

## *Raíces*

### La creatividad en el exilio por la causa indigenista

Jorge Chaumel  
Investigador independiente

*Recibido:* 2 de abril de 2016

*Aceptado:* 11 de abril de 2016

*Para citar este artículo:* Chaumet, J. (2016). Raíces. La creatividad en el exilio por la causa indigenista. *Creatividad y Sociedad* (25) 228-258

*Recuperado de:* <http://creatividadysociedad.com/articulos/25/9>. Raices. La creatividad en el exilio por la causa indigenista.pdf

## *Resumen*

El cine realizado por los exiliados republicanos de 1939 en México, en su sección más mexicanizada, fue ejemplo de apoyo y dignificación a la población india. Su producción cinematográfica, derivada de una creatividad reforzada por la experiencia del exilio y confrontada con la realidad indígena, dio origen a una sucesión de obras significativas. Al respecto existe una película: *Raíces* (1953) que se convirtió en un hito sobre cine indigenista, en la que trabajaron varios creadores, artistas, músicos y técnicos españoles. El presente artículo supone un análisis dentro del marco histórico, social, geográfico y profesional de la película, sus circunstancias, autores, estética y creatividad.

## *Palabras clave*

Cine · Exilio · Indigenismo · Problema indio · Cine mexicano · Mexicanización

## *Abstract*

The films made by Republican exiles in Mexico 1939, in its section Mexicanized, was an example of support and dignity to the Indian population. His production film, derived from a creativity reinforced by the experience of exile and confronted with the indigenous reality, gave rise to a succession of significant works. There is a film: *Roots* (1953) that became a milestone on indigenous cinema in which worked several creators, artists, musicians and spanish technicians. This article represents an analysis of the historical, social, geographical and professional film, its circumstances, authors, aesthetics and creativity framework.

## *Key words*

Cinema · Exile · Indigenism · Indian problem · Mexican cinema · Mexicanization

## 1. Introducción a la película *Raíces*

*Raíces* (1953) de Benito Alazraki supone una expresión ideológica e innovadora de creatividad cinematográfica inmersa en las transformaciones del cine mexicano de mediados del s.XX. Su producción se debe, en gran parte, a sus componentes originarios del exilio republicano español de 1939. Los profesionales audiovisuales refugiados en el México posrevolucionario conformaron cierta estructura gremial básica para el desarrollo de la época dorada del cine azteca y su evolución posterior. Una vez mexicanizados buscaron nuevas fórmulas con las que describir y analizar la sociedad que les daba cobijo. En este marco descubrieron la situación del indio mexicano que inspiró su potencial creativo plasmado en la pantalla.

El indígena contemporáneo continuaba arrastrando los problemas que pesaban sobre ellos desde la época colonial: exclusión social, falta de oportunidades laborales y formativas, insalubridad, condiciones paupérrimas... Fraternalizados con ellos en su condición de refugiados y su inicial rechazo social, los cineastas republicanos exiliados, hicieron posible un naciente cine indigenista de la que *Raíces* (1953) fue su primer y más claro exponente.

A comienzos de los años cincuenta el cine mexicano sobrevivía a través de un mercado saturado de producciones norteamericanas, una infraestructura técnica anticuada y humildes recursos económicos. Ante un público generacional más exigente su situación se alejaba de la denominada *Edad dorada*. Su discurso cinematográfico, exceptuando honrosas excepciones, había acabado y la necesidad creativa de nuevos modelos narrativos se hacía patente.

La profesionalidad republicana cinematográfica aportada al cine mexicano reforzó la mano de obra y la producción sosteniendo lo que se había venido a llamar Edad de Oro del Cine Mexicano. Fue un cine muy comercial con muchos ejemplos de calidad que entró en crisis en el transcurso del gobierno de Alfonso Ruiz Cortínez (1952-1958). Esos mismos profesionales refugiados, ante la crisis cinematográfica,

demonstraron su valía influyendo en las nuevas generaciones de cineastas mexicanos representados por Alberto Isaac, Enrique Taboada o Arturo Ripstein entre otros.

En 1953 surgió una importante corriente de cine independiente que intentaba romper el monopolio económico y artístico imperante, cuyo primer antecedente fue *Raíces* (1953) de Benito Alazraki. Su principal valor fue, dejando a un lado sus aciertos estéticos y cinematográficos, señalar la pobreza, dificultades y discriminación del pueblo indígena mexicano. Para ello se inspiraron en cuatro relatos del libro *El diosero* de Francisco Rojas González (Anxo, M., 2007): *Las vacas de Quiriquirta*, *Nuestra señora de Niqueteje*, *La parábola del joven tuerto* y *La cabra de dos patas*. A través de ellas se mostraron los puntos de vista de los indios otomíes y totonacos. (García Riera, E., 1969-1978). Así quedaron subrayados los problemas y conflictos del pueblo indígena, sus valores de sacrificio y abnegación, su espíritu humano y sentido de la belleza, su inocencia y en definitiva: su dignidad.

Y paralelo a ello se demostró que un nuevo tipo de cine más real y crítica era posible, al tiempo que los cineastas republicanos españoles confirmaron su profesionalidad y creatividad.

## 2. Presentación de la película

El prólogo de la película, tanto en sus planos ilustrativos e introductorios, como en la voz en off, representa toda una declaración de intenciones.

Las panorámicas finalizadas en pirámides precolombinas, los contrapicados de las cabezas de Quetzalcoatl en el templo mayor de Tehotihuacan, la fotografía crepuscular de las serpientes enroscadas de basalto, las figuras recostadas de Chac Mool o los obeliscos atlantes toltecas de Tula presentan el marco histórico cultural sobre los que el narrador nos sitúa:

“En nuestro México, bajo la misma luz, sobre la misma tierra, coexisten tradiciones

y formas arcaicas con los elementos más avanzados de la vida moderna, que hoy se mezclan sin cesar, formando el rostro vigoroso del pueblo. Parte vital de esta mezcla son los indios mexicanos que hace muchos siglos levantaron este paisaje de piedra. Los indios son verdaderamente las raíces del México que germinan. Veremos ahora, sobre los rostros vivos semejantes a éstos, expresadas las virtudes intrínsecas de la raza, la abnegación, el sentido de la belleza, el estoicismo y la dignidad.”

Situado ideológica y geográficamente la narración de experiencias que se van a presentar, se nos indica en los créditos iniciales que:

“Los interiores y exteriores de esta película son auténticos. Ninguna escena ha sido filmada en estudios cinematográficos. Los actores no son profesionales, son parte del pueblo mexicano.”

Palabras que nos indican el espíritu de este nuevo cine nacional más cercano al neorrealismo italiano o la *Nouvelle Vague*, que al cine clásico mexicano. Es la presentación del cine como expresión creativa y potenciador social e impulso de revolucionarios modelos narrativos.

Vemos tanto en estos primeros títulos como en la ficha técnica que la supervisión corrió a cargo del director español exiliado Carlos Velo, sobre el que cae prácticamente la autoría de la obra, como luego veremos. Figura en dicha supervisión, como coordinador del equipo técnico y ayudante de Velo, José Miguel García Ascot, futuro realizador de la película-manifiesto de la corriente Nuevo Cine y reivindicación sobre el exilio republicano español en México: *En el balcón vacío*. Encontramos la tercera gran aportación del exilio cinematográfico a la presente obra en el compositor y director de orquesta Rodolfo Halffter, quien ya contaba con una gran experiencia artística y laboral en España y México cuando musicalizó la pieza de basada en *Nuestra señora de Niqueteje*

Se contó con el museógrafo mexicano Fernando Gamboa como consejero artístico sobre la cultura prehispánica y las costumbres étnicas de los pueblos indios. Gamboa conservaba cierta amistad con el equipo español, había sido de gran apoyo al exilio

republicano gracias a sus labores diplomáticas. (García Riera, E., 1969-1978)

Nos centraremos en los nombres que aparecen en los títulos, aun suponiendo que dicho equipo técnico estuviera conformado, en gran parte, por otros profesionales españoles que completaran esta aportación exiliada.

Con todo ello damos la película por presentada para pasar al análisis de su época, equipo, mensaje y argumento.

### 3. El problema indígena

Desde los tiempos de la colonia hispánica la diversidad social mexicana fue producto del mestizaje. La lucha de clases vino intensificada por el contraste étnico y la explotación del indígena conformando una estructura de inmensa desigualdad. La revolución mexicana no llegó a solucionar esta situación y el conflicto de clases quedó supeditado al sentimiento nacional que caracterizó el desarrollo del país en las siguientes décadas. (Bravo García, J. 2012)

Se dio un arraigo rural relacionado directamente con la actividad del mestizo. La Ley de la Reforma Agraria de 1936 y los sucesivos gobiernos reformistas buscaron la paz social y el derecho del pueblo indígena. De hecho según el resultado censal un quinto de la población mexicana de 1939 era de origen indio dividido en diferentes etnias: yaquis, mayas, seris, coras, huicholes, chimecas, pames, nahuas, tarascos, tarahumaras, otomíes, totonacas y huastecos. (González, L., 1981)

Hasta que el presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) se interesó por la situación indigenista, ningún presidente en más de cien años de independencia mexicana, visitó las tierras indias. En 1936 se fundó el departamento de Asuntos Indígenas, se dieron estudios de sus situaciones y se trabajó en la escolarización, alfabetismo y la devolución de los derechos a los indios. La opinión pública no entendía este interés, se dio una fuerte crítica social e intelectual a estos programas de ayuda y sólo la Iglesia

mexicana apoyó la iniciativa. La reforma agraria y la división en *ejidos* de las tierras, ocuparon los intereses políticos por el mundo rural en la que se encontraban los indígenas, pero sus necesidades finalmente fueron pospuestas ya que se entendieron como un problema social menor.

El problema indigenista continuó a lo largo del s.XX y aún en la actualidad sigue vigente, cuando parte del mercado negro mexicano y de la corrupción política se nutre del tráfico de indios tarahumaras.

En los últimos años según el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL): el 72% de este sector demográfico se encuentra en situación de pobreza, 8.2 millones de personas (El 26.6% de éstos en pobreza extrema). Los problemas para obtener vivienda, su desescolarización situado en el 50%, y los obstáculos para acceder a la justicia han sido denunciados por la Comisión Nacional de los Derechos Humanos.

En las regiones del país como Hidalgo, Oaxaca, Veracruz, San Luis Potosí, Chiapas, Michoacán, Estado de México, Chihuahua y Tabasco, como resumen de lo comentado, se da un gran deterioro económico basado en la carencia de servicios básicos, bajo nivel escolar, escasos ingresos, alimentación insuficiente y servicios médicos institucionales inexistentes.

Según últimos estudios de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) las políticas públicas en materia indígena han de proponer reformas constitucionales, propuestas legislativas, leyes y reglamentos a nivel local y federal, a través de un Grupo de Trabajo sobre Derechos de los Pueblos Indígenas, integrado por representantes de congresos federales, locales, e indígenas.

Mientras ello llega, el problema indigenista seguirá siendo uno de los lastres de la sociedad mexicana. Y como tal lo entendieron los exiliados republicanos españoles desde sus ideas progresistas que dieron como resultado películas-denuncia como la que nos ocupa.

## 4. Mexico y el cine mexicano de la época

Fueron los años de la transformación de las líneas ideológicas del PRI (Partido Revolucionario Institucional), una vez asentado en el gobierno, hacia una moderación conservadora que caracterizó los gobiernos de Miguel Alemán (1946-1952), Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y Adolfo López Mateos (1952-1958). (HAMMETT, B., 2001)

Durante sus mandatos la inversión privada creció, se dio una recuperación económica, y se constituyeron grandes sindicatos apoyados por partidos afines. Se desarrolló una sindicalización como resultado de las demandas de los obreros que terminó siendo controlado por el aparato oficial del estado. El conflicto de clases fue encubierto por el sentimiento nacional y se motivó la construcción de instituciones estatales. (Bravo García, J, 2012). La devaluación de 1954 provocó que el gobierno de Ruiz Cortines proclamara la política de “desarrollo estabilizador” que estimuló el sector privado y las exenciones fiscales para las nuevas industrias, consiguiendo, que en menos de una década, el Producto Interior Bruto creciera a la tasa anual de 5,9 %. Junto al crecimiento económico nacional, los años de Cortines fueron los del voto femenino y de las grandes obras de utilidad pública. (Orozco, F., 2009)

En el aspecto cinematográfico, el final de los años cuarenta y principio de la nueva década vino señalado por la posguerra, la competencia del cine norteamericano y la implantación de la televisión. Ello supuso una época de crisis para la industria mexicana que decidió abaratar los costes de sus producciones resultando películas de bajo presupuesto, filmadas en poco tiempo y de mala calidad. Aquellas obras fueron conocidas popularmente como *churros*. En la posible confrontación entre cine y creatividad, la industria mexicana apostaba por la comercialidad más lejana a los valores artísticos, ideológicos y creativos.

Desde el terreno financiero, las empresas del magnate norteamericano William O. Jenkins con sus empresarios mexicanos asociados Manuel Espinosa Iglesias,



Gabriel Alarcón y Emilio Azcárraga fueron introduciéndose en la producción mexicana creando un gran monopolio a través de sus salas de exhibición Operadora de Teatros y la Cadena de Oro. (Galindo, A., 1985) Llegaron a controlar el 80% de los cines del país, casi la totalidad de la producción nacional, a través de Compañía Inversiones de Puebla, S.A.

Las productoras Azteca Films y Clasa Mohme se vieron en la necesidad de vender sus negocios de distribución a las empresas Jenkins. Cuando comenzaron las conversaciones para comprar los estudios Churubusco-Azteca, el mundo del cine se alarmó y el presidente del Banco Cinematográfico, Eduardo Garduño, convenció al gobierno para que el Banco Nacional de México adquiriera los estudios Churubusco y las distribuidoras Azteca y Clasa junto al material de Jenkins. El monopolio de Jenkins pasó a ser propiedad del Estado durante el sexenio del presidente López Mateos, quien dispuso la compra de la Operadora de Teatros y de los Estudios Churubusco. (Alcérreca, R., 2003) El monopolio privado dio paso al estatal, pero la apuesta por una gramática cinematográfica creativa e innovadora quedaba lejana.

Las primeras transmisiones de la televisión mexicana se iniciaron en 1950. Entre ese año y 1952 comenzaron las transmisiones de XHTV-Canal 4. XEWTV-Canal 2 y XHGC-Canal 5. Esa competencia influyó negativamente en la historia del cine, descendiendo la afluencia de público a las salas. Se ha de señalar, no obstante, **como influencia televisiva positiva, la** transmisión de la lucha libre como deporte-espectáculo popular, dando un nuevo y creativo género al cine mexicano: el cine de lucha libre y enmascarados. El director Chano Urueta realizó el primer filme de luchadores: *La bestia magnífica* (1952). El cine de enmascarados se popularizó enormemente entre los años cincuenta y sesenta, incluyendo entre sus estrellas cinematográficas a los luchadores El Santo, Blue Demon y Mil Máscaras. (Bravo García, J. 2012)

La Revolución como valor nacional y folclore del país se convirtió en producto del Star System para películas como *La escondida* (1955) de Roberto Gavaldón o *La cucaracha* (1958), de Ismael Rodríguez. Superproducciones de aventuras, amor y

acción. En estos años dedicados al Star System y a la comercialidad más arrolladora, en la que los principios revolucionarios se habían perdido tanto en la política como en las artes, los héroes de la Revolución eran convertidos en personajes heroicos y legendarios, lejos de la reivindicación de sus ideologías. (Pablo Ortiz M., 2010)

Ante las críticas que se levantaban contra la pésima calidad cinematográfica mexicana, la Dirección General de Cinematografía respondía que el público era de bajo nivel cultural y requería películas a su gusto, que no les incumbía el aspecto artístico del cine y que lo primordial era el beneficio económico. La baja calidad era igual en todo el mundo y que el control de la Dirección General de Cinematografía sólo se interesaba en cuestiones sociales, morales y políticas. Con estos argumentos justificaban el bajo nivel de la cinematografía nacional y defendían que su postura no era velar por la calidad sino por la moralidad de la sociedad. Aquello suponía una nueva censura en cine mexicano.

Los nuevos films de la segunda mitad de los años cincuenta se filmaban y exhibían ante un público cada vez más indiferente. La oferta cinematográfica era pésima y repetitiva, donde las últimas películas de Emilio Fernández *Indio*, Mario Moreno *Cantinflas* o Germán Valdés *Tin-Tan*, trataban las fórmulas de siempre, una repetición de las características que le habían dado éxitos anteriores. (Contreras Torres, M., 1960).

“A fines de los cincuenta, la crisis del cine mexicano no era sólo advertible para quienes conocían sus problemas económicos: el tono mismo de un cine cansado, rutinario y vulgar, carente de inventiva e imaginación evidenciaba el fin de una época” (García Riera, E., 1969-1978)

La excepción la representó la etapa más fructífera de Luis Buñuel con obras maestras como *Los olvidados* (1950), *Susana* (1950), *Él* (1952), *Nazarín* (1958) o *El ángel exterminador* (1962), quien junto a algún caso aislado (Bracho, Gavaldón, Alazraki) continuaron apostando por la calidad, la crítica social y el realismo.

Estos tratamientos audiovisuales presentaban algunos avances interesantes para la transformación cinematográfica necesaria que se venía demandando desde diversas corrientes artísticas y sociales defendiendo que el proceso creativo en la industria mexicana carecía de interés.

Un nuevo tipo de cine surgía en el panorama internacional, en Estados Unidos desaparecía la censura dando pie a un cine más realista. En Francia se daba el movimiento *Nouvelle vague*, en Italia el neorrealismo se había asentado, el cine sueco de Bergman, y el japonés de Akira Kurosawa enmarcaban un nuevo tipo de cine. Y en España se daban las conversaciones de Salamanca para reformar el cine español. El proceso artístico cinematográfico internacional evolucionaba hacia una regeneración técnica, estética y narrativa, transformando la imagen del clasicismo.

En este punto, los exiliados españoles dedicados al cine, aportaron su punto de vista y forma de trabajar, inmersos en un cine que exigía una nueva confrontación con la creatividad.

## 5. Los profesionales cinematográficos republicanos exiliados

La evolución del cine mexicano entre el clasicismo de los años cuarenta y el vanguardismo de los setenta se desarrolló contando con la incorporación de los exiliados cinematógrafos españoles. Inspirada en el neorrealismo Italiano, la *Nouvelle Vague* francesa, la influencia de Buñuel y el nuevo cine latinoamericano, la cinematografía mexicana transformó las formas y contenidos de sus películas junto a estos cineastas republicanos refugiados.

En 1939, con el final de la Guerra Civil Española y la derrota de la República, comenzaba el Exilio. La diáspora republicana buscó refugio en países de África, Europa y América. Francia y México fueron los principales destinos. Durante el siglo

XX, México se había caracterizado por ser un país de refugio. En los años treinta esta política de acogida estuvo protagonizada por el gobierno progresista de Lázaro Cárdenas que apoyó material y diplomáticamente a la República española. Durante la II Guerra Mundial, la esperanza del Exilio se sostuvo en la creencia de que Franquismo sería derrotado. Ante el fortalecimiento de éste, los exiliados prepararon su estancia fija entre la aceptación de la nueva realidad y su adaptación.

En su mayor parte fueron trabajadores cualificados y profesionales, entre los que se encontraban cientos de artistas, intelectuales y científicos. En el caso de los profesionales cinematográficos, pusieron al servicio del Cine Mexicano toda su experiencia, influyendo en tramas y técnicas y constituyendo uno de los pilares de la Edad Dorada del Cine Mexicano que, sin la experiencia exiliada española, no se podría comprender en su totalidad.

Durante su estancia en México, éstos tuvieron vetado la intervención en los asuntos y políticas mexicanas. El gobierno mexicano ofreció su asilo a condición de que no se realizara política activa. (Alted Vigil, A., 2005.)

En el cine, sus profesionales escribieron y produjeron obras cuyos temas poco o nada tuvieron que ver con supuestos políticos o sociales. Realizaron melodramas rancheros, musicales populares y adaptaciones literarias o históricas, en muchos casos relacionadas con la propia cultura española como *La barraca* (1944) de Roberto Gavaldón, *Pepita Jiménez* (1945) de Emilio Fernández, o *La casa de la Troya* (1947) de Carlos Orellana. Pero la llegada de Buñuel a México D.F. y sus críticas sociales a la actualidad mexicana, junto a los cambios estéticos y argumentales de las corrientes cinematográficas francesas e italianas, influyeron tanto en los jóvenes refugiados como en otros jóvenes intelectuales mexicanos en el marco del nuevo cine latinoamericano de los sesenta y setenta.

El gobierno de la República en el exilio no consiguió el reconocimiento que sí alcanzó el Franquismo. El exilio político consiguió mantener en pie la República con sus

propias instituciones reconstituidas desde 1945. Con el final de la Guerra Mundial y la esperanza de regreso cancelada, los exiliados comenzaron a asentarse y adaptarse en la nueva sociedad de acogida. (Pla Brugat, D., 2007)

En ese tiempo, desde su llegada en 1939, conformaron un gremio unido y colaborador que hizo más fácil la estancia, adaptación y creatividad. Su labor, durante su transformación en nuevos mexicanos, fue imprescindible para el desarrollo y entendimiento del cine mexicano de las décadas centrales del siglo XX.

El exilio cinematográfico español fue alcanzando cierto prestigio, independientemente de la calidad de los proyectos y de la crisis del cine mexicano. Produjeron una extensa filmografía en la situación fílmica del momento con prolíferas carreras y algunas obras maestras. El imaginario colectivo del exiliado, heredero de la cultura española y desarrollado en un cine incipiente, y posteriormente, en guerra, les descubrió a sí mismos dando sentido a su realidad. Su creatividad cinematográfica consistió en plasmar esos sentimientos y técnicas españolas en el nuevo decorado mexicano. Los problemas sociales y reales del país encontraron en la obra del exilio cinematográfico su mayor valedor.

## 6. Biofilmografías

El director nominal de la cinta fue Benito Alzraki quien llegaba a la producción tras haber formado parte del equipo de producción de *Enamorada* (1946) de Indio Fernández y *Entre hermanos* (1944) de Ramón Peón. La autoría de la obra está muy discutida ya que, con la perspectiva de las carreras cinematográficas de Alzraki y de su ayudante, el español Carlos Velo, la teoría sobre el reconocimiento creativo del segundo ha ido tomando fuerza,

El crítico mexicano J. Francisco Aranda afirmarí: "Aunque *Raíces* circuló como dirigida por Benito Alzraki es hora de decir que se trata de una obra de la absoluta

autoría de Velo. El tiempo se encargó de demostrar que el entonces joven ayudante nunca podría ser creador de una película de tal envergadura: su abundante y mediocre producción posterior en el melodrama comercial así lo demuestra." (Anxo, M. 2007)

Como realizador de documentales Carlos Velo destacó en España durante la Segunda República con *La ciudad y el campo* (1935), *Almadrabas* (1935), *Galicia y Compostela* (1935), *Infinitos* (1935) o *Tarraco Augusta* (1935), rodados para CIFESA. La Guerra Civil le sorprendió preparando las oposiciones a la cátedra de Ciencias Naturales en Segovia. Sus ideas progresistas eran conocidas en el mundo académico y en Veiros, su pueblo natal. Ante el éxito del levantamiento militar de 1936 en Galicia, su padre fue investigado por las autoridades rebeldes. Viajó a Sevilla para no comprometer más a su familia y aceptó la oferta de dirigir *Romancero Marroquí*, junto al operador Cecilio Panigua, siendo los únicos republicanos del equipo, lo que provocó un ambiente tenso. Al tener que ser editada en Alemania, durante el viaje, en la escala en Tánger huyó y llegó a Francia con un salvoconducto del ejército republicano, siendo internado en el campo de concentración de Saint Cyprien. Allí ideó un sistema para unir a compañeros del gremio. Clavó una estaca en la tierra y colgó de ella unas latas vacías de película. El sonido provocado por el girar de las latas ante el aire llamó la atención a multitud de cineastas que contactaron con él y trabajaron juntos. (Anxo, M. 2007). Se dio así uno de los orígenes de las colonias de profesionales cinematográficos refugiados posteriormente en México.

Gracias a las acciones de los hermanos Fernando y Susana Gamboa, en el transcurso de los apoyos mexicanos a los refugiados españoles en los campos franceses, Carlos Velo, reunido con su mujer pudo embarcar en el primero de los buques que transportaron a los republicanos exiliados a México, el barco Flandre.

La travesía fue peligrosa y cautelosa. Varias veces hubo que parar motores y apagar luces para pasar desapercibidos ante los submarinos alemanes. Cuando llegaron al puerto de Veracruz en palabras de Velo: Volvieron a nacer. Desembarcaron

en Veracruz junto a otros 312 refugiados con los pasajes pagados por el SERE (Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles)<sup>1</sup> el 1 de junio de 1939.

Entre las primeras acciones de Carlos Velo en México, asumió la secretaría general del C.T.A.R.E. *Comité Técnico de Ayuda a los Refugiados Españoles* dependiente del SERE. Desde allí continuó en contacto con todas las colonias de exiliados.

Velo conocía perfectamente el cine mexicano y tenía grandes expectativas para la función de los cineastas exiliados. Escribió varios proyectos como *Proyecto de Constitución de una productora cinematográfica en México* o una *Relación de cineastas refugiados españoles con 29 profesiones*, (Anxo, M. 2007) publicó en la revista cultural de exiliados *España Peregrina* hasta 1944 mientras continuaba impartiendo las clases de biología en el Instituto Politécnico Nacional de la Universidad de San Nicolás de Hidalgo en Morelia. En 1943 ejercía la biología como titular de la cátedra de ciencias naturales de la Academia Hispano-Mexicana, labor que alternó con su afición a la cámara. No abandonó nunca su relación con el cine y debido a sus contactos con Emilio Fernández *Indio* y Mauricio Magdaleno entró en el cine mexicano como responsable del *guion* y coautor de los diálogos del drama *Entre hermanos* (1944) de Ramón Peón. En aquella producción coincidió por primera vez con Benito Alzraki, que trabajaba de productor y con el músico compatriota Roberto Halffter. Por dicho trabajo fue galardonado con el Premio Ariel. Realizó también el guion técnico y se perfilaba para la realización, pero el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) en su labor proteccionista y nacionalista negó la licencia de director.

Dedicado a la producción audiovisual fundó la productora EMA asociado al productor mexicano Manuel Barbancho Ponce. EMA, al margen de los sindicatos, se especializó en cortometrajes, documentales y series como *Noticiero Mexicano EMA, Cámara, Cine-Verdad o Tele-revista*. En estas actividades coincidió con otros

---

<sup>1</sup> El 9 de febrero de 1939, por mediación de Juan Negrín presidente del gobierno republicano por el PSOE (Partido Socialista Obrero Español), quedó constituido como organismo autónomo delegado del gobierno para el apoyo, auxilio y cuidado de los refugiados. Se creó la Comisión para atender a la población civil y militar exiliada en Francia tras la caída de Cataluña. (MORADIELLOS, E.,2000)

compatriotas refugiados como el diseñador José Renau, y el ayudante de director Jomí García Ascot.

El cine documental como tratamiento creativo de la realidad había conformado la profesionalidad de Velo, por lo que su transposición mexicana fue una evolución natural.

Desde 1946 hasta 1953 dirigió el Noticiero Mexicano EMA. Realizó los documentales *México eterno*, *México incógnito* e *Historia de México*. El productor Manuel Barchano Ponce fundó la empresa Teleproducciones dando el cargo de director técnico a Velo, puesto desde el que realizó el proyecto *Cine Verdad*, y se embarcó en el proyecto de *Raíces*.

En los preparativos del film le acompañó José Miguel García Ascot, representante de la segunda generación de exiliados republicanos españoles que fueron tomando el testigo durante los años cincuenta. Fundó el Cine Club de México en el Instituto Francés para la América Latina (IFAL) en 1949. Entre 1953 y 1957 fue director de documentales y de las revistas cinematográficas *Cine Verdad*, *Tele-revista* y *Cámara* y en 1953 trabajó para la empresa Teleproducciones de Barbachano colaborando en el rodaje de *Raíces* de Benito Alazraki como coguionista y script entre otras funciones.

El tercer exiliado de renombre que encontramos en los créditos es el prestigioso músico Roberto Halffter, premiado con el galardón cinematográfico mexicano Ariel por *Entre hermanos*, como mejor partitura para una película en 1944. También fue reconocido con el mismo premio nacional por *Los olvidados* (1959) de Luis Buñuel, (Colina, J y Pérez Turrent, T., 1986.) y por *Los siete niños de Ecija* (1947) de Miguel Morayta. Ambas dirigidas por compatriotas en la misma condición de refugiados.

A ello habría que añadir la multitud de nominaciones posteriores y la fundación de la revista *Nuestra Música* (1946-1953) como reconocimiento profesional. No dudó en acudir en auxilio de otro de sus colegas exiliados: Gustavo Pittaluga, quien lle-



vando desde 1945 en México, en 1951 todavía seguía sin nacionalizar ni sindicarse. Sus partituras para *Los Olvidados* (1951) de Luis Buñuel no pudieron contar con su firma pues fue vetado. Su nombre desapareció de los títulos de crédito y fue Halffter quien le sustituyó en la autoría. En 1952 fue premiado con el Ariel y en una muestra de amistad y compañerismo ofreció a Pittaluga subir junto a él a recoger el premio. Años después en ediciones posteriores ambos nombres aparecen en los créditos.

La creatividad musical complementa la imagen producida por la imaginación cineasta de Velo y Ascot en la obra analizada, que puede presentarnos una breve muestra de ese imaginario del exilio a favor de un nuevo estilo del cine mexicano.

## 7. Cronología de la obra

La película supuso una apuesta personal del productor Manuel Barbachano Ponce a espaldas del Sindicato de Trabajadores de la producción Cinematográfica. Las ambiciones de grabar una película por una productora de documentales y cortometrajes en una industria tan proteccionista como la mexicana, donde los sindicatos cinematográficos se guardaban de posibilitar la producción de las obras innovadoras y dar la oportunidad a nuevas generaciones, obligaron a buscar otras alternativas. (García Riera, E., 1969-1978) Al no estar autorizados a rodar largometrajes se decidieron por la fórmula más resolutiva grabando un conjunto de cortometrajes y distribuirlo juntos. (Anxo, M. p. 126)

Debido a que el tema versaba sobre la situación y desarrollo de las comunidades indígenas contaron para la supervisión medioambiental con el antropólogo y museógrafo Fernando Gamboa, amigo de Velo y apoyo para el exilio republicano español, como se ha comentado más arriba.

Se contó con un presupuesto escaso y muy humilde, pero suficiente para las expectativas del film y el trabajo en equipo del mismo. La película estuvo a punto de

ser dirigida por Carlos Velo, pero por los problemas sindicales que ya hemos comentado y que le acompañaron en parte en su carrera, hubo de dedicarse a otras labores de la realización del film.

En 1952 Teleproducciones, S.A. comenzó el rodaje, en Rodada, Ixmiquilpan (El Mezquital) Chiapas, Yucatán y Tajín con actores indígenas de los pueblos otomíes, originarios de las profesiones más dispares: albañil, hechicera, doctor, vendedor, cocinera, extras, con breve experiencia en teatro, pero siempre lejos de una carrera cinematográfica hasta el momento.

En el Mezquital se grabó al pueblo otomí, en Chiapas a los indios chamulas, y en Yucatan a los indígenas de Tizimin y la pirámide de Tajín. (García Riera, E., 1969-1978.)

Tras un rodaje y edición larga y paciente, se estrenó en la capital en junio de 1955. Se distribuyó en los festivales internacionales hasta conseguir el Premio de la crítica del festival de Cannes. En Europa recibió todo tipo de elogios, posiblemente deslumbrados por la puesta en escena exótica del mundo del indio mexicano, la innovación en un estilo cinematográfico donde la veracidad y el mensaje eran primordiales y un estilo comercial que no traicionaba el lenguaje y mensaje de la obra. Sin embargo la crítica en México, al menos inicialmente, fue negativa. Se reconocía su ruptura con el cine del momento y mostraba la realidad mexicana en su autenticidad, pero desde un punto de vista muy nacionalista desprestigiaba la imagen de México en el exterior. (Anxo, M., 2007) Se criticó la comercialidad y la sucesión de anécdotas sin línea argumental clara. El crítico mexicano Manuel González Casanova en 1955 en la revista cineclub llegó a afirmar “Nosotros no vemos en *Raíces*... la perspectiva del cine nacional”, aunque la misma revista defendía en 1966 que la película huía de la realidad progresista por la estética (García Riera, E., 1969-1978) y el historiador y crítico español exiliado en México Emilio García Riera, criticaba que no trascendiese de la anécdota. La crítica mexicana se podía resumir en que le faltaba discurso y un contexto ideológico significativo perdido en lo anecdótico. Mientras que

en Europa, George Sadaul en *Les lettres Francaises* en 1965 lo valoraba por ser “un film sin gánsteres, sangre, canciones, jóvenes galanes con sombrero mexicano, sin el folklorismo”

Y como conclusión cabe destacar el comentario del director español Juan Antonio Bardem en la revista *Objetivo* del 6 de junio de 1955: “Es un filme hecho de espaldas al cine industrial mexicano, aletargado por su propia vulgaridad” La crítica europea, deslumbrada por el exotismo, se deshizo en elogios y premios, y con el tiempo a mexicana aprendió a valorarla como reflejo de sus propios defectos. (Anxo, M., 2007). Desde una perspectiva histórica, y sus aproximaciones posteriores a sus características creativas, estéticas y sociales, su valoración final fue positiva.

## 8. Argumento y sinopsis comentada

Los cuatro textos elegidos de la obra literaria original se convierten en los corometrajes o capítulos argumentales de *Las vacas*, *Nuestra Señora*, *El tuerto* y *La potranca*

Tras el prólogo comentado anteriormente como previa declaración de intenciones un plano general de nubes y rayos de sol dan entrada al primer relato. Dicho plano puede significar la esperanza ante el drama que vamos a presenciar. “Esas nubes son una burla porque nunca dan agua” dice el campesino otomí como descripción de su miseria mientras entra en su choza.

Dentro se encuentra su mujer y su hijo recién nacido, son los representantes de la familia pobre indígena, pero como veremos, fuertes ante la adversidad. En este primer relato se nos confronta la humildad y la sencillez contra la civilización y el capitalismo.

La pareja otomí intenta vender un pavo en una tienda de otro indígena, pero en este caso con negocio y situado económicamente. Tras un regateo infructuoso

el dueño los echa de la tienda. Son expulsados en clara referencia a su exclusión social, rechazados e ignorados.

Tras ello lo intentaran con una pareja que vieja en un coche. El coche para, bajan de él una pareja blanca, bien vestidos, burgueses y andan hacia la pareja indígena. Se nos muestra en picado, con superioridad moral del espectador que segundos antes admiraba el contrapicado de la fortaleza del matrimonio protagonista. La han visto amamantar y la ofrecen ser la nodriza de sus hijos cambio de dinero. Ella acepta y sube al coche donde suena música moderna en nuevo contraste con la humildad y estoicismo. Resignado, el marido camina, con pavo, bebé y dinero hacia el horizonte en un plano general donde se advierte la desolación ante el sacrificio y la abnegación, Se muestra la situación familiar, y a su vez se extiende el mensaje de precariedad y estoicismo de la comunidad indígena. El mensaje a través de la imagen creativa cinematográfica se convierte en una primera denuncia social.

En el segundo relato *Nuestra señora* el discurso argumental deriva a otros postulados que completan las conclusiones positivas hacia los indios mexicanos. En este caso dejando a los otomíes se centra en los chamulas. Una estudiante de la cultura indígena, blanca, rubia y norteamericana, completa su estudio sobre la vida de los indios mexicanos. Sus estudios, midiendo la cabeza de varios de los campesinos indígenas o mostrándoles pinturas renacentistas que no entienden, y sus experiencias siendo testigo de un nacimiento y viendo como llamarán al niño "Bicicleta" por ser el transporte en el que ha llegado ella, o siendo invitada a la festividad chomula del carnaval Xomuca dentro de la tradición y exotismo propios de la región, la convencen de que "Es una raza sin salvación". Convencida del salvajismo del indio mexicano da fin a su investigación.

Al año regresa y paseando por los campos de Chiapas la masa indígena rodea a la doctora. La música asciende a cotas épicas y trágicas, subrayando el agobio de ella y la indignación del poblado. Los chamulas van cogiendo piedras del suelo, enseñando cuchillos,.. Gran tensión cuando aparece el párroco y se lleva a la mujer.

Encuentra *la Gioconda* en la iglesia, a la que adoran y creen que la norteamericana quiere recuperar, de ahí su hostilidad. “Es absurdo”, exclama y se confirma sobre su teoría sobre el salvajismo: “Primitivo, ¿Por qué?”, responde el párroco, *la Gioconda* es realmente una excusa para mostrarnos la fe, ya que es parecida a la virgen. Un zoom a la mujer nos adelanta que comienza a comprender: la danza del fuego puede ser como nuestras festividades, los nombres como *bicicleta* no son absurdos porque en la civilización ya tienen significados de cosas nuestros nombres, y todos los hombres son iguales al margen de la civilización. Si ellos son diferentes y se tienen por salvajes es por culpa de la perspectiva del occidental.

Siendo un mensaje bello y significativo, las fórmulas y giros del guion son de un irreal y forzado que anula parte de su impacto perdiéndose en la demagogia y en situaciones exageradas y absurdas. Aun así la belleza plástica de algunas secuencias y el interés por la descripción de la forma de vida indígena, junto al valor de su mensaje muestran su verdadera calidad e interés.

*El tuerto* es una fábula descarnada contra la superstición y la religión. En un comienzo que deja ver influencias de otra gran obra de Luís Buñuel, otro de los exiliados cinematográficos mexicanizado que con gran lucidez plasmó en la pantalla los defectos de la sociedad mexicana en *Los olvidados*, se nos muestra la paliza de un grupo de chavales al niño tuerto del pueblo. La voz en off de su madre nos introduce: “Como todos los lados, en Yucatán, mi tierra, a veces los niños son muy crueles.”

Desesperada se le ocurre acudir al santuario de los reyes Magos en la gran peregrinación campesina. El niño se niega cansado de rezos. Sus gemidos se entrelazan con la partitura musical que acompañan las siguientes secuencias de la peregrinación. Música dramática y grandiosa, plano de las dos figuras, madre e hijo, con unas pequeñas cruces de madera, almas en pena que lenta y torpemente suben los montes de cactus, atraviesan riachuelos, y caminan por el desierto. Así pasan por delante de la cámara y se alejan por el horizonte desde donde vemos el

contraluz de las cruces y la superposición de sus sombras. Plano metáfora de la cruz, la religión como penitencia y sufrimiento.

En el santuario el niño escapa para ver la fiesta de fuegos artificiales que acompañan a la peregrinación. La música llega a ser tensa e estridente. El lenguaje cinematográfico nos anuncia el clímax. Se da una explosión, seguido de planos del niño tirado en el suelo gritando con terrible desesperación, le vienen a ayudar, rodeado de personas que le intentan ayudar se oye una voz que afirma: “Se quedó ciego...”

La madre le anima porque hay que dar las gracias a Dios, ya que el tuerto es sinónimo de mala suerte y nadie les quiere, le golpean y se burlan de él, mientras que el ciego da lástima, nadie les maltrata y le ayudan.

Han sido bendecidos por un milagro y ahora, gracias a la intercesión divina sus problemas han terminado. Ese es el milagro. El niño asiente y se contentan. Ambos se ponen de pie y de la mano y entre los arbustos caminan, música grandilocuente, y se alejan prometiendo que volverán con un par en ojos de plata. He ahí la broma cruel, el ataque hiriente a la religión, a la superstición y a la incultura.

El último relato *La potranca* es el que permite más concesiones a la comercialidad cinematográfica. Su narración se resuelve sobre cánones clásicos de guion y presenta hasta un villano al huso y una joven protagonista convertida en objeto sexual con conclusión moral. Pero no por ello carece del mensaje y denuncia social en la que se inscribe toda la película. Un arqueólogo blanco que tiene a su servicio una familia indígena intenta abusar de Xana, la hija, utilizando diversas estratagemas. La intenta besar entre las palmeras, la persigue sobre las pirámides y la intenta violar dejándola inconsciente a la orilla del mar.

En la fiesta del pueblo donde Xana se hace novia de un joven, el arqueólogo acude al padre como última oportunidad para culminar su objetivo sexual. “Quiero comprarte tu animalito.”, le anuncia al padre, quien supone que es su burro, “Tu otro animalito” puntualiza. De pronto comprende: “¿Xana?”. El blanco le ofrece dinero y

enuncia un monólogo de persuasión acomodado en el racismo, sobre cómo mejoraría la raza que su hija tuviera un hijo con él: "Ganarás un nieto mestizo mucho más inteligente que tú" El indio se lo piensa, se acerca, plano medido de los dos, "Tiene razón" le responde. Se enciende un cigarro: "... Y me conviene mejorar mi raza..." Tira el cigarro, se levanta y responde: "Te doy el doble por tu mujer". Se nos muestra su contrapicado como ejemplo de dignidad para luego volver al plano normal. "Si no te gusta ese trato, tengo otro que proponerte." Agarra un machete y parte un coco. El investigador queda paralizado y ante el terror que siente huye para volver al contrapicado del padre, victorioso con honor y dignidad defendida.

El mensaje concluyente de toda la cinta es esa defensa al indio mexicano, explotado desde los períodos y la colonización, que no ha variado con la independencia y la Revolución. El racismo y el clasicismo unido a la lucha de clases dan como resultado miles de tramas e imágenes como las relatadas.

Consciente de ello el equipo de la película dio paso a una creatividad cinematográfica basada en formulas fotográficas, estéticas, artísticas y líneas argumentales que presentan la obra de arte expuesta.

Los picados y contrapicados refuerzan el mensaje sobre las personalidades y la superioridad moral del indígena sobre el nombre blanco, el colono, o el simple mexicano de ciudad. En la primera trama el matrimonio desdichado en busca de la venta de su pavo para poder comprar comida, siempre son presentados en contrapicados, mandíbulas fuertes, miradas altivas, de la misma forma que los indios indignados con la presencia de la doctora que les investiga o la de Xana ante las insinuaciones y los ataques del arqueólogo. Sin embargo la pareja que contrata a la nodriza, la doctora o el historiador blanco se muestran en picados como inferioridad moral ante el espectador.

Desde la perspectiva documental y realista, siendo donde más a gusto se encontraba un documentalista como Carlos Velo, es donde la creatividad cineasta se

puede contraponer en su forma más resolutive. Y así los planos propios de este género muestran las fiestas reales indígenas. Los indios corren hacia la cámara y saltan, bailan con máscaras y sobre el fuego. En la ceremonia del Tuerto, el mercado, las costumbres indígenas católicas, las penitencias, velas, rezos, canticos culminan la narración más agnóstica.

El plano de una pirámide precolombina del Tiajin nos da inicio a la última narración. Una panorámica a otra pirámide mayor prologa el primer plano de un amuleto indígena en manos de un arqueólogo que lo desempolva. Y en la misma se presenta la fiesta de los hombres pájaros muy real y documental ya que realmente se grabó toda la festividad. Planos de indígenas y fiesta, tambores y costumbres y bailes. Se montan en paralelo los planos descriptivos de la fiesta con los de Xana alejándose y el arqueólogo al acecho entre la gente.

Cabe señalar cierto error en la argumentación forzada del caso de *Nuestra señora* en la parte que nos presenta el regreso de la investigadora a Chiapas. En el transcurso de estos caminos encuentra por casualidad al doctor en medicina que le ha ayudado en sus investigaciones. Es un encuentro tan exageradamente forzado que parece broma, pero que dentro del mensaje con carácter de fábula con mensaje se puede dejar pasar. Le regala una de las publicaciones de su tesis y se despide hasta verse más adelante en la iglesia del pueblo donde se encamina él. La americana quiere buscar a Mariano, el indígena al que ayudaron en el parto de su mujer para regalarle otra copia del libro. Cuestión que aparenta absurda ya que si mantiene la teoría de que los indios son salvajes y bárbaros, no sabrá leer, por lo que se presenta como regalo inútil. Si por el contrario se da por sentado que sabe leer echará por tierra parte de la tesis y en el hipotético caso de que fuera así ¿No iba a sentirse ofendido por los principios despectivos de los indígenas como conclusiones de la investigadora? Por lo tanto nos encontramos ante una excusa argumental que vuelve a forzar el guion para encaminar los sucesos al clímax final, pero no por ello puede dejar de pensarse que son las peores secuencias por lo incomprendido de la situación.



En el caso del *Tuerto* sin embargo, toda la exposición argumental es consciente del descarnado ataque a la religión. Los planos, la creatividad resultante del mensaje y el hecho a destacar, en base a su trasposición en imágenes estéticas y de impacto visual, logran su objetivo. La denuncia y el mensaje es contra la Iglesia y contra la beatitud del indígena víctima de una religiosidad extrema que aprovecha su inocencia. Dicha narración basa su creatividad cinematográfica en unas secuencias finales de gran brillantez.

El plano en picado de madre e hijo al final de sus fuerzas, con el hijo ciego nos muestran la desesperación absoluta. La madre tira de una cuerda a la que se agarra el niño, rostro de ella resignada, de él ciego. Se adentran en un paisaje de cactus y arbustos de hojas agresivas. Todo objeto natural del plano se presenta a contraluz frente a las nubes del amanecer, en muestra de ambiente agresivo todo lo que rodea al ciego. El niño no puede más y sale corriendo, sin rumbo, instigado por la desesperación, su mala fortuna no tiene límites “¡me quiero morir!” exclama cae al suelo agotado. La madre le sigue, le abraza y le da agua. Es entonces cuando comprenden lo dichosos que son ante el supuesto milagro de perder la vista del único ojo sano por la compasión que desprenden los ciegos.

El desmentir de la fe en la forma más descarnada presenta la lectura final de dicho relato. Los miserables de la tierra en manos de la religión seguirán siendo miserables pero dando gracias por ello. Sirve como brutal respuesta a un film coetáneo pero de mensajes tan dispares como es la española *Marcelino pan y vino* (1954) de Ladislao Vajda. En ella la creatividad nacional-católica del régimen franquista presentaba un milagro de la figura del Cristo ayudando al niño Marcelino a ver a su madre muerta... matándole. La irónica metáfora, sostenida en la película española como la apoteosis de la fe y de la divina providencia, en el *Tuerto*, es el descarnado ataque ateo como una burla macabra sobre la beatería propia del indígena.

Y es que el catolicismo imperante en las culturas sudamericanas, en su catástrofica embestida contra sus ritos y supersticiones ancestrales, dio como resultado el

agradecimiento y la resignación del inocente y del humilde, en la figura tradicional del continente, representada por el indígena.

Ello constituye uno de los parámetros del imaginario del indio mexicano, que se presenta en una película realizada por un equipo proveniente del ateísmo socialdemócrata, originario del republicanismo español expulsado en 1939.

Por último, desde la perspectiva de una creatividad comercial, pero también artesana y de calidad visual, hemos de destacar por su montaje rápido y expresivo, una fotografía de belleza natural y arquitectónica y una tensión argumental subrayada por la música que crea una atmósfera auténticamente cinematográfica, algunas de las secuencias del último relato.

Xana llega a la pirámide como una animal nervioso e indefenso huyendo del depredador sexual que se ha convertido el arqueólogo. Se inicia una persecución entre las ruinas en una montaje vivo, en paralelo de cada una de las carreras, con música emocionante. Es una secuencia de gran sentido cinematográfico e interesantes encuadres que se convierte en lo más valorado de la estética del film. Contrapicados de ellos por las cornisas, rostro de desesperación en ella, e impotencia y angustia en él.

En otra secuencia ante el intento de violación en la orilla de una playa, la violencia presentada es sórdida, y real. Planos cortos y rápidos que se van haciendo más largos ante la impotencia de la india que termina perdiendo el conocimiento. La música subraya el momento para luego desaparecer, destacando el momento acompañado sólo por el rumor del mar. Unos primeros planos de los ojos de Xana despertando, su mano y una piedra, plano general de la pedrada que le sigue la cabeza del arqueólogo contra la arena, y una vez en el suelo ella le patea. El plano se va abriendo hasta un general en que vemos como ella huye y lo acompaña el rumor de las olas.

La última secuencia se presenta como un plano secuencia en panorámica que

recorre la pirámide mientras que vemos al fondo como el matrimonio blanco con todo su equipaje se marcha. Xana acude a verlos desde un monte cercano y corre por el monte. Una nueva época empieza fuera de peligros y abusos ante su felicidad. Y tras las cámaras nos es fácil imaginar como Carlos Velo y Jomí García Ascot, junto al resto del equipo español, miraban orgullosos su obra acabada, convertidos en nuevos mexicanos ante su propia defensa del indígena, a quien mostraron desde toda su creatividad.

## 9. Conclusión

Podemos determinar, como mirada global de la temática y obra presentada, que los valores de la misma residen tanto en su mensaje como en su estética y diálogo argumental. Sus características se mueven entre la película-denuncia y el documental sin sacrificar unos mínimos aspectos comerciales.

Así las imágenes de valor iconográfico, la persecución por las pirámides, el clímax de la doctoranda ante la iglesia o la música potente y dramática durante la peregrinación del tuerto, nos presentan una estética cinematográfica atractiva.

La fiesta pagano-religiosa del santuario de Tizimín, el carnaval chamula o los voladores de Papantla se muestran como aspectos propios del documental o reportaje temático.

Y los valores de sacrificio y abnegación, dignidad y honor, la estoicidad o la crítica a la superstición y religión ubican a la película como presentación social del mundo indígena y búsqueda del reconocimiento de la figura del indio.

En estos tres parámetros entre lo cinematográfico, lo documental y la reivindicación radica la creatividad de *Raíces* (1953). Reflejaba la autenticidad de la sociedad mexicana y si ser propiamente comercial la reivindicación del indígena mexicano llamó la atención al gran público.

Los rodajes en escenarios naturales y el rechazo del Star System, y a las fórmulas tradicionales de distribución y producción rompieron las inamovibles reglas del cine mexicano de las últimas décadas y señalaron el camino a seguir de la industria de calidad durante los sesenta. Frente a un cine burocratizado, estancado y tecnológicamente retrasado, los cineastas independientes representaron la mejor opción dentro del panorama cada vez más exiguo del cine nacional.

En aquellos movimientos estuvieron plenamente ligados los hijos de los exiliados españoles, la segunda generación del exilio que, con gran vocación intelectual y artística, contactos en la intelectualidad mexicana, Buñuel como modelo y *Raíces* como punta de lanza se lanzaron a la publicación de sus principios cinematográficos.

La reivindicación del indígena siguió ligado a aquellos españoles republicanos exiliados que continuaron sus carreras cinematográficas.

Como continuación de la mexicanización de los refugiados y del discurso indigenista cabe desatacar la figura del exiliado Luis Alcoriza, antiguo colaborador de Buñuel, y guionista del cine mexicano más clásico, que junto a su equipo llevó a cabo una trilogía específicamente identificativa con la figura del México rural y los indios. En *Tlayucan* (1961) describía el mundo rural e indígena, mostrando la superstición, la pobreza y la fe. En *Tiburonerros* (1962) defendía la autenticidad del mundo costero de los pescadores de tiburones frente a la urbanización. Y con *Tarahumara* (1965) denunciaba la explotación a los indios raramuri.

Desde la perspectiva de creatividad cinematográfica en el ámbito donde desarrollamos esta exposición encontramos los procesos de regeneración de ideas en el campo audiovisual mexicano. Esta transformación visual, dentro del marco de un nuevo cine mexicano, vino potenciada por la actividad profesional de los refugiados. Los formatos creativos que aportaron se hicieron a través de una mexicanización y del descubrimiento de la denuncia social.

En la confrontación, por tanto, entre la realidad indígena y la ideología del exilia-

do, desde la perspectiva mexicana de mediados de siglo, destaca la creatividad cinematográfica yuxtapuesta a la denuncia indigenista. *Raíces* (1953) de Benito Alazraki supuso una expresión ideológica e innovadora de creatividad cinematográfica y de descubrimiento del indio mexicano que inspiró su potencial creativo plasmado en la pantalla. Gracias a ello se mostró un nuevo tipo de cine más real y crítico.

El cine documental como tratamiento creativo de la realidad fue donde el cine exiliado encontró mejor apoyo argumental. Cine y creatividad en estado puro caracterizaron esta mexicanización cinematográfica sin abandonar el mensaje de denuncia de toda una raza y una clase social.

Los españoles que participaron en el proyecto se encontraron marchando de la mano del indio desfavorecido en el México contemporáneo, como si hubieran formado parte desde siempre de la sociedad que les había adoptado. Su aportación ideológica desde la socialdemocracia republicana exiliada y sus valores humanistas e igualitarios representaron una corriente de fresca creatividad y revolucionaria, reubicando la figura del indígena mexicana.

## 7. Bibliografía

AAW. Diccionario do cine en Galicia 1896-2008 Fundación Caixagalicia Xunta de Galicia 2008

ANXO, M. *Las imágenes de Carlos Velo*, México D.F., Colección Miradas en la oscuridad, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 2007

ALCÉRRECA, RAFAEL *Una mirada a los estudios Churubusco*. Estudios Churubusco Azteca, S.A México D.F., 2003

ALTED VIGIL, A. *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*. Madrid. Aguilar, 2005. p.316.

BRAVO GARCÍA, J, (Coord.) *México mirando al interior*. México D.F., Fundación

Mapfre, Taurus, 2012.

CONTRERAS TORRES, M., *El libro negro del cine mexicano*, México D.F., Edición privada, 1960

COLINA, J y PÉREZ TURRENT, T., *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortiz, 1986.

GALINDO, A. *El cine mexicano. Un personal punto de vista* México D.F. Edamex 1985.

GARCÍA RIERA, E., *Historia documental del cine mexicano, Tomo I*. México D.F., Ediciones Era, 1969-1978.

GONZÁLEZ, L. *Los días del presidente Cárdenas. Historia de la revolución mexicana 1934-1940*, México DF, El colegio de México, 1981.

MORADIELLOS, E. Negrín, Madrid Ed. Península 2006.

MURIA J, Lázaro Cárdenas y la inmigración española, Salamanca Publicaciones del Colegio de España. 1985.

OROZCO, F. *Gobernantes de México*, México D.F., Panorama Editorial, 2009.

ORTIZ M. (Coord) *Cine y Revolución. La revolución Mexicana vista por el cine*, México D.F., Cineteca Nacional, 2010

PLA BRUGAT, D. (Coord) *Pan, Trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*. México. D.F. Colección Emigración, 2007.

## Artículos

*Informe de datos sobre los retos que enfrentan los indígenas en México* en <http://mexico.cnn.com/nacional/2014/08/09/7-datos-sobre-los-retos-que-enfrentan-los-indigenas-en-mexico>

González Galván, Jorge Alberto *Derechos indígena: problemas y soluciones* en <http://biblio.juridicas.unam.mx/revista/HechosyDerechos/cont/14/art6.htm>

Ramírez Velázquez, César Augusto. UNAM. Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas. Pueblos indígenas mexicanos. Una raza olvidada en [http://hechohistorico.com.ar/Trabajos/Valores\\_Socioculturales/](http://hechohistorico.com.ar/Trabajos/Valores_Socioculturales/)

## Archivística

FAHEM. Sección: Exilio. Serie: Personajes. Caja: 9. Expte: 117. Fojas: 35 (Archivo del Ateneo Español de México)

## Fuentes orales

Entrevista realizada por Jorge Chaumel a Consuelo Carredano Doctora en Musicología de la UNAM el 17-03-15