más, existen. Es la primera y única vez durante toda la película en que ambos sonrían al mismo tiempo.

Al inicio del segundo tercio narrativo de Los Herederos, Eugenio Polgovsky nos da un respiro al combinar en pantalla “Dios Nunca Muere” de Macedonio Alcalá y la técnica en la que un niño da color a las figuras de alebrijes que tiene en un taller.



Es un conjunto de tomas acompañadas por uno de los valeses más hermosos compuestos por un mexicano y que sólo dura unos segundos, pero el trabajo del niño sigue aunque lo dejemos de ver.

Aunado a ello, de un momento a otro vamos directo con una niña que toma un conjunto de hilo negro, camina hacia un telar, en donde también se encuentra un señor que ronda los sesenta años, lo ordena y lo coloca poco a poco en cada parte correspondiente de la máquina de madera, mueve la rueda del telar y, a la par, comienza a sonar “Bajo el cielo mixe”.

El montaje basado principalmente en disolvencias y acompañado por las notas de esa melodía oaxaqueña nos remite a comprender que existe un vínculo entre la vejez y la juventud a través del trabajo. La música sigue sonando. En las tomas aparecen los rostros de viejitas que son intercaladas con el rostro de la niña y las vueltas que ésta da al telar para realizar su trabajo.

“Bajo el cielo Mixe” nos endulza el oído y, mientras dura la melodía, nunca vemos a una pareja vestida con trajes tradicionales bailando la pieza. La cadencia la encontramos en las imágenes que se mueven al ritmo de las notas musicales. Es claro que lo que se nos quiere mostrar no son indios muertos o fenomenizados. Las personas que aparecen en pantalla comparten el mismo cielo que utilizó Otilio Contreras para componer la que, probablemente, sea su pieza más conocida. Todos estamos bajo ese mismo cielo, un cielo que puede ser mixe, tlapaneca, purépecha, tarahumara o cualquiera de los cielos que ven los más de 60 grupos que componen la variedad cultural de comunidades indígenas en México.

Mientras tanto en Cochochi, cuando Evaristo llega a una cantina con el hombre que se encontró en medio del bosque, éste último manda un mensaje a una mujer que ha dejado en Panalachi, de donde él también viene. De fondo suena “Dos Botellas de Mezcal”. La importancia de esta melodía radica en su acompañamiento visual, ya que vemos a distintos hombres bajo la influencia del alcohol.



La primera ocasión que escuchamos la “Danza de los diablos” en Los Herederos, vemos cortes rítmicos que van de los pies de un niño a los pies de un viejo cuyas uñas son gruesas y fuertes. La relación que forma el montaje nos lleva a ver el pasado del último que es relacionado con las actividades de los niños que son mostrados en pantalla. También, cuando varios de los trabajadores regresan a casa, “Dios nunca muere” suena de fondo mientras algunos niños se montan en la caja de la camioneta en la que viajan para ver el atardecer. Otros niños más se regocijan en los brazos de sus padres y es que para ellos Dios nunca muere, pues en el camino los acompaña esta pieza musical.

En tanto, los directores de Cochochi, Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas, deciden dar cerrojo a la historia con una canción que bien podría resumir altanaramente la guía narrativa del filme, pues es una alegoría a la situación en la que se vieron inmersos Tony y Evaristo. Esa canción es “El buey de la barranca”.

La canción cuenta la historia de un hombre ebrio que se queda dormido en una penca de maguey cuando cuidaba de su ganado, pierde a un buey y muchas personas se ven involucradas para rescatar al animal que, supuestamente, se había quedado en el fondo de una barranca formada por una cañada. Inclusive, el gobierno interviene para salvar al animal, pero cuando el hombre se recupera de la cruda que tenía se da cuenta que el animal, en realidad, ya se encontraba en el establo de su casa. Esta noticia molesta a las personas que lo ayudaron y deciden cantar: meteremos a ese buey a la barranca.

No es completamente la historia de Cochochi, pero los directores utilizan esta canción para comparar a Tony y a Evaristo con un hombre borracho, y tonto, que abusó de la confianza de ciudadanos y gobierno, por lo cual terminan llamándolo buey. Es así como concluye la idea plasmada por Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas hacia los niños indígenas, específicamente hacia los tarahumaras representados a través de Tony y Evaristo.

Cuando llega el momento de cerrar Los Herederos, Eugenio Polgovsky lo hace con un montaje en el que comienza a sonar, nuevamente, la “Danza de los Diablos”, melodía que pareciera provenir de los movimientos que hace una niña que se encuentra en el telar. Y, en otro espacio geográfico, niños bailan, juegan y se corretean con máscaras de diablos.

Con esta melodía, Los Herederos nos muestra un final lleno del ritmo marcado por una pieza musical propia de la región sur del País.





### 3.4. Personajes

En Cochochi, para realizar la presentación de los personajes, los directores nos ubican en medio de un juego de basquetbol y por primera vez vemos en pantalla a un niño que juega con el balón, es Evaristo, quien, como sabremos más adelante, es el hermano de Tony.

Segundos después vemos que Tony ya es parte del juego de basquetbol y comenzamos a conocer la personalidad del personaje cuando falla en el intento por robar el balón a uno de sus contrincantes a quien termina por empujarlo, acción que desata un ligero altercado por lo que Evaristo se ve en la necesidad de apartar a su hermano del conflicto.



El filme continúa y con ello también descubrimos aún más a los personajes y los deseos que los motivan a seguir dentro de la historia. El primer objeto de deseo de Tony está marcado por el montaje entre su mirada y un campo verde en el que caminan caballos. En esta toma vemos que hay un elemento que se interpone entre el niño y los animales: una reja de metal por donde se mira a los equinos. Esta reja pertenece a la escuela en donde estudian los dos hermanos.

Para Tony, esta reja es un obstáculo entre lo que él busca y lo que hace en ese momento, situación que lo lleva a escaparse por un hoyo que existe en la base de concreto que sostiene ese tejido de metal que no lo deja acercarse a su objeto de deseo: un caballo.



Tras escaparse, lo primero que hace es ir a una tienda que se encuentra en la comunidad que vive, lugar en el que se encuentra con Nacho, a quien reta a jugar una partida en las maquinitas. Son niños que reflejan con una sonrisa estar frente a un elemento que destaca en el lugar.



Por su parte, la presentación de Evaristo se hace de forma paralela a la de su hermano, montaje en el que se ve opacado por las acciones de Tony a quien se le dedica un mayor espacio de presentación.

Después de estar en el festival de clausura de año escolar, Evaristo vuelve a encontrarse con su hermano, la primera reacción que tiene es darle su mochila

blanca en donde está guardado el libro de Español que, en su interior, tiene el documento que acredita a Tony como un becario para continuar su educación.

Al verse enfrentado nuevamente con la escuela, la reacción de Tony es la de, en un gesto meramente simbólico, lanzar su mochila de color blanco hacia el vacío, pero que termina atorada en las ramas de un pino.



Tony termina por convencernos que la oportunidad de desarrollarse académicamente no es uno de sus objetivos que lo motiven a seguir en la trama narrativa, entonces, ¿qué es?

De esta forma, agregado a una sonrisa de Tony y un corte a negros es como termina la introducción de los personajes, y más específicamente de este niño que es rebelde, necio e inconforme con símbolos como el de la escuela.

El deseo de Tony por los caballos no sólo significa estar cerca de estos animales, de admirarlos o de tenerlos como propiedad, sino todo lo que ello conlleva: la responsabilidad, el crecer y sentirse con el poder de un adulto que por fin puede montar un caballo sin poner los pies en la tierra, lo cual le otorga un porte de superioridad que es imposible manifestar desde su bicicleta en la que suele ir al campo para recoger agua.

En una plática en la que se encuentran los dos hermanos y Nacho, Tony manifiesta físicamente su deseo: él quiere trabajar y también desea un caballo o un burro para hacerlo. Ante este comentario, Evaristo voltea su rostro al lado contrario de donde se encuentra Antonio y le dice: no seas tonto, el caballo se puede ahorcar. No es capaz de decírselo en su cara, de hacerle frente o de al menos intentar hacerlo entrar en razón.

Cuando llegamos al único momento en el que los dos hermanos de Cochochi sonríen, la escena con la que nos encontramos es a ambos montados en el caballo blanco del abuelo. Han roto la prohibición de la figura sabia de su familia, por lo que obligan a que continúe la narrativa. Esta escena nos habla de dos personajes que, en el fondo, son capaces de desafiar el status de una organización, en este caso, su familia, con el fin de lograr aquello que es parte de sus deseos, inclusive, los no propios.



En el lado de Los Herederos, la mayoría de los niños que vemos tienen piel morena y hay uno que, inclusive, sus manos tienen un color muy similar al de la caña quemada que corta con un machete para después juntarla.

Después nos encontramos con la introducción de un niño llamado Pepín, quien corre con otros niños atravesando un campo de cultivo que entre sus manos llevan botellas de plástico, van en búsqueda de agua. La que carga las lleva colgadas de un palo que va detrás de su cuello y, cuando los otros niños lo rebasan, le tiran el palo de madera y se van riéndose por la picardía que hicieron. Pepín se queda a levantar sus botellas y sigue su camino.



En tanto que Pepín conoce el camino al lugar al que tiene que ir en Los Herederos, Evaristo y Tony en Cochochi, al verse perdidos en medio de la inmensidad de las montañas, deciden pedir ayuda a otros niños que están jugando en una de las cascadas que se encuentra en la Sierra Tarahumara en medio del paisaje de pinos, pero los dos hermanos se encuentran con Luis, un chico al que Evaristo identifica como un niño que ha robado animales en ocasiones anteriores.

Al darse cuenta que el caballo ha desaparecido, Evaristo queda recargado en el tronco al que amarró el equino de forma insegura. El niño se cubre el rostro con sus manos. Sabe lo que pasó y las posibles consecuencias que ejercerá el abuelo sobre y contra ellos niños. Cada uno es libre de decidir a qué le temería más: al perder una propiedad de la cual nos advirtieron que no lleváramos o a la furia de la persona que desafiamos al no seguir sus órdenes y consejos.

Más adelante, tras quedarse solo en medio de la Sierra Tarahumara, Evaristo da unos pasos más y se encuentra con un hombre a quien le pide ayuda, pero éste se la niega dos veces antes de decidirse a acompañarlo en el camino. Tony lo liberó, pero, para Evaristo, estar solo, es algo para lo que aún no está preparado. Es por ello que ahora buscará refugio momentáneo en el hombre que acaba de conocer en medio del bosque.



Con relación a uno de los personajes principales de Cochochi, Evaristo, es importante mencionar que para él la escuela es un punto de refugio o de encuentro dependiendo de las circunstancias en las que se encuentre. Esta relación la veremos reforzada en la segunda parte del filme, pues lo llegamos a ver debajo de un techo que forma parte de una construcción académica la cual se encuentra abandonada.

En tanto, parece que Tony siempre debe de estar al lado de un caballo para sentirse bien, por algo los ve desde las ramas de un árbol, por algo decidió quedarse ahí hasta que es sorprendido por María Rosa, una mujer que pretende celebrar su santo, mas no su cumpleaños, nunca menciona tal palabra.



Esto determina que los dos hermanos se encuentran en caminos diferentes, pero que a la vez son paralelos. En un momento vemos que el de Evaristo comienza a aclararse poco a poco y a mantener movimiento a través de la camioneta en la que se encuentra, hasta que lo deja solo en medio de la Sierra.

En Los Herederos aparece un niño que, como varios más que se encuentran en el lugar, va y viene con cubetas llenas de jitomate, los cuales aún no están demasiado maduros, tal y como están estos niños: entre verdes y rojos, pero listos

para el consumo en general. No tardamos en descubrir que varios de esos niños y niñas que aparentan estar solos, en realidad son acompañados por otros infantes que trabajan a su lado: llenan y cargan con el producto verde los botes de plástico con capacidad para 20 litros que son entregados a los encargados del campo.

Aunado a ello, la forma en que un señor se hinca ante una niña que está recostada en la tierra, nos recuerda a todas esas pinturas renacentistas que retratan el nacimiento de Jesucristo. Ese hombre lleva sobre su cabeza un canasto con algunos chiles, pero lo único que le puede ofrecer a la pequeña que yace en una cobija que la separa de la tierra, es una envoltura que le sirva como juguete provisional para entretenerla mientras sus padres terminan y regresan de una jornada de trabajo con la cual puedan darle algo más que ese pedazo de plástico que cuelga de una planta de chile y a la que apenas alcanzan su pequeñas manos.



Por el momento, el primer paso es llevarla al campo y que sus pulmones y nariz comiencen a reconocer esos olores picantes que la rodean. Que sus pies sigan jugueteando porque llegará el momento en el que caminará sobre esa misma tierra, pero será para trabajar, para intentar salir adelante, tal y como lo hacen los otros niños que ya trabajan al lado de ella y que deben cumplir con una cuota para poder recibir su paga.

Uno de los personajes que sigue llamando la atención en Cochochi es el de Tony. Su carácter es fuerte, pero también tilda de terco y necio, lo cual le ha costado alejarse de los suyos, de su familia, de su patrimonio que no encuentra: el caballo. Hasta el momento en el que llega a la teshuinada con María Rosa, no hemos visto a ningún hombre blanco o alguien que destaque por su diferencia respecto a los

rarámuris, sólo un cantinero y el conductor de la camioneta que los llevó a la teshuinada habla rarámuri; ambos hablan rarámuri. Según este filme, los hombres blancos se encuentran en la escuela, en el idioma español. Esa es una de las razones por las que a Tony no le gusta la escuela, no es que les tema o no a los hombres blancos, es que simplemente no quiere enfrentarlos, evita hacerlo.

Poco después de enfrentarse en un juicio, Luis y Tony se convierten en compañeros de viaje, tal y como sucedió con el compañero de Evaristo que lo dejó solo en la cantina. Ahora, los dos nuevos amigos llegan a una carrera con la ilusión de saber algo más de lo que pasó con el caballo perdido. La inocencia de Luis, con respecto al robo del caballo, queda demostrada, si no ¿por qué seguiría con Tony y le ofrecería el apoyo para comprar un caballo de forma conjunta? Para alguien que no perdió el caballo, la única forma de compensar el error es trabajar para pagar lo perdido. Sin embargo, Tony sabe que esa no es una opción viable.



Evaristo cumple con el objetivo de entregar los medicamentos a sus tíos abuelos, y la forma en que Cochochi nos presenta a los adultos mayores es con aspecto cansado y aislados, inclusive, de la sociedad, mas no de los medios de comunicación ya que una radio es el instrumento para conocer lo que sucede en la Sierra Tarahumara y, sobretodo, comunicarse con otras personas a través de mensajes.

Existe, sin previo conocimiento en la línea narrativa de Cochochi, apreciación y cariño hacia Evaristo, esto se debe al camino que ha recorrido y el tiempo que ha empleado para llegar a la casa que habitan estas personas de edad avanzada. Mientras, en una estación de trenes, Luis y Tony comen una sopa Maruchan cada



uno. No sabemos cómo la consiguieron, no sabemos si la pagaron, pero es la primera vez que vemos comer a uno de los personajes principales y no precisamente una comida propia de la región. ¿Por qué utilizar una sopa Maruchan?

Es cierto que nos encontramos afuera de una tienda de abarrotes, por lo cual, no queda ninguna otra opción más que la de pensar que los directores del filme lo hicieron intencionalmente y que, la imagen que queda impregnada del niño indígena es la de alguien que está aferrado a las facilidades y practicidad de las cosas, inclusive, comestibles.



Cuando Evaristo emprende el camino de regreso a su casa, se encuentra con su hermano en un punto de referencia: es la escuela en la que encontró a Marcial Bernardino, aquel día que se quedó solo por unos momentos.

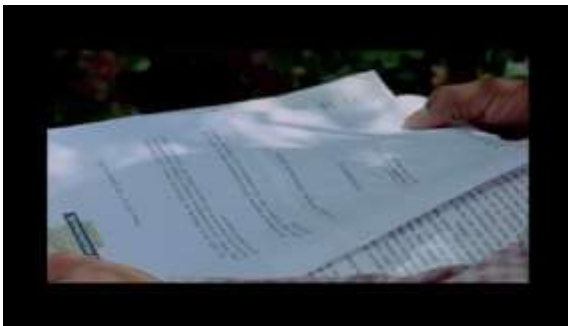
Ahora es el turno de reencontrarse con su hermano, pero este acto no es cálido, existe una división que es marcada por el asta bandera de la escuela y por la comida que Evaristo recibió de su tía abuela. No cruzan palabra alguna, se siente y se ve la tensión en pantalla. El regreso a la realidad que conlleva la pérdida del caballo no ha sido la mejor.



En este momento a Tony le preocupa más la excusa que le dará al abuelo para poder librarse de un castigo que le podría otorgar, así lo manifiesta durante escenas subsecuentes. Entre esta necesidad de una respuesta surgen diversas ideas, pero ninguna que lo inculpe o que refleje la admisión de responsabilidad de su parte. Plantea opciones que incluyen culpar a un blanco o que el caballo fue lo suficientemente débil para enfermarse y por ello murió. Llega el momento de que Evaristo muestre el avance de madurez que logró al estar solo en medio de la inmensidad de la Sierra Tarahumara y dormir en medio de la oscuridad: da ideas en las que, finalmente, carguen con la responsabilidad y culpa por la pérdida del caballo. Pero eso no es suficiente ni del gusto de Tony.

Siguen su camino y, a pesar de que Evaristo vuelve a manifestar su intención de regresar a casa ese mismo día, Tony hace lo posible por alargar el tiempo previo a recibir un regaño de su abuelo.

Cuando los hermanos deciden regresar a casa después de pasar una noche en su escuela, Tony se dirige al árbol al que arrojó su mochila, la baja y saca de ella sus libros para encontrar el diploma que le fue entregado a través de su hermano. Es en el libro de español en el que encuentra el papel que lo acredita como beneficiario de una beca para seguir estudiando, pero él no quiere, lo ha dejado claro una y otra vez en el filme. Levanta la mirada y el corte nos indica la conexión con su hermano Evaristo.



Los niños habrán tenido un día pesado de trabajo a través del tiempo que nos presenta en Los Herederos, pero eso no es impedimento para aún mostrar que tienen la energía suficiente para contemplar la tierra en la que habitan, en la que

trabajan y de la que vienen. Esos niños aún tienen la energía que poco se marca en los adultos con los que viajan, energía que sirve hasta para pelear y llorar un poco por unos golpes que recibieron de otro niño. Aún tienen la capacidad de sorpresa hacia un atardecer, como si lo vieran diferente cada día y éste tuviera algo en especial. Algunos niños más encuentran en los adultos el refugio que necesitan, ya sea en los brazos o en el pecho de una madre.



Cuando, por fin, Evaristo regresa a su casa para enfrentar las consecuencias de la pérdida del caballo, se encuentra con la intimidación de los viejos hacia él quien aún es capaz de proteger a su hermano cuando se le cuestiona qué es lo que pasó con el equino, pero no es capaz de responder. Las preguntas se van y su abuelo lo lleva hacia otro lugar.

Evaristo sigue a su abuelo y le muestra el caballo que volvió a casa por su propia cuenta. El niño se acerca a él y se recarga en la piel del animal. La fuerza del caballo, la de Evaristo por enfrentarse a lo inevitable, la inteligencia del volver y el símbolo académico de la mochila que lleva Tony en sus hombros, están unidos en una forma de triángulo, sólo falta consumarlo.



Después de un fundido a negros vemos a Luis, Nacho, Tony y Evaristo que van hacia una escuela, y son los primeros dos quienes se adelantan a los hermanos. Este momento es aprovechado por Tony para darle una mochila, que ya no es blanca, a su hermano.

Este acto de Tony no es un sacrificio, es una entrega de cariño, hasta de amor para que Evaristo continúe con lo que quiere y quiso desde un principio, pero que las circunstancias no estaban dadas para él. Finalmente, los destinos están marcados y culminados. Tony rechaza la beca para dedicarse a trabajar y Evaristo toma esta oportunidad para estudiar, lo cual se convirtió en su objeto de deseo aunque nunca lo manifestó físicamente, pero sí estaba relacionado simbólicamente y cinematográficamente en el filme.

El profesor que llega a uno de los salones de la nueva escuela que conocemos pasa lista y no menciona el nombre de Evaristo, sino el de Luis Antonio Lerma Torres. La beca aún es de Tony, pero será Evaristo quien la aproveche, es por eso que el profesor cuestiona tres veces más si es que Luis Antonio se encuentra. Evaristo sabe que, por lo menos, en la escuela tendrá que dejar de ser él mismo para convertirse en alguien más y no perder la única oportunidad que tiene para continuar sus estudios.

Tony, aunque sale de la escuela para irse a trabajar, lo hace de una forma en la que demuestra que sigue siendo un niño a pesar de su carácter fuerte, terco y de la necesidad que demostró a lo largo de la historia. Es un niño que encontró la nobleza al final del filme, y que decidió hacer el regalo más importante que pudo dar a su hermano. Sigue siendo un niño que aún se divierte con Luis y Nacho.



El final de Los Herederos está marcado por niños que aún juegan a pesar de que la noche llegó al lugar en el que viven. Representan a todos esos pequeños que vimos en el filme, en los que aún es posible encontrar color y alegría en su vida a pesar de lo gris que pudiese parecer su día a día envueltos en el trabajo.

Nos demuestran que aún podemos tener la inocencia y el poder de sonreír después del trabajo, se puede y se debe. Los Herederos no cierra con imágenes de niños durmiendo, cansados o tristes a pesar de que narrativamente ya es de noche. Al contrario, el filme cierra con imágenes de niños que bailan cubiertos con máscaras y dan una última mirada de la niña que nos hizo tortillas en un tlecuile que ella misma puso a calentar. El mensaje es claro para su edad: diviértanse mientras les es posible, antes de tomar la herencia que les corresponde: una pobreza que parece inevitable, con la que tendrán que lidiar y con la que tendrán que aprender a vivir.



### 3.5. Título

Al término del montaje paralelo del inicio, aparece el título de la película: Cochochi.



Cuando se les cuestionó a los directores del filme, Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas, sobre el origen del nombre, ellos dijeron a Grupo REFORMA (2009) que existió una confusión entre la forma de escritura del nombre de la comunidad en donde rodaron el filme y la forma en que ellos creían que se pronunciaba y como creían que era escrito. En realidad, el nombre de ese lugar es Okochochi, palabra rarámuri que significa tierra de pinos.

Por otro lado, cuando pensamos en Los Herederos, inmediatamente pensamos en la acción en la cual una persona sucede en una herencia directamente por testamento o por ley.



Durante el filme nos daremos que ni la ley ni un testamento son necesarios para comprender que ya existe una herencia designada para determinadas personas y que, hasta que no la tengan, uno de los objetivos será ampliar patrimonialmente el conjunto de objetos de los que tendrán que cuidar en el futuro.

Eugenio Polgovsky no necesitó dar una conferencia para comprender el título de Los Herederos, su significado se encuentra de forma amplia en los 90 minutos de que dura el filme.

### 3.6. Espacios

En Los Herederos, en una de las primeras tomas vemos a niños que se encuentran en la montaña, son niños cuyos pies son comparados con los de un burro: ambos comparten la misma tierra y las mismas condiciones geográficas, pero no sólo eso, también, como veremos en el desarrollo del documental, tienen un mismo fin: el trabajo. La presentación y guía narrativa del filme está hecha.



De acuerdo con un texto de EL PAÍS (2018), para los rarámuri el bosque es su casa, lo que atrae el agua y garantiza su comida: es un refugio para los animales y todo lo que contiene su forma de vida.

En un nuevo corte volvemos con los niños que van encima del burro, pero que el contexto en el que los conocimos en un principio cambia radicalmente: del color verdoso de las montañas cambiamos a un paisaje en el que varios árboles fueron talados, lo cual nos brindan un paisaje árido, seco y raso del color verde que ahora, en la imagen, aparece en el fondo. Es esta la situación contra la que peleó Isidro Baldenegro y por la cual fue asesinado de seis disparos el 15 de enero del 2017 en Coloradas de la Virgen, Chihuahua, al norte de México.

En el 2005, el líder ambientalista rarámuri, Isidro Baldenegro, ganó el Premio Ambiental Goldman gracias a la lucha que llevaba a cabo por la defensa de la tala de pino y roble que acontecía en la Sierra Tarahumara. Es por ello que un filme grabado en el 2008 en la misma zona en la que fallecería Baldenegro 9 años después, y que intenta rescatar por lo menos el título de una de las regiones de este pueblo indígena, se convierte en un elemento importante para relacionar.





Un nuevo vínculo se crea a partir de uno de los montajes más importantes que existen en Los Herederos: la creación de los nudos.

Es evidente que no nos encontramos en una ciudad cosmopolita, sino en el campo en el que la misión de esos nudos es sostener cuanto sea posible y evitar que existan cargas propensas a caerse debido a un mal trabajo o que denoten la inmadurez de sus autores.

No son nudos que, como Freud (2005) comentó años atrás, nos hablen de personas con deseos sexuales relacionados a elementos fálicos del hombre a través del inconsciente, de los sueños o deseos reprimidos del ser humano.

En este caso, el nudo nos habla de una madurez que es lograda y desarrollada desde temprana edad con el fin de atar ganado, de asegurar la carga que es recolectada en el campo y, así, evitar pérdidas de patrimonio que no está basado completamente en capital monetario, sino también en recursos naturales por parte de las familias. No es coincidencia ni casualidad que un nudo mal hecho sea el detonante de la pérdida del caballo en Cochochi.



Los niños de Los Herederos son niños que, de acuerdo a las características del filme, se encuentran en un proceso de maduración demandada por la situación precaria en la que se encuentran. Son niños que no se ven cerca de las instalaciones de un escuela como sí sucede en Cochochi.



Ahí, en Okochochi no vemos una escuela a la que se manifieste el común denominador: uniformes que se compongan de falda y pantalón de cuadros acompañados de suéteres que sean color oscuro. Es un espacio diferente.

La forma en que en Los Heredeos una mujer de blusa azul interactúa con el espacio a través de él es con un aspecto lento, carga un bote en el que lleva plantas para alimentar a los pocos animales que tiene encerrados en un corral de madera. La imagen y la dificultad que tiene para acercarse a sus gallinas blancas, nos habla de la importancia que tienen esos animales para ella. Es una mujer a quien la edad le pesa, pero no para el trabajo. Obtiene las fuerzas necesarias, tal vez por costumbre hacia esta actividad porque el trabajo la ha absorbido tanto que ya es parte de ella, y les da maíz molido a sus gallinas blancas.

El ambiente en que comienza la nueva escena de Cochochi es en un clima nublado que llega a transmitir cierto frío. De una casa que está rodeada de neblina, Tony sale sobre una bicicleta y se dirige con botellas de plástico vacías a un río de donde toma agua para llenarlas. Esta acción, más allá de darnos información sobre los personajes, nos ayuda a comprender el ambiente en el que viven las comunidades rarámuris representadas en las acciones de los personajes que vemos en pantalla.

No nos encontramos en una comunidad en la que el agua potable sea un eje constructor de las comunidades rarámuris, ni de las que son mostradas en Los Herederos.



Cuando regresamos con Los Herederos que mojaron sus pies para cruzar un río y tomar un burro, encontramos la razón por la cual hicieron todo este viaje: necesitan recoger madera. Los reconocemos por esos pare de tenis que en los que se dejaron ver en un principio unos dedos que no tienen calcetines.

Aquí, tampoco el agua es un elemento constructor o desarrollador de las comunidades que veremos en Los Herederos. En este filme, los niños conviven directamente con el agua y es un elemento que tienen que ir a buscar, no les llega a sus casas.

Al llegar a donde se encuentra la carga, los niños de Los Herederos preparan tercios de leña que amarran con un lazo improvisado hecho con hojas de palma y que aprietan con un palo más para evitar una caída que destruya ese grupo de madera mojada que recogen del suelo, pero el tercio no termina bien amarrado. No es necesario que seamos expertos, pero el resultado de este defectuoso nudo se refleja en la caída de uno de los conjuntos de madera que llevan los niños.

Después de levantar lo que se cayó, los niños siguen su camino y llegan al burro que ahora será quien lleve la leña recogida por los niños, pero lo que más llama la atención es la forma en que ellos lanzan la madera recolectada. Tiran sus tercios como si se deshicieran de una carga que les molesta, que les lastima, que les duele. Son niños, ¿acaso tendría que ser agradable? No, según lo que vemos de ellos en pantalla.

De pronto, Eugenio Polgovsky nos muestra un campo quemado.

Pero también existe un niño que está inmerso en los detalles que va dando poco a poco con una navaja a un pedazo de madera que sostiene con sus manos, hace un movimiento que corta la piel de su dedo y provoca el brotar de su sangre. Sólo pide papel, se mira el dedo y continúa con su labor. No se detiene. Tal vez porque no quiere y necesita terminar esa figura, o tal vez porque la presión de la cámara es suficiente para intimidarlo y no mostrar la debilidad de lo que es: un niño.



La solución ante lo que pidió no es la que ni él esperaba. Él claramente pidió papel y lo que recibe por parte de otro niño es diúrex. No importa qué sea con el fin de parar el brote de sangre que proviene de la herida que se causó. Toma un pedazo y lo enrolla sobre su dedo lastimado, medida suficiente para continuar con los detalles que ha dejado de lado por culpa de un descuido.

No importa que el dedo cortado siga sangrando o que el diurex no haya servido para detener la herida a causa de la aplicación excesiva de fuerza que puede ofrecer un niño a una navaja al momento de moldear un trozo de madera. Debe seguir, tal y como lo hacen los otros niños con los que comparte el oficio. Siguen, no importa las condiciones en las que estén.

Ojalá fuese un diúrex el paliativo y solución a todas las heridas de los niños que vemos. Ojalá que con un simple diúrex pudiesen pegarse todos los pedazos que hemos dejado tirados en nuestra sociedad. La realidad es otra.

Al llegar a la casa del abuelo, y antes de que tomen la encomienda que les dará en Cochochi, vemos que Evaristo y Tony contemplan el paisaje que rodea el lugar en el que viven. La interacción con piedras y árboles resulta muy importante,

pues en la segunda imagen vemos a un hombre que está construyendo el techo de la casa en la cual parte de las paredes son las piedras redondas que, parecieran, fueron colocadas estratégicamente en el Valle de Okocochochi, nombre que recibe de esos pinos que también rodean a las moles grises de forma caliza que respaldan a los personajes.



Cuando llega el momento de contemplar la encomienda que los hermanos reciben, esas imágenes, más que mostrarnos la tarea dada por el abuelo, al que vemos por primera vez en el filme, nos comparten una pequeña forma en que el espacio convive con los personajes: forma parte de ellos y ellos se adhieren al mismo. En este caso funcionan como un respaldo que Evaristo encuentra al enterarse que tendrá que llevar unos medicamentos, pero no es suficiente cuando escucha a su hermano preguntar si es posible llevar el caballo con ellos.

Ante la negativa del abuelo, pero la necesidad de los hermanos, los niños emprenden su viaje sobre el caballo hasta llegar al Valle de los Penes Erectos, en donde intentan buscar un camino para seguir hacia la casa del hermano del abuelo; no da resultado y el caballo decide no avanzar. Ambos bajan del equino y Evaristo amarra el caballo a un tronco, el cual no los deja seguir su rumbo.



El rostro de Evaristo al amarrar al caballo no muestra seguridad y se percibe en el nudo que hizo; sólo lo sujetó a una rama quebrada. Después de ello, se separa del animal y se une a su hermano para buscar un camino por el cual continuar. La pérdida del equino está consumada.

Por otra parte, en Los Herederos, aparecen familias que trabajan de forma conjunta para sembrar maíz. Es ahí en donde nos encontramos con un par de niñas.



Aún no saben con seguridad lo que les espera dentro de unos años, pero una de ellas vestida de color amarillo acompaña a su familia, la otra va en la espalda de su mamá. La primera es una niña de 12 o 13 años que camina al lado de su madre, aprende el conocimiento que le será heredado: la siembra del maíz. Para ello no habrá papeles ni firmas, todo eso lo llevarán las pequeñas hermanas en su mente. Sólo ahí, en ningún otro lado. Siguen en el campo, caminan sobre él, lo tocan y arrojan la semilla, de la cual esperarán el fruto para comer.

Una vez más volvemos con los niños que recogieron madera en el monte y que ahora acomodan esos trozos en la espalda del burro que no se mueve ni se incomoda ante las acciones que hacen sobre su cuerpo gris. Ahora le toca cargar al burro con aquello que resulta incómodo para esos pequeños. Aquí vemos que los

animales se vuelven en la extensión de trabajo del hombre, no son mascotas que sacan a pasear, son herramientas que deben responder a las exigencias de sus dueños.



Más adelante en el filme nos encontramos con Pepín, quien muestra su poco nivel de aprendizaje en la recolección de agua. Llega con sus dos botellas a un ojo de agua en el que cayeron hojas verdes y ramas que adornan el lugar. Toma sus dos botellas y las llena con agua turbia que resultó de revolver el líquido previo a ponerlo dentro de los envases de plástico. En cambio, una de las niñas con las que fue al lugar sólo mueve ligeramente el estancamiento de agua y llena sus recipientes con líquido cristalino. Es lo que Pepín debió hacer, es lo que le falta por aprender.

Al terminar de llenar sus botellas, Pepín las echa a sus hombros con dificultad. Es una carga de cuatro kilos para los hombros de un niño que, como máximo, debe pesar el cuádruple.

El peso que lleva en sus hombros comienza marcarse en cada uno de sus pasos, pues en un momento, él tropieza con una ramita y está a punto de caer. Camina con dificultad y cruza temerosamente un pequeño riachuelo con un paso que duda en dar. No es que Pepín no pueda caminar bien, sino que la carga le pesa. La carga del trabajo al que está destinado no le dejará hacer cosas que otros niños sí harán. Simplemente es una carga que ya le fue asignada.



Con esta secuencia de Pepín y los niños que lo acompañan queda claro que el agua es un elemento principal en la vida de los pueblos indígenas, pues se complementa con la escena en la que Tony también va a un ojo de agua para llenar una botella. Aunado a ello, el principal objetivo es mostrar la dificultad que representa obtener agua en algunos de los lugares que son habitados por los pueblos indígenas. Aunque es una necesidad, deben buscar saciarla de distintas maneras.

La ficción de Cochochi adorna este ritual con una bicicleta de por medio que es comparada con un caballo, pero en Los Herederos esos medios de transporte son sustituidos por pequeños pies cubiertos ligeramente por huaraches hechos a la medida. Es el agua mezclada con otros ingredientes el elemento que nos brinda un vínculo más en la vida de estos niños indígenas de ambos filmes.

Por un lado, Los Herederos forman sus productos alimenticios a base de maíz y lo mezclan con agua para triturar en el molino los granos y obtener una masa que servirá como base para diversos platillos. De forma similar, sólo que para cuestiones laborales, la arcilla, que fue producida al deshacer las piedras que los niños arrancaron de un bordo, también es mezclada con agua para comenzar a crear los cimientos de determinada construcción.

Sin embargo, ambos elementos pasan por una fase previa de humedad. Mientras que la arcilla se ablanda con los pies de los niños, el maíz es hervido con la madera que algunos herederos llevan a casa para brindar calor y tener la posibilidad de comer. Tanto la arcilla como el maíz son molidos. En ambos casos, el molde de su forma final es el último paso.



Por un lado, una máquina ayuda a los niños a que los block salgan en esa forma rectangular que conocemos. Los Herederos sólo se encargan de detallarlos y de acomodarlos en el suelo para que se sequen, se endurezcan y reafirmen su forma que les fue brindada. Por separado, es la mano, principalmente de las niñas, la que les dará la forma final a la masa blanquecina de maíz dependiendo de lo que requieran consumir. Aquí es necesario hacer una acotación importante: los block son un producto que no es comestible y el cual sólo puede ser utilizado en beneficio propio a través de la venta o de la construcción, pero el maíz es comestible, inclusive no sólo para el ser humano, sino también para el de los animales que, como hemos visto, terminan por ser una herramienta importante en el desarrollo de las comunidades indígenas.

Con lo visto hasta el momento, apartado en el que destaca la importancia de los recursos naturales dentro de la vida de las comunidades indígenas, podemos acercarnos a comprender la frustración que aborda a Tony y Evaristo en Cochochi al enterarse que el caballo ya no está en el lugar en el que lo dejaron amarrado. Un nuevo viaje comienza para los personajes principales y el clima coincide con la forma en que se encuentran sus mentes: nublado, sin ver el horizonte, sin un camino fijo y sin conocer el lugar al que deben entregar las medicinas que les encargó el abuelo.

El paisaje que tienen frente a sus ojos se nubla y no muestra síntomas de que pueda aclararse. Tony se detiene en un árbol mientras que Evaristo sigue caminando y segundos después comprendemos que su hermano le da la espalda. Se aparta de él.

Lo que llama aún más la atención es que, frente a los ojos de Tony, el camino es nebuloso, lleno de ese color blanquecino que no permite divisar el horizonte. No hay camino que se vea claro, sin embargo, sale corriendo como si se tratara de dejar atrás a Evaristo. Así lo hace.



Evaristo, al darse cuenta que su hermano ya no está a su lado, lo busca, camina entre la neblina, lo llama por el nombre corto: Tony camina con la mirada baja, con las manos metidas en las bolsas de su pantalón, pero no lo vuelve a ver. Comprende que su hermano se ha ido. La neblina los acompaña a los dos, pero parece confundir aún más al niño que ha quedado solo.



Ahora, en ambos filmes, nos encontramos en un punto de inflexión. Por un lado, en Los Herederos, comprendemos que estamos ante una “historia” no lineal, pues son varias perspectivas tejidas a través del común denominador: el trabajo infantil en comunidades indígenas. En Cochochi vemos a dos niños que han perdido el caballo del abuelo, de quien evitan enfrentar las consecuencias, pues bien saben que no deben volver a casa sin el equino.

Contrario a esta parte nebulosa de Cochochi, en Los Herederos se percibe un sol abrumador que cubre un campo en el que la encomienda para hombres, mujeres, niños y niñas es recoger jitomates. Por su edad, tamaño o falta de conocimiento, hay pequeños que se encuentran cubriéndose del sol debajo de un camión de redilas.

Al fondo, cuando vemos con mayor claridad los rostros de los niños cobijados por la sombra del camión, la luz del sol no nos deja observar completamente lo que acontece en el campo. Sus padres, hermanos, familiares y amigos trabajan a sus espaldas. Ya llegará el turno de ellos, por el momento que sigan disfrutando de esos pequeños tomates rojos que son tan pequeños como ellos.

Pero Polgovsky nos coloca cerca de uno de los niños que está trabajando en el campo. Busca entre la tierra jitomates que aún están verdes, pero que con el tiempo madurarán y que estén listos para su consumo. Llena su cubeta, sufre para volver a cargarla, finalmente lo hace y se mezcla con el trabajo de los demás, con los adultos, este niño también lo es, pero guardado en un cuerpo diminuto.



En otro lugar que comparte situaciones similares a todas las que dominan en Los Herederos, un niño levanta piedras y las lleva a una construcción de la cual descubrimos su magnitud al ver una toma abierta y el cuerpo del pequeño que camina entre montículos de tierra. Al llegar ahí, las arroja como si se liberara momentáneamente de una carga, como lo hicieron los niños que, después de recoger madera y llegar a su burro, también tiraron al suelo los trozos de árbol que les incomodaban. Van dos casos.



Tras quedarse solo, el cielo de Cochochi moja a Evaristo y a su nuevo acompañante que acaba de encontrar, cae lluvia, la cual hace que se refugien bajo el techo de una escuela. Es en este momento en el que terminamos de entender el rumbo que tomará el filme y, sobretodo, las características de la figura del niño indígena que está arraigado a los hermanos.

El cielo es el reflejo del estado de ánimo de Evaristo y de las circunstancias a las que se enfrenta conforme pasa el tiempo de la película. Vimos que, junto a su hermano, se encontraba en un ambiente nebuloso y con poca claridad. Después, al encontrar a una persona, el paisaje se aclaró un poco y pudo pedirle ayuda. Ahora, sin Tony, el cielo deja caer su lluvia, mientras la confusión aborda a Evaristo, quien, el único lugar en el que encuentra refugio es la escuela. No importa que esté al lado de un hombre que no conoce, está en la escuela y eso es lo que a él le importa y le brinda seguridad.

Aunque la lluvia se calma un poco, las nubes aún dejan caer agua, lo cual provoca que Evaristo y su nuevo compañero ahora busquen refugio en un camión que claramente no es de ninguno de los dos.

La lluvia para y lo sabemos porque ahora hay caballos que beben el agua que quedó encharcada en los campos verdes y comen del pasto que quedó humedecido. Alguien ve los animales y nos damos cuenta que esa persona es Tony, quien está recostado en las ramas de un árbol. Es como si no quisiera o no pudiera dejar ir el caballo que perdió o como si tan solo tuviera la necesidad de estar cerca de un equino.

De repente, nos encontramos en una cantina en la que el actual compañero de Evaristo ordena una cuba y pide al niño que le ayude a encontrar y a marcar un número de teléfono. ¿Por qué lo hace? Evaristo es un niño que estudia, es alguien que sabe leer, es en quien el compañero confía que puede hacerlo. Es su apoyo.

Escuchamos que el nombre del nuevo compañero de Evaristo es Marcelino Bernardino y, al terminar la llamada, el niño ve la oportunidad de llamar y dar un mensaje, pero el tiempo ha terminado, también la estancia en la cantina, y el tiempo compartido con ese compañero que decide dejar al niño para subir a un camión cargado de árboles talados.

Las nubes, en Los Herederos, están colocadas dentro de un mismo cielo, pero presentado de distintas maneras y en distintos espacios, es como si tuvieran que pasar varios días y grandes distancias para encontrar a otros niños que viven en una situación similar. Es así como llegamos sutilmente a las manos de a una niña que ordena los hilos de uno de sus productos. A su lado hay otras mujeres de mayor edad que hacen lo mismo: cosen.



También, a varios días y cielos de distancia, Polgovsky nos coloca en un campo en el que se recogen los productos que ofrece el campo: el chile cuaresmeño. El primer acercamiento que tenemos en este espacio es con otra niña heredera. De pronto, hay un detalle que nos parece fuera de lugar: una toma en la que no hay niños, sólo rostros de adultos, pero pronto volvemos a esa niña que está encorvada para poder recolectar los mejores chiles.



Entre ese campo en el que abundan las plantas de chile cuaresmeño, se encuentra una niña de escasos meses de edad que está recostada y cubierta por la sombra que producen algunas ramitas verdes. Un señor la cuida y le sonrío tiernamente. Preparan poco a poco a esa niña para un trabajo al que está destinada.

Cuando, finalmente, Evaristo se ha quedado solo, la noche comienza a caer, pero sigue su camino en medio de la Sierra. No habla, es el único punto humano de color blanco que camina en la inmensidad rocosa de la Tarahumara. Los pinos -los okochochis- lo absorben y, con la complicidad del niño, lo llevan hacia su interior hasta el punto de desaparecerlo poco a poco en los tonos oscuros que ya abundan y rodean. La noche lo absorbe lentamente, no queda más que entregarse a ella y aceptar lo poco que él representa ante majestuoso escenario. Al día siguiente la luz volverá a salir.



Así como el entorno natural es un elemento importante para los niños de Cochochi, en Los Herederos también es mostrado como un elemento que impone ante el tamaño diminuto de los infantes. Esto incluye el cielo que quedó unido por “Bajo el Cielo Mixe”.

Es bajo ese mismo espacio que cubre a Los Herederos que un señor va sembrando semillas de maíz hasta que se le acaban y llega el momento de solicitarle más a su hija que corre hasta el otro lado del campo. La niña, conforme se aleja de la cámara, se hace un punto cada vez más pequeño. Esa niña viste de color amarillo y parece un canario que vuela a ras de suelo en medio de los surcos de tierra en busca de semillas para sembrar.

Al darle tiempo a la niña para que encuentre las semillas, un niño más aparece en pantalla, es un nuevo campo de recolección, ahora es de pepinos. Se encorva y busca entre las plantas ese producto verde que le ayude a llenar los dos botes de plástico que tiene a sus pies.



Cuando ve cumplida la tarea, lleva esos dos botes llenos de pepinos sobre sus hombros y los entrega a la persona que los recolecta y arroja en la caja de un camión que se encargará de repartir el producto a diversas ciudades del País. Ese niño es el único que lleva dos botes sobre sus hombros, los demás sólo lo hacen con uno. Fuerza tiene, maña para cargar, también. Y parece que no gusta esta acción, o tal vez sólo sea por comodidad, pero quien recoge los botes de pepino en el camión decide arrojar al suelo el primer recipiente que recibe del niño.

La niña de vestido amarillo por fin llega a donde está la cubeta con maíz, la toma entre sus manos y vuelve con ella hasta donde está su padre.



¿Cuántas veces hemos escuchado la frase “mi tierra”? Al sembrar las semillas, los integrantes de esta familia que vemos cubren el maíz arrojado al suelo con sus pies que son “protegidos” por los huaraches que usan, los cuales tienen orificios que permiten que la tierra tenga contacto con sus dedos. Es con los pies que ellos sienten más propia la tierra a la que pertenecen. Aquí, las tierras no pertenecen a sus dueños, son los campesinos, los indígenas y los niños quienes pertenecen a la tierra.

Como si ya hubiesen pasado cuatro semanas aproximadamente, somos colocados al lado de una niña que se encuentra labrando la tierra de la cual ha comenzado a salir la milpa de color verde. Con un corte nos alejamos de ella y se abre ante nosotros el panorama de un campo en el que varias personas hacen lo mismo que la pequeña.

Mientras tanto ha llegado el momento de cocer los blocks que servirán para formar diferentes construcciones. Esto conlleva llenar con leña el horno que le terminará de dar forma a esos conjuntos de arcilla y de hacer más rígidas estas figuras rectangulares formadas a partir de los montículos de tierra que consiguieron los niños, quienes también echan mano de un molde establecido por un conjunto de madera.

Como si también nos despertaran abruptamente de un sueño, tal y como sucede al inicio de Los Herederos, así se siente el despertar de Evaristo en medio de la Sierra Tarahumara en Cochochi. Aunque le cuesta trabajo levantar su rostro y abrir sus ojos, el paisaje que lo rodea ya es más claro, no es oscuro como el de la noche anterior, y aunque hay niebla que se encuentra a lo lejos, ya no lo rodea ni lo



absorbe. Aunque el niño aún no lo sabe, en medio de ese ligero espesor de nubes está el lugar que busca; está a punto de lograr la encomienda que le dio su abuelo.



Ahí, en ese lugar al que Evaristo está a punto de llegar, hay un hombre sentado en la orilla de la piedra. En esta toma queda clara la importancia que ejerce el contexto natural sobre los personajes y en el desarrollo del filme.

Es una toma en la que sólo vemos el rostro de un hombre viejo contemplando una cadena de barrancas que forma parte de la Sierra Tarahumara. Aunada a la belleza del color azulado que se observa en la parte trasera de la imagen, este espacio nos muestra que la naturaleza es un respaldo para las comunidades indígenas tarahumaras. Es por toda esa masa rocosa, verdosa y azulada por la que Isidro Baldenegro peleó y dio su vida. Es en esta toma en la que vemos que el ser humano queda unido exclusivamente a la naturaleza y no con otro elemento más. Por ello la importancia de celebraciones como la teshuinada que vemos retratada desde la visión de Nicolás Echevarría.

El enorme espacio de la Sierra Tarahumara que tiene el hombre viejo ante sus ojos, y la influencia que ésta ejerce en él, se ven reflejados en las respuestas del hombre; lo absorbe, lo tranquiliza, lo calma, le brinda una serenidad que es aderezada por su vejez.



Ya, en la escuela en la que lo citó Evaristo para volver a casa, ahora es Tony quien busca a su hermano, le grita y no recibe respuesta; su hermano no ha llegado aún. Es notorio que Luis Antonio está solo en la escuela, y que se siente raro porque, en el fondo, él sabe que no pertenece a ese espacio. Los papeles comienzan a cambiarse y lo sabemos por los espacios en los que son ubicados los personajes.

En Los Herederos, la tarde comienza a teñir el cielo de tonos anaranjados que son el preámbulo de la llegada de la noche y, con ello, el del descanso para desconectarse de una jornada laboral en la que el campo les exigió lo mejor de sí mismos. El caminar de los jornaleros que aún están el campo ya es lento y han olvidado los movimientos rápidos que hacían para sumar la mayor cantidad de botes y cubetas llenas para entregar a los encargados de la recolección. El cansancio es evidente y los indicios de un día de trabajo, también. Las manos están cubiertas de tierra con tonos verdes, marcas que son resultado de la pigmentación de las verduras recogidas durante horas. Además, después de estar horas bajo el sol, el agua se vuelve un elemento importante en la fase previa a la comida. Es este líquido el que brinda la oportunidad de refrescarse del calor y que debe ser tomado, dentro del trabajo, primero por lo grandes.

Cada uno de los niños y adultos indígenas toman con sus manos los alimentos que prepararon con anterioridad, no hay cubiertos, y lo comen tranquilamente. Saben que cada uno de los alimentos que ingieren lo tienen bien merecido. Son las manos la herramienta principal en cada acción del trabajo que hacen, inclusive para comer.



El vínculo que existe entre la tierra y los niños indígenas es tan fuerte y marcada que lo único que queda por hacer es cuidar el campo y obtener maíz que se convierta en tortillas, una recolección de verduras o una quema de varas de caña que deje manchas en el cuerpo.

Hacia el final de Los Herederos, Eugenio Polgovsky nos presenta otro conjunto de niños que no habíamos visto anteriormente. Unos duermen, son los más pequeños. Los otros recogen ejotes de entre las ramas de color verde que se extienden por el campo de tierra en el que están hincados. Llenan sus botes, los llevan sobre sus hombros, los pesan y los entregan. Aún no cumplen con la cuota que necesitan, cuestionan la cantidad que les falta, toman sus botes y se van para continuar con la recolección de esta verdura y, así, terminar lo más pronto posible.

Llenan, de ejote en ejote, la cantidad de botes con la que deben cumplir, pero sólo por hoy. Mañana, esos niños habrán de sacar la siguiente cuota que les sea requerida. ¿De dónde? De donde les sea posible.

Nuevamente en Cochohi, cuando Evaristo y Tony van de regreso a casa, los caballos que se encuentran en medio de un campo verde son vinculados con ellos. Los animales huyen de los hermanos como si supieran que deben evitarlos. Son equinos que, aparentemente, se encuentra en libertad porque van en conjunto, corren rápido y varían en sus colores. Además, no se encuentran atados a ningún lugar.

Pero la lluvia vuelve a aparecer. El ambiente se vuelve turbio. Los niños corren por el campo y llegan hasta la escuela en la que, a palabras de Tony, es un lugar que no se encarga de mostrarles la forma correcta de amarrar un caballo.

Nuevamente la lluvia está vinculada con Evaristo y esa forma tan confusa de sentirse por enfrentar a su hermano y su necesidad una vez más.



Evaristo no quiere volver a dormir fuera de casa y mucho menos en el monte. Es en esta soledad en la que durmió en medio de la oscuridad de una noche en la Sierra Tarahumara en la logró madurar, pero ese proceso es doloroso, es oscuro y es algo que no quiere repetir porque sabe lo que eso conlleva: una soledad a pesar de estar acompañado de su hermano. Sin embargo, la noche llega y los hermanos están en la escuela de la que se graduaron. La mejor forma de calentarse es quemando algunas hojas de libros que no volverán a usar, como es el caso de Tony.

Cuando el silencio comienza a abarcar esta escena, Evaristo le dice a Tony que el día de la graduación le fue otorgada una beca a éste último, pero él responde que no es algo que le interese. Finalmente, sus objetivos quedan claros: Tony no quiere estar en la escuela, desde un comienzo manifestó que él quería trabajar. Pero aún no queda claro lo que quiere Evaristo, al menos no de forma explícita, sin embargo, nuevamente está vinculado a una institución académica. Es la primera y única vez que lo vemos escribiendo algo. Escribe su nombre en el pizarrón del salón en el que pasarán la noche. Evaristo se reconoce en el lugar y, como si se tratase de una pintura rupestre, deja su huella marcada para que no pueda ser olvidada. Es decir, expresa que su nombre pertenece a ese lugar y es en donde debe de permanecer. Ahora sí conocemos lo que quiere Evaristo.



Inmediatamente después de esta acción, los dos hermanos caen dormidos en el interior del salón. La pantalla funde a negros porque no hay nada más que discutir entre ellos; Tony nunca se sentirá cómodo con y en la escuela.

Regresamos con un corte directo en el que la luz ya cubre buena parte del cuerpo de Evaristo. Nos despierta de forma abrupta, pero le brinda la posibilidad al niño de hacerlo poco a poco, sin prisas y a su manera. Al salir de la escuela, el niño se da cuenta de que nuevamente el paisaje está cobijado de neblina tal y como cuando lo dejó su hermano, y es que, nuevamente, Tony se ha ido. Evaristo camina como un punto blanco en medio de un paisaje verde y húmedo, cuyo horizonte no vemos porque la neblina lo obstruye en el fondo.

Volvemos a uno de los tantos campos de Los Herederos en el que varios niños acompañados de adultos recogen ejotes de forma hincada. Es un proceso lento por la ligereza y el tamaño pequeño del producto. La paciencia es un elemento fundamental en este trabajo.

Una niña cuida de otra pequeña que se encuentra recostada dentro de una caja de plástico. No nació en un pesebre, pero está creciendo dentro de un espacio en el que después colocará lo que le toque recolectar, tal y como lo hacen los niños que se encuentra a su alrededor.

En alguna ocasión, Eugenio Polgovksy mencionó que la idea de Los Herederos le vino a la mente cuando filmaba Trópico de Cáncer y vio la importancia del trabajo infantil en el campo mexicano (2009).

“Es una sinfonía a su lucha, a que tienen cara de adultos por la fuerza del golpe de desigualdad. El clímax es una mirada de una niña de 5 años en la que se aprecian el rostro de abuela y madre”, fue lo que comentó Eugenio Polgovsky en una entrevista brindada a Grupo REFORMA (2009).

El tamaño tan pequeño de estos niños es contrastado al momento en el que un tractor pasa al lado de un pequeño que duerme en el suelo. A él ni siquiera el ruido del motor de esa enorme máquina lo despierta. Está en un sueño en el que no ve el trabajo de los demás niños. A él no lo despertaron abruptamente como a nosotros y a los demás niños en el inicio del filme. A él, el arrullo cantado en náhuatl sí le hizo efecto.

Mientras vemos a un niño que tiene las plantas de los pies manchadas de tierra, es decir, ya ha comenzado a dar sus primeros pasos, juega en la tierra, se arrastra y llora sobre ella. Esa tierra es suya y no tiene vergüenza de tirar sus lágrimas sobre ese polvo de color café que lo espera ansiosamente para que también sea uno más de los que toma sus productos. Pero él aún es demasiado pequeño para comprenderlo.

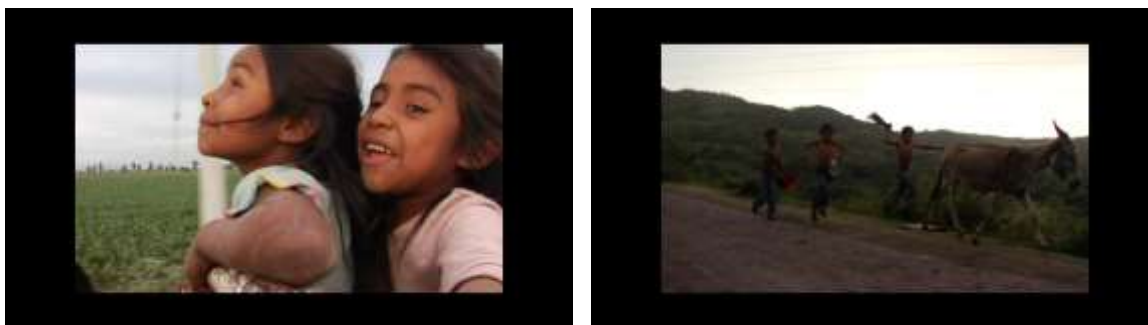
El clima existente en Cochochi cuando el abuelo le cuestiona a Evaristo sobre el caballo, parece que vuelve a ser nublado porque no vemos que los rayos del sol iluminen tan fuerte. No llueve, pero Evaristo llora y es como si estuviera lloviendo porque hay agua que corre por su rostro y sus lágrimas quedan colgando de su piel morena.



Cuando toda ha quedado resuelto con respecto a la pérdida del caballo, Tony da su beca estudiantil a su hermano y, aunque ambos se dirigen a las instalaciones del plantel, Evaristo es el único que aparece en el salón acompañado de otros niños

que no son ni su hermano, ni los amigos con los que estaba en momentos previos. Nuevamente está solo, pero en un espacio que siempre le dio seguridad.

En Los Herederos hay diversas formas de volver a casa por parte de los niños indígenas: con el cansancio en el rostro y abordando una camioneta de redilas, caminando o sobre un animal de carga como el burro. Se puede hacer jugando y con risas que rompen el silencio tranquilo que abunda en las sierras y en las diversas comunidades indígenas del País.



Al final, la noche llega a estos distintos cielos que se encuentran unidos en uno mismo, el cual abarca aquellos lugares del País en los que fue grabado Los Herederos. Aunque ya es de noche, eso no significa que sea la hora de dormir. Eugenio Polgovsky deja que nos despidan los niños que aún tienen ganas de bailar, de sonreír, de vivir y que se mezclan con el color azul de un chal que es elaborado poco a poco en el telar. De eso se trata, de saber que aún hay energía hacia el final del filme, del día, de la vida.

### 3.7. Ritos, tradiciones y costumbres

La primera muestra que encontramos en pantalla es una escolta compuesta exclusivamente por mujeres que están vestidas con indumentarias hechas de manta de color rosa, después, entendemos que el acto en el que nos sitúa el filme es la ceremonia de graduación hecha para los alumnos de la escuela a quienes se les entrega un diploma por haber finalizado sus estudios a nivel primaria. Entre los niños egresados encontramos a Evaristo y a Luis Antonio Lerma Torres.



Como parte de este mismo evento, los niños bailan un vals que es guiado por las notas de, la que pudiese ser, la pieza musical más conocida de Richard Claydeman. Este momento es aprovechado por el director de la escuela para brindarles una de las encomiendas menos realistas que podrían acontecer.



Evaristo baila junto a sus compañeros, pero la poca coordinación grupal se convierte en la evidencia del nivel de capacidad que existe por parte de los niños hacia este tipo de música. Hay algo que contrasta y eso es la combinación de una balada con la vestimenta predominada por los colores azules y blancos de los niños que están en su última etapa de primaria.



En tanto, en Los Herederos, la pizca de productos del campo es uno de los elementos más importantes de la vida de las comunidades indígenas por dos razones poderosas que quedan reflejadas en ambos filmes.

La primera razón se entiende a partir del descenso de las personas de la caja de camioneta. Son varios hombres y mujeres las que bajan del vehículo, pero principalmente vemos a niños que van acompañados de sus padres y hermanos mayores. No es sólo una familia consanguínea la que atiborra la camioneta, son diversas familias las que comparten el espacio del medio de transporte que los lleva a los campos de pizca.



Todas estas familias pueden o no conocerse, pero el compartir la necesidad de trabajar hace que, por lo menos, se miren y se integren entre sí. Son familias que heredan a sus hijos la necesidad de trabajar y que, seguramente, crecerán haciendo esta labor durante una gran parte de su vida.



Esta necesidad desemboca en la pronta interacción entre niños de familias diferentes que van a la pizca de productos del campo, en determinados casos, el del jitomate.

Mientras los de mayor edad están en la recolección del fruto, los menores se resguardan del sol bajo la sombra que provee un camión que más tarde se encargará de llevar las cajas llenas de jitomate que fueron tomados por manos infantiles, juveniles y adultas.

Es decir, los dos elementos que representa la pizca son: la interacción con niños de otras familias, con quienes, muy probablemente tendrán que crecer hasta llegar a su vida adulta; algunos de ellos tiene la posibilidad de encontrar una pareja con quien tendrán su descendencia y realizarán el mismo proceso cíclico que fue aprendido desde corta edad. El segundo, y no menos importante, es que este proceso será uno de los únicos medios que tendrán para juntar capital que les sirva para comprar recursos de trabajo necesarios que se convertirán en la verdadera herencia que tendrán los futuros niños indígenas que llegarán a los campos de México.

En la segunda parte de Cochochi conocemos todavía más las tradiciones y la forma de organización que se lleva a cabo en la cultura tarahumara según el texto fílmico. Una de ellas es la recaudación de apuestas y la forma en que son invitadas las personas a las fiestas. No se necesita de la formalidad a través de un papel, basta de un “Vamos a tomar a mi casa. Hay teshuino” para ser parte de una celebración.



Dentro de la fiesta de María Rosa, una mujer que invitó a Tony a su cumpleaños, nos encontramos con una referencia a otro texto fílmico que habla y plasma las tradiciones de los pueblos tarahumaras desde el ámbito documental: Teshuinada de Nicolás Echevarría (1979).

Por la invitación de María Rosa a Tony, entendemos que lo que debería venir en Cochochi es un conjunto ceremonial en la que los participantes se vean envueltos en diversos ritos que formen parte de decisiones sociales al interior de las comunidades. Es por ello que la mujer le dice a Tony que en su fiesta preguntarán si alguien ha visto al caballo que aún, hasta ese momento, yace desaparecido. Además, a razón del comentario hecho por un hombre que va en una camioneta, nos damos cuenta que towi significa niño.

Tony y María Rosa llegan finalmente al festejo en el que predominan los hombres que beben teshuino. Es muy diferente a aquella celebración que vemos en el filme de Nicolás Echevarría y bastante radical.

Los hombres hablan de las apuestas que realizarán en la carrera del día siguiente. Apuestan lo que tienen, todo vale. Pero, al poner mayor atención al tipo de apuestas que hacen, no ponen en riesgo la pérdida de dinero, no lo tienen, no hay. Lo más valioso que se puede apostar son los animales, ese es su patrimonio. Esta premisa se refuerza con el comentario formulado por una mujer que se encuentra en la celebración: si te lo robaron (el caballo), seguro lo apuestan.



Tony no encuentra una respuesta que le dé esperanzas para seguir buscando su caballo. Lo cuestionan, es como si se encontrara en un juicio. No hay respuestas, sólo pistas confusas por las cuales piden recompensa económica.

El plena celebración del cumpleaños de María Rosa, Luis llega al lugar en el que se encuentra Tony, quien dice que fue él quien le robó el caballo. Luis, después de quedarse un momento en silencio ante tal acusación, niega y se ríe de lo que dice Tony. Un jurado provisional compuesto por los hombres que ya se encuentran

en estado de ebriedad le cree. Ante el dictamen dado, la solución que dan es que siga la fiesta con el teshuino.

Es el teshuino el elemento que ayuda a aclarar las cosas, pero también el que anima esos bailes sagrados que se mencionan en Teshuinada. Aunado a ello, Cochochi pone sobre la mesa un nuevo papel de esta bebida: es el elemento que ayuda a unir los enemigos, como es el caso de Tony y Luis, o a destruir relaciones, como lo vemos con una pareja que pelea.



Esta bebida sagrada ya dominó a la mayoría de las personas que vemos en pantalla, se ríen, bailan, se animan y se calientan con una fogata, el único punto que brilla con fuerza en la oscuridad. Es fuego, es lo que le hace falta a Evaristo que está solo en medio de la oscuridad de la Sierra Tarahumara y se entrega a ella con poco sosiego. Está en la oscuridad. Está por tomar el camino hacia la madurez.

La carrera de la cual tanto se habló en la celebración de María Rosa no es una carrera de caballos, ni atlética, ni de autos, no. La carrera es un evento en el que los participantes tienen que llevar con los pies una bola de piedra hasta la meta. Las apuestas del evento giran en torno a ropa, no hay nada más valioso que eso. En esta ocasión lo único que se puso en juego de animales fueron gallinas y, por

ende, el caballo que perdieron los hermanos sigue sin aparecer. Sólo quedan dos opciones viables: a) fue robado y está lejos de casa; b) está perdido en la majestuosidad de la Sierra Tarahumara. Ante ello, Luis manifiesta a Tony sus intenciones de laborar y es por esta perspectiva que hace click con quien anteriormente lo había acusado de ladrón.

Cuando los dos nuevos amigos viajan en la parte trasera de una camioneta, acontece una conversación que tiene mayor interés e importancia para comprender la función de la pizca del campo en Cochochi.

Por la plática que sostiene Luis con un señor más viejo que él, la pizca es un rito importante en el desarrollo humano, laboral, social y cultural de cada persona, es decir, es un punto de reunión de diversas personas en un mismo campo de cultivo que sobrepasa la intención de recoger los productos que ofrece el campo. Este rito tan arraigado les dará de trabajar, de comer, de encontrar pareja y de traer una mujer que provenga de un lugar lejano al suyo.

Aunque estas ideas sólo quedan mencionadas en Cochochi, casi toda esta carga ideológica que lleva la pizca es la misma que vemos en Los Herederos: personas que llegan al campo desde distintos puntos, principalmente familias que tienen hijos, a los cuales les inculcan la necesidad de trabajar y de continuar este proceso cultural, social y económico que permite la estabilidad de varias comunidades.

Aunado a todo lo mencionado, debemos comprender que cada uno de los ritos y costumbres de las comunidades indígenas que son representadas tanto en Cochochi como en Los Herederos responden de forma directa a la cultura desarrollada en el espacio geográfico que abarcan y habitan.

También, en Los Herederos vemos a niñas que, pesar de que no son madres, tienen la necesidad de cuidar a otros niños más pequeños que ellas, quienes no reciben las mejores atenciones. La caída en la orilla de un riachuelo por parte de una niña que carga un pequeño es síntoma de la inocencia e inmadurez que se presenta en una infancia acelerada por situaciones económicas, sociales y

culturales. Esa niña no está ni cerca de poder manejar la carga de responsabilidad que confiere la madurez, mucho menos la maternidad, pero es necesario tener un acercamiento real a esa etapa de la vida que le espera.

Son niños que intentan cruzar los ríos para poder estar lejos de sus obstáculos y acercarse a esas encomiendas que deben cumplir. En el caso de los niños, como lo vimos en el inicio de Los Herederos, van en búsqueda de los materiales de sustento para la casa, es decir, leña, madera, maíz molido, alimentos y demás. En el caso de las niñas, es para atender los cuidados que la casa y los hombres necesitan, esto significa, brindar atención a los más pequeños de la casa y proveer de comida para su familia.



Cuando Evaristo está dispuesto a aceptar la culpa de la pérdida del caballo en Cochochi, Tony le responde que no lo es ya que la escuela no les da los conocimientos necesarios para amarrar bien a un animal. Y es verdad, la escuela de la cual egresaron se encarga de brindarles conocimiento académico en diversas materias sociales y científicas, pero no en el ámbito laboral del campo. Nunca vimos, ni veremos en el filme a un profesor que sea capaz de enseñar a un niño la forma correcta de amarrar un caballo para evitar su pérdida.

Por esta razón es que, en Los Herederos, no vemos una instalación académica porque lo que realmente necesitan aprender los niños para sobrevivir se adquiere de generación de generación, a través de cortadas en dedos, de tener contacto con la tierra, de manchar sus manos con pesticida y polvo o con carbón que queda impregnado en las cañas, y eso no se aprende en la escuela, se aprende con la práctica. Es por ello que Tony reconoce que su hermano no debe sentirse culpable por algo que no le enseñaron.

Esta práctica laboral del día a día, comienza desde un día antes, al menos en la fábrica de tabiques. Para los niños que ahí trabajan, aunque la jornada ya terminó, el orden es uno de los elementos más importantes, pues los vemos protegiendo y cubriendo los bloques de arena con diversos plásticos para evitar que sean mojados y, por ende, sean deshechos. Es decir, hay dos formas de decir adiós a un día de trabajo por parte de los niños: a) con los últimos arreglos que permitan llegar al día siguiente para comenzar una nueva jornada; o, b) con una sonrisa en el rostro, con la energía suficiente y divertida como es el caso de los pequeños que juegan en el campo mientras los animales que cuidan ingieren los últimos alimentos del día.

La jornada laboral para los niños de Los Herederos ha terminado y sólo queda echar a las camionetas todos esos productos que recolectaron durante el día. Además, por parte de ellos queda recoger sus herramientas que llevaron al trabajo. El camino de regreso a casa es grupal, no hay individualidades. Juntos vinieron, juntos trabajaron y juntos volverán a sus comunidades. Cuando también el camino a casa a bordo de una camioneta de redilas ha concluido, el descenso es inevitable. Esta escena del descenso de las personas que viajan en camionetas para volver a casa, es casi imposible no compararla con los descensos que miles de inmigrantes hacen cuando son detenidos en los puntos fronterizos del País. En ambos casos, si comparamos fotografías de estas situaciones, encontramos rostros similares: están llenos de cansancio, y algunos otros de dolor. En el de los migrantes se debe por un largo camino recorrido, en el de los indígenas por una larga jornada de trabajo, pero en ambos casos se busca un objetivo en común: salir adelante.

### 3.8. Relaciones sociales

Cuando estamos en la ceremonia de graduación de Evaristo y Tony, del segundo sólo escuchamos su nombre porque una día antes decidió escaparse de la escuela y no estar en el evento en el que se le otorgó una beca escolar, situación que no logró Evaristo. Sin embargo es éste último quien pasa a recoger el documento que acredita la beca de su hermano e, inclusive, directivos de la escuela le cuestionan las razones por las que Tony no pudo estar en ese momento.



Ante este cuestionamiento, lo único que puede responder Evaristo es con un sincero e inocente “quién sabe”, pero el director de la escuela le encarga que le entregue a Tony el documento que le dará la posibilidad de continuar su desarrollo académico en otra escuela y con reglas muy diferentes a las que estaban acostumbrados.

“Quiero decirles que ustedes serán quienes dirigen el futuro de la educación en los años venideros”, es la tarea que confiere el director de la escuela a los niños recién egresados.





El motivo por el que esta petición resulta un tanto imposible de cumplir es porque, para cumplirla, es necesario que todos y cada uno de los alumnos tengan la posibilidad de continuar con sus estudios y que, además, aspectos económicos y sociales se conjunten para que, por lo menos, exista una ligera posibilidad de acercarse a esa meta que les fue encargada, y no las hay.

Por ello, no es en vano que los datos arrojados por la Encuesta Nacional de Indígenas a través de “Los mexicanos vistos por sí mismos. Los grandes temas nacionales” en el tomo dedicado a los grupos indígenas mexicanos, destaque el bajo nivel de escolaridad que existe a nivel nacional.

Sin embargo, es importante darnos cuenta de un punto muy importante: de acuerdo con Cochochi, la educación en comunidades indígenas está basada en la lengua española y, no es sino hacia el final de la ceremonia de graduación, que el gobernador de la comunidad rarámuri les pide lo mismo que el director del plantel: continúen sus estudios. Es una educación basada en lengua española que relega hasta el final al idioma rarámuri.

La “imposibilidad” de lograr la petición hecha por las autoridades no es generalizada, pues, ¿cuántas veces no hemos sabido de algún alumno de una comunidad indígena que destaca por sus capacidades académicas en otro país que no es México?

El camino de esa persona que podría marcar la diferencia es el de Evaristo, pues cuando el gobernador rarámuri está despidiendo a los alumnos, el niño decide ir al cuarto en el que duerme, tomar sus cosas entre las que destaca un libro de español que abre y en el interior guarda la beca que le fue otorgada a su hermano.

Aunado a ello, la decisión de Evaristo es la de salir de la escuela cuando se lleva a cabo un baile tradicional de la comunidad rarámuri. Esto nos marca que ha tomado una decisión: dejar atrás sus raíces con el fin de continuar una educación que, hasta el momento, se ve imposible por no haber recibido una beca de apoyo.

Todo este interés de Evaristo por la escuela queda confirmado en el minuto 11 con 32 segundos cuando Tony ve que su hermano también salió de la escuela y camina por los campos abiertos y rocosos de la Sierra Tarahumara.



Mientras tanto, en Los Herederos, el trabajo es un elemento que se convierte en una herencia que no han escogido los niños, pero es algo de lo cual se han encargado de cuidar. Ellos han sido elegidos para seguir con esta herencia. Son niños que se hacen viejos y viejos que miran a los niños como sus sucesores.

En Los Herederos no encontramos ni una escuela que nos permita inferir que pueda ser aplicable el dicho común de “lo único que tendrás de herencia será la educación”. Caso contrario es manejado en la narrativa de Cochochi.

Llega el momento en el que Tony ya hizo explícita sus ganas de conseguir un caballo para trabajar, pero Evaristo le cuenta una historia a su hermano para que piense mejor las cosas y la decisión que pretende tomar. Esta historia no la toma en cuenta, inclusive, cuestiona la autoridad de la persona que lo dijo: su abuelo.

“Mientras no vea yo la marca de los clavos en sus manos, y meta mi dedo en las marcas y mi mano en su costado, no lo creeré —repuso Tomás.” (Juan 20: 24-25).

Aunque Tony no cita las palabras dichas por Tomás, se puede sentir en su entonación un aire de desconfianza hacia lo que acaba de escuchar por parte de Evaristo. Esta duda será despejada y vivida en primera persona a través de una experiencia similar en carne propia cuando por fin pueda acercarse a un caballo.

Tal y como Tomás tuvo que enfrentarse a Jesucristo y no fue capaz de pasar sus dedos a través de las heridas que tenía.

En ambos filmes, en Los Herederos y en Cochochi, debemos partir de la premisa de que: a cada acción de dar lleva la reacción de recibir. Estos dos elementos tienen su sinónimo en una sola palabra: heredar. Es aquí que nuevamente encontramos un vínculo existente de los niños indígenas dentro de los textos escogidos.

En Los Herederos no estamos frente a una herencia monetaria que sirva para comprar elementos que les ayuden a ampliar su capital en función de un mercado que les demanda crear una mayor cantidad de productos.



Tony es una de las voces que representa en Cochochi a los más de 11 millones de indígenas que viven en México: quieren trabajar, necesitan hacerlo y adelantar un proceso que, hipotéticamente hablando, estaría reservado para una vida adulta.

Lo que sucede en los casos de Cochochi y Los Herederos es un proceso que consiste en adelantar, simbólicamente, la llegada de la vida adulta mediante el acercamiento de los niños al ámbito laboral en el campo mexicano en donde se encuentra la mayor cantidad de indígenas en México.

Ante las ganas de emprender un viaje a través de la Sierra Tarahumara para llevar los medicamentos al hermano del abuelo, Evaristo decide buscar a su

hermano Tony para tomar la encomienda que les será asignada, sin embargo, lo que éste último replica es: si vamos en el caballo, sí voy.

Y, aunque Evaristo le ofrece varias opciones para realizar el viaje, Tony se mantiene insistente en tener de cerca un caballo que anhela desde los primeros minutos de la película.



Más adelante en la narrativa, Tony, en un intento por meter a su mundo a Evaristo, lo invita a subirse al caballo para emprender juntos la aventura de la entrega de medicamentos, pero, una vez más, se niega a caer en su juego.



Previo a tomar la encomienda del abuelo y a emprender su respectivo viaje del héroe, la figura paternal cuestiona a Tony sobre las razones por las que desea llevar al equino. El niño no responde, se queda mudo y lo único que hace es mover su cuerpo con nerviosismo.

La jerarquía social queda de manifiesto: la autoridad es el abuelo y es alguien a quien no se le busca cuestionar, pues si hubiese sido de otra forma: ¿en dónde quedaron esas quejas, razones y motivos que Tony le dijo a Evaristo para llevar el caballo?

Sin decir ni una palabra más, los niños reciben las medicinas y se van mientras que el abuelo les pide: no tarden mucho. Es en los primeros pasos que Evaristo le dice a Tony: te dije que no te iba a prestar el caballo. Ante ello, lo único que Luis Antonio puede responder es: ¿qué tal si nunca llegamos? Esta no es una respuesta común de Tony pues, cada vez que se le negaba algo, él siempre había contestado con una respuesta negativa, la cual no era un cuestionamiento. En este caso lo hace.

Cuando se ven perdidos con el caballo en el Valle de los Penes Erectos, Evaristo comienza a cuestionar a su hermano, pues Tony admitió ante el abuelo que conocía el camino, mientras que Evaristo aceptó que no. Había confiado en su hermano, y éste le falló no sólo con mentirle, sino con tomar el caballo ante la prohibición que tenían.

Los hermanos buscan nuevas opciones y el caballo se detiene en medio de un bosque lleno de pinos. No hay paso. Se recriminan uno al otro, atrás quedó ese

momento de alegría acompañado musicalmente mientras el caballo cabalgaba. Queda claro que ninguno de los dos conoce el camino correcto que deben de tomar.

En tanto, los niños de Los Herederos se encuentran inmersos en un mundo laboral desde que son pequeños. No tienen ellos la culpa, ni tampoco es responsabilidad de sus padres; cada una de las tareas que tienen que hacer es un rol que les toca desempeñar y no meramente por gusto, sino porque simplemente lo tienen que hacer. Nacieron bajo esas circunstancias en las que no hay una salida aparente.

También vemos a niñas que trabajan y que, pudiese parecer, se encuentran solas, pero al lado de ellas y de sus vidas estará un hermano que, por el momento, acompaña a su padre. El pequeño se sube al arado que es tirado por animales de trabajo, sin embargo, dentro del mismo núcleo familiar queda clara la división de género: hombres con hombres, mujeres con mujeres. Esos niños también son herederos del trabajo del campo, de la siembra de maíz, de la pobreza.



Después de dejar amarrado al caballo y de encontrarse con Luis en medio del bosque de pinos, los hermanos protagonista de Cochochi debaten para saber quién es el que debe de bajar a la caída de la cascada a la que han llegado para preguntar por el camino correcto al lugar hacia el que se dirigen. Ninguno de los dos quiere, pues eso representaría enfrentarse con personas que ni siquiera conocen o con quienes evitan tener contacto. Principalmente por Ángel, aquel niño con quien Tony tuvo el altercado en el juego de basquetbol en el inicio del filme.

Al final, Evaristo es quien baja y encuentra a un grupo de niños que se divierte debajo de la cascada. Ángel lo reconoce y le cuestiona la razón por la que se

encuentra ahí y por qué Tony no está con él. Pero lo único que Evaristo quiere saber es el camino hacia donde tienen que llegar. Ángel no está dispuesto a decirle el camino correcto aunque lo sepa.

Con resignación, Evaristo vuelve hacia donde está su hermano, a quien lo encuentra en el camino; va corriendo y no se detiene al encontrarse con su hermano, pero un corte nos manda a observar rápidamente la toma de la caída de agua de la cascada. El caballo está perdido.

Tras quedarse sin el animal, un nuevo reproche comienza entre los hermanos y todo se origina desde la pregunta incómoda que formula Evaristo: ¿qué le vamos a decir al abuelo?



Aunque la decisión es seguir la búsqueda de un camino para entregar el medicamento, ambos saben que volver a casa sin el caballo conlleva un castigo; Evaristo lo sabe, Tony lo toma a la ligera y cree que habrá una solución, es decir, que encontrarán al equino.

Dentro de las labores que hacen en la pizca del campo de Los Herederos, los niños no reciben un trato especial, ni diferente, ni condescendiente, pues las órdenes que reciben son muy similares a las que dan a los adultos que también recogen -como es este caso- jitomate.

Cerca de ese mismo campo en el que estamos situados, vemos a un conjunto de niños que están debajo de un camión de carga para protegerse del sol. Juegan, ríen y, lo que no saben, es que encima de sus pequeñas cabecitas, aquello que les provee de sombra, es también lo que les dará en un futuro algunos ingresos para

comer, pero que también, aún sin saberlo, es una carga que tienen asignada al momento de seguir creciendo.



En otro lugar, bajo circunstancias similares, vuelven a aparecer los pies de Pepín que caminan a pasos cortos, pero que intentan ser firmes. A esta toma le preceden los pies del niño que lleva piedras de un lado a otro para construir una casa que no habitará. Lo sabemos porque segundos adelante vemos a este mismo pequeño trabajando al lado de personas adultas, un encuadre en el que una cruz abre la toma para recordarnos la importancia de la religión en el campo y en la albañilería. Son trabajadores. Son empleados. No es una casa para ellos.



Es una cruz de flores que nos remite religiosamente a la forma en que camina Pepín: con un palo de madera sobre sus hombros es como si fuera un pequeño Jesucristo que, casi por llegar al patio de la casa que habita, cae. Pepín ya había tropezado, pero, ahora, finalmente está en el suelo. Se escuchan risas por parte de los niños que ven caer a Pepín. No se levanta y tiene que venir otro pequeño a ayudarlo para ponerse de pie. No le quita la carga, al contrario, se la vuelve a



acomodar para que continúe y termine su camino. Da unos pasos más y deja en el suelo esa agua turbia que sacó de un ojo de agua que fue mezclado con tierra.

“Y el pueblo estaba mirando; y aun los gobernantes se burlaban de él junto con ellos, diciendo: A otros salvó; sálvese a sí mismo, si este es el Mesías, el escogido de Dios”. (Lucas 23:35)



Cuando Polgovsky realiza diversos montajes con piezas musicales de los pueblos indígenas, no es la belleza de la música la que hace de esas secuencias elementos destacados de Los Herederos, sino el cambio de rostros que refuerzan la idea de que una niña está destinada a heredar un trabajo que le permitirá mantener las tradiciones mexicanas, a pesar de que tenga que desarrollarlo hasta la vejez. Todo parece que está bien en este montaje hasta que caemos en cuenta de que las condiciones son las que lucen fuera de lugar, es decir, esa niña, como casi todos los que hemos visto hasta el momento, no tendrá oportunidad de buscar y explorar otras opciones laborales, culturales y sociales como podría pasar en una metrópoli. Ya tienen encima una vida con herencia. Podría caber la duda de que son conscientes de ello o que tal vez no, pero lo que sí vemos es que lo asimilan poco a poco. Y es que cada uno de los niños que hemos visto podría convertirse en

alguna de las viejitas que es acompañada por una música linda y alegre, aunque ellas no sonrén. El cansancio les ha quitado las energías suficientes como para esbozar una curva en sus rostros.



En Cochochi, tras quedarse solo, y después encontrar a un nuevo compañero, Evaristo toma una camioneta que lo acerque al lugar al que tiene que llegar. En ese espacio se presenta un sutil coqueteo que tiene con una niña, el cual es muy breve, la mira y aparta la vista de ella, esta acción deja en el aire la incógnita sobre las preferencias sexuales que tiene un niño de la comunidad tarahumara, ya que segundos antes, Evaristo le dijo a su nuevo compañero que no les gustaban las niñas. En el viaje que realiza, una niña le sonrío ligeramente y Evaristo voltea la mirada, eso es lo único que vemos. Sin cruzar palabra alguna, y con un corte, nos manda directo a otro espacio, queda la incertidumbre por conocer más de este personaje.

Escuchamos por un anuncio en Los Herederos que la Sagarpa se enorgullece de los productos del campo mexicano. Entonces, ¿en dónde queda el reflejo de ello en la calidad de vida de los pueblos indígenas que los cosechan o recogen, según sea el caso? La respuesta la encontramos en una viejita que muy lentamente intenta encender su tlecuile. Aunque estamos en la misma habitación, la vemos de lejos, así, como ha sido la costumbre de algunas instituciones mexicanas hacia el campo, hacia los pueblos indígenas, hacia sus habitantes, hacia los niños que son Herederos de esta situación.

Por otro lado, los roles de género quedarán marcados en una secuencia diseñada por Polgovksy. Una niña es la encargada de lavar los platos usados para

comer y de acomodarlos en los lugares correspondientes de la alacena improvisada bajo hojas de lámina que sirven de techo y protección del sol, de la lluvia o de lo que sea necesario cubrirse, pero que da al aire libre. Es decir, las mujeres en los campos indígenas, se dedican a la cocina, a la limpieza y a los labores de siembra, ya sea en la cosecha o en el cultivo de productos. Mientras, los hombres le dejan los platos sucios a esa niña para que los lave.



Por lo que se refiere al maíz, este alimento bien podría ser la representación de los niños indígenas que se encuentran en estas regiones del País. Son sembrados, cuidados, regados, cultivados, labrados y cosechados para que temporada tras temporada se vayan uniendo a sus familiares en las labores del campo. Esos maíces también pueden molerse con otros de diferentes colores en el mismo molino para obtener una masa que después será consumida de la forma que mejor convenga, una masa en la que los maíces ya no se distinguen.

Lo que vemos en Los Herederos es que hay dos formas de aprender, las cuales podrían combinarse: con la guía de un adulto, y dejando que los niños aprendan por sí mismos. La forma en que vemos que se puede arreglar un azadón es lo que refuerza esta idea. Lo adultos estarán para guiar a los más pequeños, sin embargo son estos últimos quienes se encargarán de adaptarlo a la forma que más les convenga.

En Cochochi, los cuidados que brinda una mujer de edad muy avanzada hacia los niños es un cuidado que parece maternal, figura que nunca vemos en el desarrollo de la historia, ni siquiera la paternal. Entre esos gestos de amabilidad y atención que tiene la mujer ha recibido las medicinas por parte de Evaristo, vemos

que le toma la cabeza entre sus manos y la siente caliente. Lo acaricia, le pasa sus manos por su cabello, por la frente y decide darle un remedio. Es un niño que debe ser cuidado porque, al final, él se quedará al cuidado del campo.

Cuando Tony escucha en el Mensajero de la Sierra el aviso de Evaristo, la misión del primero cambia y ahora tiene como encomienda llegar a encontrarse con su hermano al medio día en la escuela de Gonogochi. Para ello debe de tomar el apoyo de un hombre blanco, el primero que tiene injerencia en el desarrollo dramático de la historia, pues será el encargado de darle un raite a Tony, a Luis y a varias personas más que se suben a la parte posterior de la camioneta plateada que él maneja.

Mientras, Evaristo es tratado con la atención de sus tíos abuelos, ha cumplido su tarea, y contempla que la casa de esos viejitos está adornada con cuadros que enmarcan las imágenes del señor que lo esperaba a la orilla de una piedra momentos atrás. Esos cuadros son imágenes tomadas antes de que las arrugas llegaran a adornar el rostro de quienes tomarán las medicinas. Pero esas fotografías que ve Evaristo no son más que el reflejo de una persona en la que se convertirá dentro de varias décadas. Inclusive es el señor quien bromea con las diferencias que existen entre su rostro y el que anteriormente era liso.



Los roles de género nuevamente quedan marcados al momento en el que vemos a una niña hacer tortillas. No hay ningún hombre que le ayude a hacer ese alimento de forma redonda. La tarea del género masculino terminó con la ayuda de un molino que se encargó de triturar ese maíz húmedo, para después llevarlo a las mujeres de la casa. Queda claro que a las mujeres, desde pequeñas, se les inculca

estar al servicio de la casa y de las labores domésticas. En este punto debo precisar que el objetivo del filme es mostrar el trabajo infantil y, si partimos de la premisa de que Eugenio Polgovsky evitó manipular las escenas grabadas, el trabajo de la niña forma parte de esta variedad que se nos muestra durante casi 90 minutos. Es ese el papel de la mujer según lo retratado en Los Herederos. Al final, la muestra de esta secuencia trasciende hacia la herencia que es dada de generación en generación y que conjunta elementos que la mantienen viva hasta la vejez. Una herencia que es poco probable que cambie o que se revierta. Lo mismo vemos con la niña en el telar y la mujer que le ayuda a mejorar su técnica. Ahí es en donde deben de permanecer las mujeres.

En el caso de una posible maternidad, entendemos que las niñas son demasiado pequeñas para cargar con la responsabilidad que implica tener un hijo, pero, a su corta edad no necesitan de uno, pues es como si lo tuvieran con los hermanos a quienes deben de cuidar. Ellos son el primer acercamiento y ensayo que tienen previo a tener su propia descendencia.

Evaristo vuelve a su casa, saluda a los primeros que encuentra y después nos encontramos al lado de él en un juicio en el que los más viejos le preguntan lo que pasó con el caballo que se llevó con su hermano Tony. Evaristo no responde, se queda mudo. Todas las palabras que había pensado en el camino de regreso se han ido. El niño no responde y todo queda en silencio.

La experiencia y la sabiduría de los viejos tarahumaras se hacen presente. No hay golpes ni regaños; todo lo contrario. El abuelo le pide a Evaristo que lo acompañe y lo lleva hasta donde está el caballo que los hermanos dieron por muerto y robado durante días. El caballo es inteligente y ha vuelto solo, es lo que comenta el abuelo. Es ese animal de color blanco uno de los mayores tesoros y patrimonios que tiene la familia como para que sea perdido. Es el mejor equino que tienen. Pero Evaristo no recibe un regaño, en cambio, recibe la compasión que un viejo puede tener y se lo transmite a través de un apapacho en el hombro derecho del niño, a quien sólo le pide que no esté triste y que lo lleve al lugar en el que estaba el animal. El ciclo está cerrado.

### 3.9. Vestuario

El vestuario en Cochochi se encarga de destacar el color de las indumentarias a través de las ceremonias como son la graduación de la escuela, el vals que debe ser interpretado por los niños, los uniformes escolares y como elemento de apuesta en las carreras de la Sierra Tarahumara.

Esto significa que, al no haber apuestas de animales, las ropas son lo segundo en importancia que tienen las comunidades rarámuris como patrimonio.

También, los paliacates son un elemento que adorna al hombre en el cuello. No son las corbatas de colores o los moños que suelen utilizarse en fiestas cosmopolitas, son estos trozos cuadrados de tela los que brindan un estatus quo, inclusive, entre los hombres. La forma en que nos damos cuenta de ellos es que, tras volver a casa, Evaristo es cuestionado por su abuelo, quien es la única persona que utiliza un paliacate.



En Los Herederos, el vestuario no tiene un peso narrativo, pero sí laboral en cada uno de los lugares a los que van los niños y las personas que los acompañan. Esta idea es la que nos comparten cada uno de los niños herederos que van en una camioneta de redilas y que se abren paso para ver la forma en que ilumina la luz del amanecer a esos campos que se mezclan entre colores verdes y cafés. Son niños que, algunos, llevan cubiertas sus cabezas con paliacates de diversos tonos, gorras, chales, y otros más que no tienen más que su pelaje de azabache para protegerse del sol.



El vestuario, en otros casos, es un aspecto descuidado y maltratado por las actividades que hacen. Vemos tenis y sudaderas que, en la ciudad, su lugar correspondería a la basura, mas no para estos niños. Esta situación se debe a la premisa mencionada anteriormente: después de los animales, las prendas son el patrimonio de mayor importancia en su vida.

### 3.10. Color

En un principio, pareciera que el color no es un elemento importante en la línea narrativa y demostrativa de Cochochi y Los Herederos, pero sí lo es.

Evaristo viste durante casi todo el filme de color blanco, símbolo de la pureza. Pero cuando se queda solo y se pierde en medio del bosque, poco a poco se ven destellos de su ropa, la escena no oscurece por completo. El mensaje es claro: la bondad se encuentra en Evaristo, pero eso no es suficiente, hay momentos en los que, a pesar de la carga connotativa que lleva, él se ve atrapado en los planos, está encarcelado porque la noche y se confunde al punto de que las tomas son borrosas, no queda claro en dónde está, ni lo que ve y mucho menos lo que debe hacer.



En tanto, en Los Herederos el carbón que deja la leña quemada en los hornos se vincula con el color que hay en las manos del único niño que hemos visto en el filme que corta varas de caña que nos separaban de él o, mejor dicho, que lo encerraban y no nos permitían acercárnosle, ya no están y encontramos detalles que de lejos no vimos. Sus manos están teñidas de un color negro, de tizne. La caña debió ser quemada para obtener ese sabor dulce característico de la azúcar refinada. Pero, este color negro, del carbón que el niño tiene en sus manos, ¿qué



sabor le dará? ¿Amargura por lo quemado que lleva en sus manos? ¿Representa ese color la poca esperanza o el augurio de un futuro en lo que le resta de su vida? Lo que sabemos es que poco a poco ese color se irá impregnando en su piel. Por cualquier situación que se llegue a presentar, lo mejor será afilar el machete que sirvió para tumbar esa vara de caña que lo aprisionaba y que no nos dejó acercarnos a él en un principio.



En otro espacio de este texto fílmico, el color verde queda relacionado con la niñez de los pequeños que juegan sobre el campo mientras su ganado come lo que le es posible. Ya es tarde, el cielo lo manifiesta. Pero un arcoíris es el cómplice de que momentos antes la lluvia cayó en el lugar. Es un fenómeno en el que vemos la combinación de distintos colores que nos brinda calma y alegría. Este fenómeno es una ilusión óptica, no es real, la alegría de los niños tal vez lo sea, pero después se irá y se difuminará poco a poco, como la infancia de los niños al convertirse en adultos para adentrarse de lleno al mundo laboral del campo.



Más adelante en Cochochi, cuando Evaristo aparece a unos metros de la cámara, y cruza un campo cubierto de flores amarillas. No es la primera vez que lo vemos hacer eso, es la segunda. Remitiéndonos a la psicología del color, el amarillo es un color asociado con la locura, pero también es relacionado con la inseguridad y es este concepto el que mejor se acopla a lo que vemos en pantalla. Es Evaristo quien nuevamente se encuentra solo y lo que refuerza esta idea de inseguridad es el repaso de ideas que hace para poder librar a su hermano de un castigo, inclusive, para justificar su posible ausencia en la casa después de perder el caballo del abuelo.



Pero la secuencia dedicada exclusivamente para Evaristo nos termina por demostrar el vínculo que hay entre él y el paisaje. Primero pasa por la idea de justificar la acción de Tony, después por mentirle al abuelo por la ausencia de su hermano, pero conforme va caminando a través de la Sierra, el paisaje se aclara, las flores amarillas quedan atrás, la luz comienza a iluminar la figura del pequeño y camina hasta ver a su hermano que intenta bajar la mochila que aventó en los primeros minutos del filme. Lo ve, hace una mueca y acepta que tiene que decir la verdad: su hermano es muy cabeza dura.



Cuando vuelve a casa, Evaristo es cuestionado por su abuelo, quien es el único hombre, en ese momento del filme, que usa un paliacate de color azul. Le pregunta por el caballo, por su hermano, pero no lo hace de una forma ruda, sino que lo hace con algunas de las características que le confiere la psicología del color a la tonalidad de paliacate que trae en el cuello. Goethe concede al azul las cualidades de inteligencia, paciencia y calma. Es así como el abuelo recibe a su nieto.

Sin recibir respuesta del niño, el abuelo lleva a Evaristo al lugar en el que está el caballo que volvió solo. El vínculo de colores está hecho. Evaristo calma su llanto, toda la preocupación y la frustración que tenía por sentirse culpable de haber perdido al animal se han ido. Ahora está en calma, acaricia al caballo y pone su rostro en el cuerpo del equino como si se tratara de un agradecimiento por aparecer, por solucionar todo y por salvarle de un castigo que nunca hubiese olvidado. Ambos llevan el color blanco encima. Ambos demostraron ser unos seres nobles y que lograron la madurez al grado de cumplir sus respectivos cometidos y de volver a casa por su propia cuenta cuando más estuvieron perdidos. Aunado a ello, Tony reaparece en escena con su mochila que también es de color blanco. Es un triángulo que queda completo.





## Conclusiones

A través de las líneas anteriores que respondieron al análisis de la figura del niño indígena dentro del cine mexicano se puso en discusión y comparación las diversas formas en que son representadas en el ámbito documental y de ficción.

El concepto de la figura y de la imagen del indígena sigue y seguirá siendo complejo definirlo con todas sus aristas en cualquier filme porque continuamente puede caer en la idealización de un ser mágico analizado desde una perspectiva que estará llena de puntos ciegos. En el caso de esta investigación se pretendió abarcar la mayoría de los espacios disponibles brindados en *Cochochi* y *Los Herederos*.

La comparación simultánea de los dos textos nos permite ir de un lado a otro –en el campo de la ficción y del documental- para conocer la forma en que la imagen del niño indígena parece ser la misma, pero que difiere en algunos casos sustanciales que ya fueron revisados con anterioridad.

La imagen del niño indígena con la que nos encontramos en *Cochochi*, representada por los hermanos Evaristo y Luis Antonio, está definida principalmente por dos elementos: el tratamiento cinematográfico y la trama de la historia.

Por una parte, el tratamiento cinematográfico está diseñado por planos que ubican a los hermanos, mayoritariamente, en encuadres picados y neutrales, los cuales tienen como finalidad de los directores de *Cochochi* transmitir la inferioridad de los niños, pero a la vez ponerlos al nivel de los ojos del espectador. El uso de un plano picado o neutral depende directamente de la segunda variable que define al niño indígena en el filme: la trama de la historia.

La combinación del tratamiento cinematográfico y de la trama de la historia da como resultado en pantalla la posibilidad de observar algunas de las tradiciones folklóricas de los tarahumaras, festividades y la convivencia entre niños y un mundo idílico en el que los problemas se solucionan gracias a la inteligencia y la fuerza de un animal como el caballo y en la sabiduría de un figura paternal equivalente a la de un ser místico que nunca se equivoca como es el caso del abuelo.

Es decir, el resultado que arroja *Cochochi* es que los niños indígenas son mostrados como seres inocentes que se encuentran en convivencia con un entorno que los puede devorar y que los obliga a tomar decisiones que los lleven a madurar y a aceptar quienes son, mas no de solucionar por completo los problemas que se detonaron durante la historia. Son niños que viven a expensas de lo que puedan hacer sus superiores, que, inclusive, intentan huir de las consecuencias que deben encarar. Hablamos, dramáticamente, de un personaje –Luis Antonio- que intenta evitar su destino dentro de una historia, no así con Evaristo, quien cumple cabalmente con el enfrentamiento de sí mismo contra la figura del abuelo. El filme se nutre de estas dos perspectivas: un par de niños que son completamente diferentes a pesar de ser hermanos, son dos puntos de vista que nos muestran el bien y el mal en la infancia indígena, pero que no deja de tener un “final feliz” en el que cada uno de los personajes logra su cometido.

Por otro lado, *Los Herederos* tiene un tratamiento cinematográfico y una trama mucho más cruel, por decirlo de un modo, esto, en parte se debe a la naturaleza genérica que demanda el documental.

Los niños indígenas de *Los Herederos* son presentados por Eugenio Polgovsky mayoritariamente en encuadres en donde la cámara está ubicada a la altura de los ojos lo cual coloca al espectador en una equidad de tratamiento dentro de la imagen y en otras ocasiones más lo hace en planos contrapicados, situación que denota un significado completamente diferente, es decir, de engrandecimiento.

La diferencia radical que existe en *Los Herederos* con respecto a *Cochochi* es que nos encontramos con niños que son completamente diferentes entre sí, y no solo porque pertenecen a distintos grupos indígenas, sino que la forma de la imagen en que son presentados varía considerablemente. En el documental de Eugenio Polgovsky vemos a niños que se enfrentan a una realidad en la que predomina el trabajo en sus distintos contextos, tales como la preparación, la realización y la cosecha de los productos que ofrece el entorno natural en el que viven. Para llevar a cabo todas y cada una de estas actividades laborales, los pequeños herederos de la tierra no cuentan con una enseñanza académica o institucional gubernamental

que les provea de las herramientas necesarias, es más, nunca nos encontramos con una escuela en alguna de las tomas del filme. Todo esto quiere decir, basado en el texto narrativo, que lo único necesario para sobrevivir en su entorno proviene de una guía familiar o de compañerismo que se adquiere en el mismo campo y que es reforzada con cada una de las repeticiones del trabajo que hacen. Al final, el objetivo de cada uno de los niños herederos y de quienes heredarán es sobrevivir un día más baja las condiciones en las que se encuentran.

Al realizar el análisis de dos textos audiovisuales de forma simultánea, es importante reconocer que el audio merece una carga importante de interpretación que puede ser concluida de la siguiente forma: en *Cochochi*, la música aparece como un recurso que es acompañado de la alegría y el montaje idílico que muestran Tony y Evaristo al encontrarse en libertad en medio de la Sierra Tarahumara, además de ser un elemento detonador narrativo de las circunstancias a las que se enfrentarán durante la duración del filme –como cuando se muestra el título de *Cochochi*-, así como al resumir toda la historia de los pequeños hermanos con la canción de “Sacaremos a Ese Buey de la Barranca”. Aunado a ello, el sonido es un elemento que suele estar ligeramente conectado con la falta de calma por parte de los personajes, principalmente con el de Tony.

*Los Herederos*, al ser un texto en el que domina la calma auditiva, el sonido se convierte en un elemento importante con respecto al tratamiento que recibe la figura del niño indígena. No es un niño al que vemos hablar constantemente, sino que escucha, habla muy poco, canta esporádicamente y el sonido que predomina cuando aparece en pantalla es el que producen sus manos cuando se dedica a cortar, recoger y procesar cada uno de los productos que pasan por sus dedos. El sonido ambiente lo acompaña con su respiración y los efectos sonoros que produce su caminar o la limpieza de su rostro sudado con sus ropas sucias y manchadas de polvo. Es el silencio lo que predomina con la figura del niño indígena, el silencio y la falta de voz que vive día a día en el País. Es un niño al que en contadas ocasiones le escuchamos su voz para reclamar o pedir algo, otras veces lo hace para sonreír y contagiar de alegría a quienes lo rodean.



El espacio es, probablemente, uno de los elementos de mayor importancia en la composición de la imagen y, en *Cochochi* y *Los Herederos*, toma una gran importancia que se da entre la interacción de los niños indígenas con su entorno.

La mayoría de los espacios en ambos filmes son abiertos, es decir, los niños son colocados en montañas, en campos, cerca de ríos, bosques, barrancas, pastizales y matorrales. La interacción con esta categoría en *Cochochi* va desde un animal -como lo hacen Tony y Evaristo con el caballo- hasta la inmensidad del paisaje a través de las barrancas que terminan por mostrar la pequeñez de los hermanos con respecto a la Sierra Tarahumara, pero es a través de esta variable que queda al descubierto el interés de cada uno de los niños.

Por un lado, es constante ver a Evaristo cerca o en un plantel académico, es el lugar en el que mejor se siente fuera de casa, es un espacio que le brinda seguridad y en el que termina por marcar su nombre como un gesto de memoria, de trascendencia en búsqueda de evitar el olvido. Sin embargo, esta seguridad que le brindan las instalaciones no es retribuida por el sistema educativo que termina por dar una oportunidad de continuar sus estudios a su hermano Tony que, contrario a Evaristo, lo que le urge es incorporarse al ámbito laboral que le brinde la posibilidad de adquirir un caballo. Esto significa que las oportunidades académicas para los niños indígenas, según *Cochochi*, obligan a eliminar sistemáticamente a cada uno de ellos al seleccionar a unos cuantos para que puedan continuar sus estudios, situación que hace imposible cumplir las encomiendas que les da el director de la escuela al inicio del filme para encargarse del futuro de la educación del pueblo en el que estudian.

Mientras esto sucede, durante la mayor parte del filme, Tony es ubicado en espacios abiertos en los que pueda sentirse libre, ya que en locaciones cerradas él no es capaz de estar cómodo, tiene muchos sueños laborales, quiere adquirir patrimonios como el caballo, pero no tiene la preparación suficiente para hacerlo.

Si volteamos a ver lo que acontece en *Los Herederos*, nos encontramos con saltos de un espacio a otro que tiene como intención conectar a los niños indígenas

que se encuentran en el filme y conectarlos como si se tratase de un tejido visual en el que comparten una similitud de condiciones de trabajo infantil y el destino que tienen asignados desde que nacieron. Casi no conocemos sus casas, pero cuando nos permiten pasar a través de las puertas de sus casas –principalmente al inicio o al final del día- sólo lo hacemos en determinados casos. Esas condiciones en las que viven parecen no importarles, pues tienen los elementos necesarios para vivir.

Los niños indígenas de *Los Herederos* son niños a quienes vemos trabajar, no reclaman, ni demandan, ni incomodan explícitamente como sería el ideal del indio vivo de Marcelo Valko, sino que se expresan a través de su silencio, de su sudor, de sus acciones, de manos cortadas o llenas de carbón. Transpiran, son reales, existen y el origen de la idea de filmación llegó a Eugenio Polgovsky cuando filmaba *Trópico de Cáncer*, otro material cinematográfico que retrata el olvido en el que viven diversas familias del centro del País. Es cierto que la idea llega a través de las causas, pero en este caso responde a una demanda social.

Aunado a ello, Eugenio Polgovsky se encarga de incomodar con sus encuadres aquellas situaciones en las que los niños no son capaces de decir o manifestar por completo ya que se encuentran metidos de lleno a completar con la carga de trabajo a la que se someten día con día.

Tal vez es por esta razón que Margarita Zavala, entonces Primera Dama de México en 2008, salió con una sonrisa forzada, y cuestionada al término de la función de proyección de *Los Herederos* en el marco del Festival Internacional de Cine de Morelia del mismo año (Reyes, 2008).

Con todas las categorías revisadas en los capítulos anteriores, lo desglosado y explicado en cada una de ellas, podemos emitir un juicio que responda a la pregunta que guio esta investigación: ¿cómo es representado el niño indígena en el cine mexicano contemporáneo con base en *Cochochi* y *Los Herederos*?

El retrato que muestran Laura Amelia Guzmán e Israel Cárdenas en *Cochochi* es la de un indígena muerto se enfoca en resaltar las actividades folclóricas con las que los directores se encontraron en la Sierra Tarahumara, de

hecho, el origen de la historia surge de la casualidad al verse perdidos en la inmensidad de las montañas. Aunado a ello, esta historia surgida de la circunstancialidad, fue planteada con sus casas productoras y ante el Imcine para conseguir los recursos necesarios para filmar la historia de Tony y Evaristo. Es un retrato que se dedica a resaltar aquello que les resulta ajeno, sus características como comunidad y la historia de dos niños que necesitan encontrar un caballo para que no sea regañado.

Sin embargo, es en este último punto en el que vemos un ligero esbozo de intento por dejar plasmado en la pantalla a un indígena vivo, es decir, Evaristo y Tony son personajes que intentan dejar de lado las cuestiones místicas, que quieren involucrarse con la realidad y que tienen la intención de crecer académica y personalmente a través de la escuela y de la adquisición de responsabilidades con el trabajo en el campo, respectivamente. Si existiese alguna demanda social a través de los niños de *Cochochi*, esta sería la generación de mayores espacios laborales y educativos en el espacio en el que se encuentran, pero no son detonantes narrativos suficientes para funcionar como guías principales y poderosas para ver en pantalla a un indígena vivo.

En *Los Herederos* vemos grandes esbozos de un indio vivo, pues los niños –quienes son la parte importante de esta investigación- tienen una relación directa con la tierra en la que laboran, están apegados a ella y existe un cariño arraigado hacia el campo. Las imágenes que nos regala Eugenio Polgovsky nos muestran que se pertenecen, tanto el niño indígena a la tierra y viceversa.

Este vínculo refuerza la idea que Marcelo Valko diseña alrededor del indio vivo, es decir, a través de un viaje de imágenes de 90 minutos nos enfrentamos a niños que con su silencio piden una oportunidad para salir adelante, para ser tomados en cuenta y para que podamos ver la importancia que tiene el trabajo infantil en los diversos campos mexicanos.

El niño indígena que retrata Eugenio Polgovsky es vivo, según las categorías dadas por Marcelo Valko, pero esta vitalidad se la da su director con cada una de

las tomas que hace, planos, edición y montaje que vemos en pantalla. Si esto no hubiese pasado, inclusive podríamos hablar de un niño que bien podría encontrarse moribundo, ya que las actividades que realizan día con día parecen ser automáticas.

Los niños indígenas mostrados por Eugenio Polgovsky demandan, incomodan, viven, transpiran, quieren y piden trabajo, pero no lo hacen a través de manifestaciones en calles, revueltas o peleas que bien saben no pueden ganar por completo. El director de este documental se encargó de llevar a cabo estas inquietudes en lugar de ellos, ya que los niños indígenas sólo mostraron su realidad; una realidad que también atañe a casi el 10% de la población del País que pertenece a algún grupo indígena.

Por ende, podemos concluir que el niño indígena mexicano es representado en los filmes de ficción como un ser que constantemente se encuentra en desventaja en comparación con sus superiores institucionales y generacionales que lo excluyen de oportunidades en las que podría desarrollarse personal y profesionalmente, situaciones que lo llevan a tomar decisiones que ponen en peligro el bienestar de la familia y el individual. Esto último es tomado por niños que son tercos, necios y cabezas duras que intentan buscar soluciones sencillas y rápidas, como sucede con Luis Antonio.

Sin embargo, esta variedad de representaciones también nos muestran a un tipo de niño indígena que es sumiso y que evita desafiar a los líderes de las instituciones familiares y sociales con el fin de no poner en riesgo la estabilidad que existe en el grupo indígena al que pertenece, como es el caso de Evaristo en *Cochochi*.

Al voltear a ver la representación del niño indígena en el documental, como en *Los Herederos*, nos encontramos a un personaje que es dejado en su realidad y con intervenciones mínimas de producción dentro de la narrativa del género, lo cual da como resultado un indígena vivo, el cual, a pesar de verse superado por las instituciones que lo rodean, el director puede tomar la decisión de darle vida a través

de elementos cinematográficos o dejar que se muestre como vivo hasta donde le sea posible.

Dentro del documental, el niño indígena tiene una mayor libertad de mostrarse tal y como es, sin escrúpulos a mostrar sus errores, sus carencias y las virtudes con las que lucha día con día para sobrevivir en un mundo que tiene en contra por el simple hecho de ser indígena, a pesar de contar con apoyos gubernamentales, elemento con el que juega Eugenio Polgovsky por la naturaleza de su ironía entre lo que se ve y se escucha. Pero el temor de los niños indígenas a la crítica que puedan recibir por los errores que comenten queda a la vista con cada mirada que dirigen a la cámara. Es un niño indígena vivo que veamos “directamente” a los ojos y que nos hace sentir cercanos a lo que viven.

A raíz de lo comentado en esta investigación, finalmente, esperamos que el análisis y desglose realizados alrededor del niño indígena mexicano sirva para brindar una perspectiva renovada y actualizada de esta figura y genere un seguimiento a las situaciones sociales que se viven en el País y los problemas a los que se enfrentan día con día para intentar seguir vivos, y también en la industria fílmica contemporánea.

La investigación y el análisis en torno a las comunidades indígenas, en este caso con niños, no cesa, pues cada día que pasa seguiremos descubriendo cosas que nos son indiferentes, pero que dentro de su desarrollo social resultan de gran importancia. Aunado a ello, será importante contar con el asesoramiento, inclusión, compañía e integración de ellos para generar un conocimiento que sea fructífero.

## Fuentes de consulta

### Referencias bibliográficas

Aviña, Rafael. (2008, Octubre 31). *Retrato de la miseria*. Reforma, pp. 9.

Aviña, Rafael. (2009, Mayo 10). *Paraíso perdido*. Reforma/El Ángel, pp. 2.

Banco Mundial. (2017, Junio 13). *Latinoamérica indígena en el siglo XXI*. Recuperado de: <http://www.bancomundial.org/es/region/lac/brief/indigenous-latin-america-in-the-twenty-first-century-brief-report-page>

Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Imágenes, gestos, voces. Barcelona. Editorial Paidós.

Barthes, Roland. (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires. Editorial Tiempo Contemporáneo.

Benítez, Fernando. (1967). *Los indios de México*. México. Era.

Bonfil, Carlos. (2009, Abril 26). *Cochochi*. La Jornada. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2009/04/26/index.php?section=opinion&article=a12a1esp>

Carreño, Gastón. (2006). *Pueblos originarios en el cine chileno: reflexiones sobre la construcción de dispositivos visuales*. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino. 33-43.

Carreño, Gastón. (2005), *Pueblos indígenas y su representación en el Género Documental: una mirada al caso Aymara y Mapuche*, Chile, Rev. Austral Ciencias Sociales.

Caso, Alfonso. (1948). *Definición de indio y lo indio*. México: Instituto Indigenista Interamericano. Sobre el retiro de América Indígena. Vol. VIII, número 4.

Colina, Mario Abner. (2009, Abril 24). *De turistas a cineastas*. Reforma, pp. 6.

Comisión Nacional para el desarrollo de los pueblos indígenas (CDI) (2018) México. *Ecos indígenas, la voz de la diversidad*. Recuperado de: [http://www.cdi.gob.mx/atlas2015/?page\\_id=67](http://www.cdi.gob.mx/atlas2015/?page_id=67)

Díaz Polanco, Héctor. (2002). *Los indígenas en el primer año de gobierno foxista*. México. Universidad Autónoma de Zacatecas-Miguel Ángel Porrúa.

Diezmartínez, Ernesto. (2009, Junio 6). *Los niños y el trabajo*. Reforma, pp. 17.

Diezmartínez, Ernesto. (2009, Abril 24). *¿Y dónde está el caballo?* Reforma, pp. 4.

Foucault, Michel. (1969). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires. Editorial Siglo XXI.

Freud, Sigmund. (2005). *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires. Amorrortu.

Gutiérrez, Natividad. (Coord.) (2015). *Ser indígena en México. Raíces y derechos. Encuesta Nacional de Indígenas*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM.

INEGI. *La población indígena en México*. Recuperado de: [www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/eventos/vigenero/dia29/panel4\\_mesas/Poblacion\\_indigena/P\\_indigena-en-Mexico.pdf](http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/eventos/vigenero/dia29/panel4_mesas/Poblacion_indigena/P_indigena-en-Mexico.pdf).

Kant, Immanuel. (2005). *Crítica de la razón pura*. España. Editorial Taurus.

*La Biblia: Latinoamericana*. (1995).

Lotman, Yuri. (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

López, Alberto. (2018, Marzo 18). *El valiente compromiso de Isidro Baldenegro con el medio ambiente*. El PAÍS. Recuperado de: [https://elpais.com/internacional/2018/03/18/mexico/1521378150\\_901724.html](https://elpais.com/internacional/2018/03/18/mexico/1521378150_901724.html)

Mallet, Doly. (2009, Septiembre 2007). *Herederos del abuso y del olvido*. Reforma/Top Magazine, pp. 24.

Martínez, Carolina. (2007, Octubre 8). *Nace Cochochi como producto de la amistad*. Reforma, pp. 11.

Moscovici, Serge. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires. Editorial Huemul.

Nichols, Bill. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona. Editorial Paidós.

Nilsen, Vladimir. (1959) *The cinema as a graphic art*. Toronto. Hill and Wang.

Pohlenz, Ricardo. (2009, Junio 12). *Épica rarámuri*. Reforma, pp. 26.

Real Academia Española. (2001). *Representación*. En *Diccionario de la lengua española (22.ª ed.)*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=W4VMjJb>.

Reyes. Lilia. (2009, Abril 21). *Rescatan costumbres tarahumaras*. Reforma, pp. 9.

Reyes. Lilia. (2008, Octubre 11). *Le muestran a 'Los Herederos'*. El Norte, pp. 6.

Schopenhauer, Arthur. (2003). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid. Editorial Trotta.

Semo, Ilán. (2017, Marzo 11). *¿Indígenas o pueblos originarios?: una reforma conceptual*. La Jornada. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2017/03/11/opinion/015a1pol>.

Silva Escobar, Juan Pablo. (2011). *La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social*. *Culturales*, 7(13), 7-30. Recuperado en 28 de mayo de 2017, de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-11912011000100002&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912011000100002&lng=es&tlng=es).

Szurmuk, M. y McKee, R. (2009). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México. Siglo XXI Editores.



Ricardo, Jorge. (2009, Septiembre 24). *Denuncia película pobreza heredada*. Reforma, pp. 18.

Sotelo Herrera, Noé. (2016). *Figuras del mal en el cine postclásico de Hollywood*. Madrid, España. Universidad Complutense de Madrid.

Valko, Marcelo. (2015, Abril 10). *Tres tristes indios*. *Revista viento del sur*. Recuperado de <http://www.revistavientodelsur.com.ar/tres-tristes-indios/#more-1580>

Villoro, Luis. (1950). *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: El Colegio de México.

Warman, Arturo. (2003). *Los Indios mexicanos en el umbral del milenio*. México. Fondo de Cultura Económica.

Zavala, Lauro. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. México. Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco.

## Filmografía

Cabrera, F., De la Serna, M. y Aragón, L. (Productores) & Ureta, C (Director). (1939). *La noche de los mayas* [Film]. México: Películas FAMA.

Caruso, F. (Productor) & Lynch, D. (Director). (1986). *Blue Velvet* [Film]. Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group.

Chaplin, C. (Productor y Director). (1940). *The Great Dictator* [Film]. Estados Unidos: Charles Chaplin Film Corporation, United Artists y Charles Chaplin Studios.

Cruz, P. y Ranvaud, D. (Productores) & Cárdenas, I. y Guzmán, L. A. (Directores). (2007). *Cochochi* [Film]. México: Canana Films, Buena Onda Pictures y Alcove Entertainment.

Fink, A. J., Gómez Muriel, E. y Espinosa, A. (Productores) & Fernández, E. (Director). (1943). *Flor silvestre* [Film]. México: Films Mundiales.

Fink, A. J., Subervielle, F. y Espinosa, A. (Productores) & Fernández, E. (Director). (1943). *María Candelaria (Xochimilco)* [Film]. México: Films Mundiales.

Freed, A. y Metro-Goldwyn-Mayer. (Productores) & Donen, S. y Kelly, G. (Directores). (1956). *Singin' in the Rain* [Film]. Estados Unidos: Metro-Godlwyn-Mayer.

Gallego, C. (Productora) & Guerra, C. (Director). (2015). *El abrazo de la serpiente* [Film]. Colombia: Ciudad Lunar Producciones, Caracol Cine, NorteSur Producciones, Buffalo Films y Dago Producciones.

Gómez Muriel, E. (Productor) & Bracho, J. (Director). (1943). *Distinto amanecer* [Film]. México: Films Mundiales.

Grovas, J. (Productor) & Bustillo Oro, J. (Director). (1940). *Ahí está el detalle* [Film]. México: Grovas-Oro-Films.

Maus, P, Mier, F. y Novo, S. (Productores) & Ureta, C. (Director). (1939). *El signo de la muerte* [Film]. México: Cinematográfica Internacional y Pedro Maus.

Polgovsky, E. (Director y Productor). (2008). *Los Herederos* [Film]. México: Tecolote Films y Fondo Hubert Bals.

Walerstein, G., Ripstein Jr., A. y Rodríguez, M. (Productores) & Bustillo Oro, J. (Director). (1943). *México de mis recuerdos* [Film]. México: Filmex.

Wallis, H. B. (Productor) & Curtiz, M. (Director). (1942). *Casablanca* [Film]. Estados Unidos: Warner Bros.

Wallis, H. B. (Productor) & Huston, J. (Director). (1941). *The Maltese Falcon* [Film]. Estados Unidos: Warner Bros.

Welles, O. y Schaefer, G. (Productores) & Welles, O. (Director). (1941). *Citizen Kane* [Film]. Estados Unidos: Mercury Productions y RKO Pictures.