

CAPÍTULO VI

ENCUADRAR EL PROGRESO Y PROYECTAR LA CIUDADANÍA: RETÓRICAS E IMAGINACIÓN POLÍTICA EN EL DOCUMENTAL *EL CENTRO DE EDUCACIÓN INDÍGENA KHERENDI TZITZICA-FLOR DE LAS PEÑAS* (1938)*

*Abeyamí Ortega***

Lleno de sesudos adagios y de modernas citas:
y así desempeña su papel.
–William Shakespeare. *Como gustéis*.

Entre tú y la imagen de ti que a mí llega
hay un espacio al cabo del cual eres sólo
una memoria.
–Jorge Cuesta.

* Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda, Filme: *El centro de educación indígena Kherendi Tzitzica (Flor de las Peñas)*, director Gregorio Castillo, México, 1938 (en *Michoacán*, Ricardo Pérez Montfrot [comp.], DVD, Filmoteca UNAM, 2006).

** Facultad de Filosofía y Letras-UNAM (abeyami.ortega@gmail.com).

Las representaciones visuales son textos culturales que se producen de manera situada dentro de contextos sociales específicos. En esa medida, éstos son vehículos ideológicos que encierran fórmulas performativas en el terreno doblemente articulado de los procesos identitarios y las relaciones de poder. Re-presentar es un acto en el que se presenta algo que está ausente; por tanto, implica un ejercicio de sustitución, de suplencia. Este gesto, entonces, tendrá una carga política, en la medida en que podemos preguntar: ¿quién(es), por qué, para qué, cómo y para quién(es) se representa, y a quién(es) o a qué?

Poco después de la introducción del cine a México en 1896 —y siguiendo otras tradiciones visuales, como la pintura y la fotografía—, la construcción discursiva de un sujeto indígena exótico como un tipo racial, se convirtió en una estrategia clave para fundamentar la centralidad de lo mestizo en los proyectos nacionales. Dicho discurso se reprodujo en la cultura visual de la época, incluido el cine. En este contexto, la creación de representaciones raciales en las narrativas visuales brindarán un soporte crucial para el proyecto nacionalista. Por otra parte, durante el periodo posrevolucionario, específicamente bajo el régimen del presidente Lázaro Cárdenas del Río (1934 a 1940), la política social enfocada en el desarrollo en materia obrera, agraria e indigenista fue el vehículo para cimentar el proceso de institucionalización (que comenzó en 1929 con la fundación del PNR) de las funciones del Estado, y cumplir la promesa de la Revolución de proveer un futuro democrático para todos los ciudadanos. El cine, en tanto aparato de propaganda, fue una herramienta en la que Cárdenas se apoyó para difundir los avances de su régimen en estos tópicos, y para ofrecer evidencias de los mismos.

En este capítulo analizaré un filme documental de propaganda, producido en 1938: *El centro de educación indígena Kherendi Tzitzica (Flor de las peñas)* en Paracho, Michoacán. Este corte pretende mostrar a la audiencia cómo, desde la pers-

pectiva estatal, los indios pueden ser transformados en ciudadanos si se aplica la racionalidad política modernista para la gestión de la diversidad cultural —entendida, como lo ha sido desde el periodo posrevolucionario hasta la actualidad en México, predominantemente en términos del binario mestizo/indígena— por medio de la aplicación de las formas disciplinarias de poder diseñadas específicamente para ese fin, por las políticas públicas del gobierno cardenista. Asimismo, este documental expresa las relaciones que se generan entre la producción de regímenes mediatizados de representación social, en lo tocante a la etnicidad y a la noción de indígena, con la construcción de las categorías de lo político y lo civil, en tanto prácticas que involucran performances socioculturales específicos, que requieren ser deconstruidos para su análisis.

De manera que examinaré esta pieza desde diversos ángulos para comprender el papel del cine como un recurso hermenéutico que produce diferenciación social, y analizaré cómo la construcción de narrativas específicas, que funcionan a manera de encuadres o emplazamientos conceptuales pero también mecánicos, produce objetos de conocimiento hegemónicos y modos de control. Asimismo, y a partir de los elementos anteriores, reflexionaré sobre el lugar que tiene la imaginación política de la modernidad en este filme. En particular, abordaré el papel de la performatividad (entendida como puesta en escena identitaria) y de lo visual en la producción de regímenes de veracidad, para lo cual realizaré una lectura de lo cinematográfico como un repositorio de conocimiento y poder.

Con este fin, primero presentaré, brevemente, el papel que el cine tuvo en el cardenismo y contextualizaré la creación de la agencia a cargo de la producción de *El centro de educación indígena Kherendi Tzitzica*: el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP). En un segundo momento, examinaré algunos de los fragmentos que son más significativos de este documental, y los conectaré con otras producciones visua-

les relevantes para el caso. Finalmente, analizaré la narrativa fílmica sobre la modernización y la producción de ciudadanía en este filme.

UN RÉGIMEN ESCÓPICO DE PODER

En la historia de los medios de comunicación visuales en el siglo xx, la creación de aparatos de propaganda ha tenido un papel central en la consolidación de los proyectos nacionalistas alrededor del mundo. Éste fue, también, el caso de México, donde Lázaro Cárdenas creó un complejo dispositivo ideológico massmediático.

A pesar de que su nombre clamaba independencia, la DAPP, que estuvo en operación de 1937 a 1939, fue una agencia estatal creada por el gobierno con dos fines. Por una parte, celebrar y difundir los logros de la administración cardenista y contrarrestar la contra-propaganda creada por los oponentes a su régimen, misma que se producía y distribuía principalmente desde Estados Unidos.¹ Por otra, la DAPP también tenía la misión de desarrollar y coordinar la difusión —a través de los medios impresos, la radio y el cine— de un nuevo orden social: el establecido en concordancia con los principios de la Revolución de 1910 y los principios de la Constitución de 1917.² Tan controvertido como el propio proyecto cardenista, la DAPP ha sido tanto criticada como alabada. Para algunos, representa el paradigma de una exitosa institución de medios masivos de comunicación, financiada por el Estado. Para otros, es el ejemplo pragmático de un despliegue vertical de poder, al usar el

¹ Álvaro Vázquez Mantecón, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, en *Historia y Gráfica*, núm. 39, México, Universidad Iberoamericana, 2012, pp. 86-101.

² Miguel Mejía, “El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (1937-1939)”, en *Revista Mexicana de Comunicación*, México, 1988, pp. 46-49.

peso de los medios masivos de comunicación para imponer de manera absoluta la visión de Estado, opuesto a los valores de la democracia.

El gobierno de Cárdenas seguía una agenda socialista, en la cual la educación rural tenía un papel fundamental. La meta principal del indigenismo de Estado era integrar socioculturalmente a la población nativa originaria a la nación, mediante una política que pretendía, en palabras del propio Cárdenas, “mexicanizar al indio”³ (es importante hacer hincapié en la imagen que brinda esta frase, en la que ambos valores: “mexicanizar” e “indio” coexisten; uno no anula al otro) mediante la aplicación de una normativa de aculturación integracionista, conservacionista, selectiva y planificada. Este proyecto tenía el doble fin de que la población indígena se incorporara al régimen cívico nacional, manteniendo ciertos rasgos preseleccionados desde la estética estatal, y que se integrara a la lógica de producción de mercado nacional e internacional.⁴ Para Cárdenas, lo indígena representaba una problemática que “no era de raza sino de clase y de opresión”⁵ y que podría remediarse por medio de la educación, una obligación que debía cumplir el Estado. En palabras del presidente, dictadas en el discurso que pronunció durante el Primer Congreso Indigenista Interamericano, celebrado en Pátzcuaro, Michoacán en 1940:

³ Lázaro Cárdenas, “Discurso del presidente de la República en el Primer Congreso Indigenista Interamericano”, en *Palabras y documentos públicos de Lázaro Cárdenas 1928-1974*, México, Siglo XXI, 1966, p. 403.

⁴ Gunther Dietz, “Del indigenismo al zapatismo: la lucha por una sociedad mexicana multi-ética”, en Nancy Grey y León Zamosc, *La lucha por los derechos indígenas en América Latina*, Quito, Abya-Yala, 2005, pp. 53-128. Gunther Dietz, “Educación intercultural en México”, en *Revista de Investigación Educativa*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2014.

⁵ Adolfo Gilly, *El cardenismo. Una utopía mexicana*, México, Era, 2001, p. 329.

[...] Al indígena deben reconocerle derechos de hombre, de ciudadano y de trabajador, porque es miembro de comunidades activas, como individuo de una clase social que participa en la tarea colectiva de la producción. Es el indio, agricultor y artesano, obrero que perpetúa las manifestaciones del arte primitivo en su cerámica, en sus bellas creaciones ornamentales y en sus construcciones maravillosas, el que ha trazado las veredas por donde circula desde hace siglos la vida comercial de las comarcas y ha conservado sus sistemas de trabajo, mientras puede adaptarse a las necesidades de la gran industria moderna. [...] La fórmula de “incorporar al indio a la civilización”, tiene todavía restos de los viejos sistemas que trataban de ocultar la desigualdad de hecho, porque esa incorporación se ha entendido generalmente como propósito de desindianizar y de extranjerizar, es decir, de acabar con la cultura primitiva; desarraigar los dialectos regionales, las tradiciones, las costumbres y hasta los sentimientos profundos del hombre apegado a su tierra. Por otra parte, ya nadie pretende una resurrección de los sistemas indígenas precortesianos o el estancamiento incompatible con las corrientes de la vida actual. Lo que se debe sostener es la incorporación de la cultura universal al indio, es decir, el desarrollo pleno de todas las potencias y facultades naturales de la raza, el mejoramiento de sus condiciones de vida agregando a sus recursos de subsistencia y de trabajo todos los implementos de la técnica, de la ciencia y del arte universales, pero siempre sobre la base de respeto a la personalidad racial, a su conciencia y a su entidad. El programa de emancipación del indio es en esencia el de la emancipación del proletario de cualquier país, pero sin olvidar las condiciones especiales de su clima, de sus antecedentes y de sus necesidades reales [...] cuando una política perseverante ha logrado borrar el abismo de incomprensiones y ha podido inspirarles confianza, y cuando llegan a tener la convicción de que las autoridades ejercen el poder como medio de su liberación, entonces corresponden con entusiasmo, con tenacidad y lealtad inquebrantables.⁶

⁶ Lázaro Cárdenas, “Discurso del presidente de la República en el Primer Congreso Indigenista Interamericano”, en *Palabras y documentos públicos...*, p. 403.

Con este fin, se requería “educar” a los indios para que “aprendieran” a ser ciudadanos. En abstracto, la ciudadanía establece los lineamientos mediante los cuales el derecho estatal brinda a las personas, que cumplan ciertos requisitos establecidos por la ley, un estatus como miembros de la comunidad estatal, que tienen atribuciones políticas en términos de derechos y obligaciones. No obstante, en tanto instrumento político concreto, la ciudadanía funciona como “un instrumento de control de la experiencia subjetiva de la comunidad”,⁷ por medio de procedimientos de tipo político-administrativo. Siguiendo lo anterior, la ciudadanía contemporánea, entendida en estos términos, encierra un doble carácter como un factor inclusivo de igualdad, pero también como un valor excluyente de diferenciación para aquellos sujetos que no cumplen los preceptos establecidos —que responden a las representaciones normativas— dentro de la misma noción de ciudadanía. Así, “las representaciones normativas de la ciudadanía en México se identifican con las de aquellos sujetos que ejercen la posición social de dominación, y [...] a través del proceso histórico de transformación política del país, las formas de representación normativa del ciudadano se han abierto a un conjunto de definiciones particulares del sujeto”,⁸ conformando un sistema identitario.

En el caso de *Flor de las Peñas*, la producción de una narrativa representacional mediática sobre lo indio —más allá de la producción de estereotipos como artefactos sociales— está estrechamente relacionada con el orden de las políticas públicas y el proyecto de Estado-nación. Esta problemática podría situarse en términos del establecimiento de proyectos de “ciudadanía visual” que se plantean en el texto fílmico; es decir, lo que sig-

⁷ Jaime Ortiz, “El sujeto de la ciudadanía en la Constitución mexicana”, en *Revista del Posgrado en Derecho de la UNAM*, México, UNAM, 2007, p. 320.

⁸ *Loc. cit.*

nifica “ver” y “ser visto” como ciudadano. Esta noción alude a las maneras en que lo visual está implicado en la constitución y la gestión de las normas de la cultura pública cívica en la óptica (y la estética) de una tradición política determinada, y alude a cómo los roles, reglas y modos de participación en la vida política están afectados por la percepción de las ideologías mediatizadas, que se expresan en las representaciones visuales que circulan en la esfera pública.⁹ Ciertamente, existe una escenificación narrativa y visual de la esfera pública en el espacio mediático, en la medida en que deviene escena pública, e, incluso, pantalla pública¹⁰ o memoria-pantalla.¹¹

Entre otros autores, Bonfil¹² y Petrich¹³ han señalado que la figura del indio se forjó por vez primera durante el periodo colonial; con ello, se puso en circulación un signo que Barthes¹⁴ definiría como alegórico, cuya facultad es interponerse entre la realidad y el receptor de la realidad. De esta manera, se creó una mitología que —como todos los mitos— es la expresión indirecta de una ideología: “con el signo alegórico ‘indio’ se lo-

⁹ Jennifer Telesca, “Preface: What Is Visual Citizenship?”, en *Humanity: An International Journal of Human Rights, Humanitarianism, and Development*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 2003, pp. 339-343.

¹⁰ Bron Szerszynski y Mark Toogood, “Global citizenship, the environment and the mass media”, en Allan Stuart, Barbara Adam y Cynthia Carter [eds.], *The Media Politics of Environmental Risks*, Londres, Routledge, 2000.

¹¹ Faye Gainsbourg, “Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media”, en Faye Ginsburg, Lila Abu Abu-Lughod y Brian Larkin [eds.], *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, California, 2002.

¹² Guillermo Bonfil, “El concepto de indio en América, una categoría de la situación colonial”, en *Anales de Antropología*, México, 1972.

¹³ Perla Petrich, “Construcción, destrucción y reconstrucción del mito del indio en la nación mexicana”, en Perla Petrich *et al.*, *Les sujets contemporains et leurs mythes en Espagne et en Amérique Latine*, Alicante, Université Paris, 2008.

¹⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, París, Seuil, Poche, 1970.

gró definir a los ‘otros’, a los dominados [...]. El indio es un significante que se carga de sentidos diferentes en cada episodio histórico para afianzar una nación y justificar el aparato estatal puesto en marcha.”¹⁵ De lo anterior, deviene que el concepto de indio es una invención que denota una relación colonial.¹⁶ Por su parte, siguiendo la ideología modernista del Estado en la que lo indígena es, de manera simultánea, el síntoma desencantado del atraso en la época contemporánea, así como el signo re-encantado de un pasado grandioso que constituye la raíz de la identidad mexicana, en la cinematografía nacional las culturas indígenas han estado sujetas a políticas de invisibilidad, para ser reinscritas de acuerdo con el proyecto nacional en turno. Así, desde la introducción del cinematógrafo en México en el siglo XIX, se consideró a esta tecnología como un medio privilegiado para captar la realidad nacional. Después, en los albores del siglo XX, comenzaría a acuñarse una narrativa audiovisual en la que se “factura” un sujeto indígena, cuya representación tiene una estrecha relación con el proyecto de nación y la mitología nacionalista en curso. Desde entonces y durante el siglo XX, a través de las narrativas mediáticas y las tecno-políticas oficiales que proyectan la mirada de agentes sociales hegemónicos, se han establecido agendas de ciudadanía que establecen una división entre los “sujetos modernos” para quienes se diseñan las políticas públicas, y los “sujetos de la modernidad”, quienes son invisibilizados y pasan por un proceso de reinscripción al ser representados.¹⁷ La dimensión audiovisual de este “proceso mitificador”, en el que se acuña la representación de lo indígena mantiene una relación dialógica

¹⁵ Petrich, *op. cit.*, p. 3 y ss.

¹⁶ Bonfil, *op. cit.*; Guy Rozat, *Indios imaginarios e indios reales en los relatos de la Conquista de México*, México, Universidad Veracruzana/INAH, 2002.

¹⁷ Saurabh Dube, *Stitches on Time*, Duke University Press-OUP, 2004.

con otros espacios de producción textual, como la literatura, las artes escénicas y la producción académica de la antropología mexicana. De esta manera, a través de estos proyectos, se produce y legitima un estatuto de verdad cronotópico.

El periodo cardenista se caracterizó por la predominancia “de planteamientos que se derivan de una concepción política más liberal, lo que en nuestros días se llamaría “moderna”, junto con otros tendientes a justificar los rasgos del sistema político en aras de conseguir el fin último de la justicia social, valor supremo al que se subordinarían los valores “cívicos”.¹⁸ Siguiendo los preceptos del proyecto posrevolucionario, el cardenismo abrazaba un enfoque redentor hacia los grupos étnicos. Por una parte, el pasado indígena era idealizado y concebido como la gloriosa fundación de la nación mexicana. Por otra, los grupos étnicos vivientes eran conceptualizados, con una luz positivista, como remanentes exóticos del salvajismo y del atraso social, pero que en su seno espiritual resguardaban un enorme potencial cívico. En esta narrativa, cuyas raíces se entretajan en procesos históricos en los que las etnias nativas han estado sujetas a regímenes de exclusión económica, política, social y cultural, la narrativa del Estado se constituía como una voz-mirada hegemónica presente, contemporánea, distinta del que se imaginaba, desde la esfera dominante, como un otro primitivo: el anacrónico indígena subalterno. Por lo tanto, resultaba de crucial importancia eliminar las ansiedades políticas, que la fisura de la otredad generaba en la identidad nacional monolítica mediante la integración del indio, en tanto otro, en el paradigma del progreso.

Para avanzar las políticas del indigenismo durante el cardenismo, se creó un aparato asimilacionista institucional que dise-

¹⁸ Verónica Vázquez, “La polémica en torno a la democracia durante el cardenismo”, en *Política y cultura*, México, UAM-Xochimilco, 1999, pp. 61-87.

ñara y ejecutara programas a lo largo y ancho del país con este fin. Ello se lograría mediante la implementación de programas educativos (Cárdenas fue pionero en promover la educación en lenguas indígenas como política pública), así como programas agrarios, productivos y de higiene en aquellas regiones del país con altos niveles de población indígena. Mediante una estrategia estatal de “integración a través de la aculturación”¹⁹ y una semi-homogeneización subsumida a la identidad nacional en términos de clase, la idea era generar una negociación identitaria para que los indios optaran por conservar ciertos marcadores de etnicidad que interesaban al registro nacionalista, sin traicionar la idea de desarrollo, pero que se asumieran como miembros del proletariado nacional desde una ideología rural. Esta tarea se llevó a cabo mediante los órganos institucionales encargados de la gestión de la población indígena: en 1947, el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas, fundado en 1935, se diluyó para dar lugar a la creación de la Dirección General de Asuntos Indígenas, dependiente de la Secretaría de Educación, y en 1948 fue publicada en el *Diario Oficial de la Federación* la Ley que creó el Instituto Nacional Indigenista (INI), fundado por Alfonso Caso, Gonzalo Aguirre Beltrán y Julio de la Fuente, como una filial del Instituto Indigenista Interamericano, con personalidad jurídica propia. Dentro de estas maniobras, la creación de los centros de educación indígena y capacitación pedagógica con internados regionales (de los que se crearon los primeros once en 1933 y que para 1937, con Cárdenas, se habían triplicado) tuvo un papel central en el proyecto para transformar a los “nativos rústicos” en ciudadanos modernos.²⁰

¹⁹ Gunther Dietz, “Educación intercultural en México”, en *Revista de Investigación Educativa*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2014.

²⁰ Elisa Ramírez, *La educación indígena en México*, México, Programa Universitario México Nación Multicultural-UNAM, 2006.

Por otra parte, Cárdenas creía firmemente en el poder de los medios de comunicación. Para él, las comunicaciones masivas eran un vehículo para establecer, en sus propias palabras, una “ética colectiva”²¹ que ayudaría a unificar al país en una sola ideología y un modelo de ciudadanía. Fundó la DAPP para que fuera el dispositivo de comunicación masiva a cargo de esta tarea. Una de sus funciones sería desarrollar películas documentales para informar, educar y propagar la visión del nuevo régimen. Durante los tres años de su existencia, hasta 1938, la DAPP produjo doce filmes documentales de corte educativo y tenía ocho más en realización, con títulos como *Danzas autóctonas de México*, *La nacionalización del petróleo* y *El centro de educación indígena Kberendi Tzitzica*, que será analizado en el presente trabajo. Los documentales en español fueron traducidos al inglés y al francés, de los cuales existen 116 copias.²²

La retórica nacionalista no sólo ha de establecerse, sino que también debe mantenerse; por ello, las nociones y significados para definirla tendrán que reajustarse y cambiar necesariamente a lo largo del tiempo, en concordancia con las circunstancias sociales y las coyunturas políticas. Así, para el periodo posrevolucionario mexicano que abarcó hasta mediados del siglo XX, en la ideología modernista del Estado, lo indígena era al mismo tiempo un síntoma del atraso contemporáneo que México sufría y que debía superar inmediatamente, a la vez que el signo de un pasado dorado y remoto, raíz mítica de la nación. Por lo tanto, en la narrativa de las representaciones propagandísticas estatales, las culturas indígenas eran sometidas a políticas de invisibilidad, para luego ser re-inscritas de acuerdo con los dictados del proyecto nacional en boga a fin de que, mediante dichas estrategias, las narrativas sobre el presente se reactualizaran mientras que el pasado fundacional se mantu-

²¹ Mejía, *op. cit.*, pp. 46-49.

²² *Loc. cit.*

viera intacto. El cine, en tanto medio masivo de comunicación, fue un apoyo importante para mantener dicho equilibrio imaginario entre pasado y presente, perpetuar la retórica nacionalista y, literalmente, mostrar de manera didáctica las gramáticas audiovisuales que debían nutrir la re-presentación de lo indio según el régimen político en cuestión.

Desde esta luz, podemos considerar que la representación visual de los indios, así como la misma noción de indígena, creada durante el cardenismo, eran constructos bajo régimen de borramiento (*sous rature*), siguiendo la noción propuesta por Derrida, quien retoma un concepto desarrollado por Heidegger. Como lo explica Spivak según Derrida: “bajo borramiento es ‘escribir una palabra, tacharla y luego imprimir tanto la palabra como la eliminación. (Dado que la palabra es inexacta, está tachada. Dado que es necesaria, permanece legible)”. Para Derrida, significa que “una palabra es inadecuada, sin embargo, necesaria”, porque ningún significante en particular es completamente adecuado para el concepto que representa; no obstante, debe usarse, pues las constricciones del lenguaje no ofrecen una mejor alternativa. Así, podríamos expresar el concepto de la siguiente manera: **indígena**. Esta inestabilidad conceptual rica en vertientes semióticas encontradas es, precisamente, el rasgo que le brinda maleabilidad en tanto signo con capacidad de cambio: en los acervos imaginarios del nacionalismo mexicano, mientras que la noción de indio como síntoma alocrónico es parte de la definición, también lo es la idea de indio como índice de potencial cívico.

En la imaginación nacionalista, según la visión vasconcelista de la Raza de Bronce, las virtudes ancestrales podrían integrarse con las adaptaciones contemporáneas para generar un ciudadano modelo. Este modelo era visualizado mediante las representaciones artísticas y científicas provenientes de los acervos plásticos que nutrían los acervos escópicos del régimen, desde la fotografía antropométrica y de tipos del siglo XIX y temprano

xx, hasta el muralismo de Estado y el cine posrevolucionarios. Dichos acervos y representaciones formaban parte del aparato expositivo cultural, producto de las condiciones de posibilidad de visibilización de la estética (en tanto campo de emergencia sensible) propia del orden político en cuestión, que definía también las condiciones de ciudadanía.

Un aspecto clave para identificar los cánones que delimitan lo ciudadano es el conjunto de responsabilidades y derechos que el Estado otorga al sector de la población que sea “marcada” como ciudadana. Dentro del proyecto político nacional mexicano de la primera mitad del siglo xx, la principal responsabilidad podría resumirse en inscribirse en el sistema de ideas y prácticas propias de la modernidad: la obligación máxima era, en estos términos, ser moderno y desarrollar una visión en concordancia con los parámetros de la modernidad. Por otra parte, uno de los derechos del ciudadano moderno dice Azoulay, es el derecho a “mirar”, para, mediante la tecnología, ser capaz de observar el devenir del progreso. En otras palabras, el derecho a tener una mirada del espectáculo de la modernidad: ser partícipe, en tanto público, audiencia y testigo, de la inscripción de lo cívico en la esfera democrática.

Desde esta perspectiva, podemos considerar que los documentales producidos por la DAPP y, en particular, el documental sobre el centro de educación indígena de Flor de las Peñas, es un dispositivo visual que genera la diferenciación entre ciudadanos y no-ciudadanos, así como entre indios y mexicanos mediante un régimen escópico de poder, que instaura la mirada política desde la cual se establece quién debe ver y quién debe ser visto, como signo de la línea fronteriza, en términos de re-presentación escópica, entre la pre-ciudadanía y la ciudadanía *de facto*.

MIRAR LA UTOPIA: *EL CENTRO DE EDUCACIÓN
INDÍGENA KHERENDI TZITZICA (FLOR DE LAS PEÑAS)*

Se trata de un documental de once minutos de duración, producido en 1938, que fue dirigido por Felipe Gregorio Castillo, quien realizó varios documentales de la DAPP y posteriormente fue jefe del Departamento de Censura de la Secretaría de Gobernación en 1942. El filme muestra la vida a lo largo de un día de varias personas, en su mayoría adolescentes y jóvenes adultos, que son presentadas como “niños indígenas”, quienes viven en el internado Centro de Educación Indígena “Kherendi Tzitzica” (Flor de las Peñas), en Paracho, Michoacán.

Según la tradición estética que concibe al cine como prueba de veracidad y de inscripción científica, este documental brindaba a la audiencia la oportunidad de presenciar la metamorfosis de los indios en mexicanos modernos. Para ello, el filme echa mano de diversos recursos retóricos. Los créditos del filme comienzan mostrando el nombre en tarasco de Flor de las Peñas (Kherendi Tzitzika) sobre un fondo estático que muestra a la pirámide del Sol en Teotihuacán, es decir dislocado de Michoacán. Así, desde el principio, se presenta un decorado monolítico que ubica a lo indígena como la metonimia reificada de un universo completo, primitivo pero magnífico.

De inmediato, un discurso se inscribe en la pantalla, en él se argumenta cómo la administración cardenista está llevando a cabo el cumplimiento de la “obligación racional” del Estado de dirigir a la explotada “raza india” hacia la modernidad. De esta manera, el filme anticipa cómo la audiencia está a punto de presenciar una puesta en escena de la evolución.

Como propone Fatimah Tobing, a partir del fraseo de Benedict Anderson, así como el Estado-nación es una comunidad política imaginada, en el marco del positivismo social, la raza formaba la base de una comunidad biológica imaginada. Guiado por una voz masculina en *off*, la cual funciona como un dis-

positivo hermenéutico que interpretará todo lo que se ve, y con una música de fondo juguetona e infantil, el filme presenta la cotidianidad de “los niños indígenas” (aunque en realidad, son jóvenes adultos en su mayoría los que aparecen en la pantalla) que viven en el internado indigenista, espacio que propongo pensar como una máquina deseante en el sentido deleuziano: “un sistema de interrupciones y frenos” y un sitio de producción de sentido. Estos autores proponen que el deseo crea la realidad. Las máquinas deseantes son los sitios de esa elaboración. Cada máquina es una máquina conectada a otra máquina, y funcionan como un sistema de interrupciones en el flujo en relación con la máquina a la que está conectada, pero al mismo tiempo constituye un flujo en sí mismo, o la producción de un flujo. Desde este modelo, el centro indigenista sería una máquina productora de deseo en el contexto sistémico estatal, en tanto productor de gramáticas hegemónicas.

Según el filme avanza, la audiencia ve a los indígenas realizando quehaceres mecánicamente —su caminar convertido en marcha cívica—, ejercitándose, practicando rituales de higiene, ensayando a comer con cubiertos y aprendiendo oficios como carpintería, tejido y factura de artesanías. A través de narrativas cinemáticas que presentan las características somáticas y los gestos corporales como un signo de diferencia política y moral, la mirada hegemónica del Estado establece una agenda de ciudadanía para estos Otros indígenas, implicando que solamente necesitan ser “labrados” dentro de la episteme correcta, mediante la ética del trabajo y la higiene patrióticas como tecnologías disciplinares.

Al mostrar características icónicas tales como la fortaleza física, el filme inscribe la raza en los cuerpos de los pupilos del internado indigenista. En este caso, la raza funcionará como un marcador de diferencia temporal, que evoca la fortaleza muscular de los idílicos guerreros prehispánicos de los imaginarios nacionalistas. En estas imágenes, la audiencia puede

apreciar —casi bajo una mirada homoerótica— el ritual del baño a través de las tomas de las espaldas adolescentes y desnudas de los jóvenes, resistentes y marcadas, que se mueven rítmicamente mientras se lavan, brillando húmedas bajo el sol candente del mediodía michoacano.

La voz en *off* nos advierte que las resistentes espaldas de estos jóvenes indios no volverán a tener que cargar pesadas cargas nunca más. Una vez que sean liberados mediante la educación y el trabajo, estos cuerpos serán despertados para responder al llamado que los reclama como el fundamento para su transformación en civiles contemporáneos e incorporarse a las filas de la modernidad, enfundados en overoles de mezclilla.

A continuación, el filme documenta a las niñas lavándose. Mediante el gesto de limpieza retórica, el salvajismo imaginado se diluye; con el agua y el jabón fluyen los rastros de un mundo pretérito y atrasado y va quedando atrás la semidesnudez evidente, la mirada frontal y sonriente, algo poco común en la fotografía de tipos, propia de la imaginería fotográfica sobre los indios en los siglos XIX y temprano XX, realizada por fotógrafos viajeros como C. B. Waite, cuya imagen, destinada a convertirse en tarjeta postal, de unas sonrientes niñas indígenas que miran a la cámara mientras se bañan en un río fue prohibida alrededor de 1909 por considerarse pornográfica y ofensiva para la nación mexicana. Este evento fue reportado en su momento por el diario *El Imparcial* en su edición del 5 de junio de 1901 en un artículo titulado “Las hazañas de un fotógrafo. Circulación de retratos pornográficos” en el que se acusaba a Waite de retratar: “[...] detalles e individualidades de lo más ridículo, lo más degenerado y lo más miserable, exhibiéndonos en un estado de falta de cultura y barbarie, en que no nos encontramos por fortuna” escribe Montellano, y que le costó al fotógrafo graves problemas con las autoridades mexicanas: tres días de cárcel y una multa de 400 pesos.

Las imágenes como las que hemos revisado hasta aquí, en este trabajo, proponen una división implícita entre lo invisible y lo visible, los sujetos modernos (los ciudadanos, que no requieren ser retratados) y los sujetos por modernizar, quienes quedan inscritos en la emulsión fotográfica como prueba de su estamento anacrónico. De esta manera, se instaura un orden de producción de estatutos de veracidad que refuerzan las categorizaciones sociales establecidas, así como las formulaciones de medidas políticas destinadas a definir (y dar forma a) la ciudadanía de acuerdo al canon ideológico imperante, que para este periodo aún sigue la estela del valor positivista del progreso. Así, una vez disciplinado en concordancia con el canon estético del proyecto cívico en boga, el cuerpo resistente, pero oprimido del indio —de aquél indio representado por los artistas visuales que nutrieron el acervo visual de los archivos imaginarios del nacionalismo posrevolucionario— sería liberado de su paso lento y de su atraso histórico, para ingresar en las filas de los beneficiarios de la promesa de libertad democrática ofrecida por el régimen.

Una de las raíces del indigenismo moderno en México yace en la obra del antropólogo mexicano Manuel Gamio. En *Forjando Patria*, su ensayo seminal de 1916, resalta la importancia de caracterizar la naturaleza abstracta y la física de los hombres y de los pueblos “para así deducir los medios apropiados para facilitarles un desarrollo evolutivo normal”.

La utopía de la posrevolución fue crear un sujeto mestizo, producido mediante un proceso de fusión biopolítica. El ideal de este ciudadano mestizo se cristaliza en la alegoría de la raza cósmica de José Vasconcelos. Para otros intelectuales relevantes de la época, como Moisés Sáenz, quien fundó la Estación Experimental de Incorporación Indígena en Michoacán en 1933, el proyecto civilizatorio debía resultar en una uniformidad que permitiera a la sociedad marchar a un ritmo unísono hacia el futuro. Asimismo, tal como lo concibió Cárdenas unos años

después, el delegado mexicano en la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana, celebrada en Buenos Aires en 1929, declaró que, en México, el “problema indígena” [sic] no era una cuestión de raza sino de clase. Por tanto, junto con la higiene y la educación, el trabajo sería la herramienta principal para transformar a los nativos indígenas en ciudadanos y, así, exorcizar, mediante una alquimia evolutiva, la ansiedad estatal de que México quedara relegado en la carrera internacional del progreso modernista.

Opuesto a las concepciones coloniales tradicionales en torno al salvajismo y al atraso, los nativos, dentro de la ideología indigenista, no eran considerados como sujetos holgazanes. Eran productivos, aunque rudimentarios. Sus culturas eran concebidas como un campo lleno de promesas epistémicas, que sólo esperaban a ser potenciadas por los dones del trabajo y la técnica.

Mientras que la voz en *off* del documental hace énfasis en la importancia de no permitir que los indios pierdan su “hábil naturaleza”, sino que, por el contrario, debe enseñárseles las bondades de la técnica, la cámara hace un acercamiento a unos pies, descalzos pero acicalados, trabajando en labrar molinillos. Los pies que vemos en el internado para indios son los de una nueva generación, finalmente transformada por la máquina del indigenismo. Después de que en el filme se muestran imágenes de una fiesta a manera de graduación, en la que los internos interpretan sones y realizan algunas danzas folclóricas que son presentadas como “el arte de los indios”, la narrativa se desplaza, sin mediación alguna, al estado de Morelos, donde vemos los pies de numerosos campesinos en vigorosa marcha hacia una asamblea con representantes gubernamentales. La voz en *off* ha desaparecido, y en su lugar escuchamos las voces sobrepuestas y amplificadas de los nuevos ciudadanos rurales que piden educación al gobierno. La evolución ha sido llevada a cabo y nuevos mexicanos nacen de la escuela-internado de

Flor de las Peñas. Sus pupilos egresan por fin habiendo alcanzado la ciudadanía mediante la integración a la emergente economía de mercado, la incorporación a la fuerza laboral y la inculturación de la disciplina cívica.

La historia del internado indigenista de Flor de las Peñas cierra con la aparición de una inserción en la que se lee: “Y despertados a la ciudadanía, los indios se congregan para discutir y proponer al gobierno la solución de sus problemas”. A continuación, la imagen corta sin mayor preámbulo para mostrar los pies, enfundados en huaraches, de campesinos que marchan (hacia el progreso —siguiendo la propuesta metafórica del documental—), en el estado de Morelos. Después, la audiencia ve tomas de una reunión de campesinos con representantes gubernamentales en la que, de nuevo, en *off*, pero esta vez no con la voz de un narrador sino con la voz superpuesta de un participante en dicha reunión, un ciudadano expresa su confianza en que el presidente Cárdenas escuchará su solicitud de crear una escuela que atienda a los niños de su poblado, mientras los representantes toman nota concienzudamente.

ENCUADRAR EL PROGRESO: ANSIEDAD, REGÍMENES DE VERACIDAD Y CIUDADANÍA

Etienne Balibar argumenta que las teorías de racismo imitan la discursividad científica mediante la estrategia de basarse en evidencias “visibles”. En este sentido, Balibar propone que el complejo racista combina una función de des-reconocimiento a la vez que un deseo por conocer las relaciones sociales. Durante el periodo posrevolucionario, antropólogos, científicos, filósofos y artistas se unieron a políticos y militares para desarrollar un programa social que calmaría dos ansiedades nacionales entreveradas: 1) Quedar atrás en la carrera internacional del progreso y, en consecuencia, quedarse atrapado por siempre

en un tiempo pretérito. 2) Al ingresar en la Historia, el temor de perder la memoria de la identidad mítica; un pasado que, para el paradigma mestizo moderno, estaba enraizado en la imaginación de un mundo indígena. Entre ambas ansiedades, el saber hegemónico se debatía en la inestabilidad. Si, como sugiere Homi Bahaba, “el llegar a ser de la nación como sistema de significación cultural, como la representación de la vida social más que de la disciplina de la política social, enfatiza la inestabilidad de este conocimiento”, entonces, podría proponerse que las políticas del indigenismo en México crearon, de alguna manera, una narrativa que se hace cargo de ambas ansiedades, mediante la producción de un régimen de verdad específico.

En concordancia, al imitar el modo de inscripción científica en la representación biopolítica de la etnicidad, el documental *Flor de las Peñas* brinda un ejemplo de la inscripción de la nación en el cine, como un espectáculo diseñado para ser tomado como real, como verdadero. Como evidencia, la audiencia atestigua la transformación de la categoría del *continuum* raza-etnia en identidad ciudadana, que discurre en la pantalla frente a sus ojos. En este material mediático, la etnicidad, la clase social y la ubicación geopolítica de los sujetos retratados se inscribe bajo un régimen de borramiento, en los que éstas quedan enterradas, pero visibles, al ser sustituidas en el discurso audiovisual por la categoría homogeneizadora de indígena-ciudadano: la voz en *off* indica a la audiencia que los personajes que aparecen en pantalla son indios, sin brindar mayores referencias en cuanto a sus identidades específicas ni étnicas, ni generacionales ni geopolíticas; no se enuncia cuál es su adscripción sociocultural específica, ni su edad ni de dónde provienen. Los indicadores que construye este documental son fundamentalmente raciales (tonalidad de piel, fenotipo) y folcloristas (producción de artesanía, bailes y vestimenta). Dichos marcadores corresponden a los valores ideológicos hegemónicos con los que se clasificaba a los pueblos originarios en

la época, en la que el indio se imagina como un constructo desclasado y atemporal. En este sentido, sólo su ingreso a la ciudadanía mediante la transformación de actitudes, prácticas e ideas que se acomodaran a los presupuestos de la modernidad, a la que el Estado cardenista deseaba llevar a México, pero sin perder su “esencia”, le permitiría al indio resituarse no como miembro de una comunidad étnica, sino como individuo contemporáneo: el ciclo evolutivo del “indio-ciudadano” se ha cumplido de manera exitosa.

De esta manera, siguiendo el régimen de veracidad que se inscribe en *Flor de las Peñas*, mientras al indio se le considera sujeto de beneficencia por parte del Estado, cuando se convierte en ciudadano, se le mirará como campesino o proletario —un sujeto de justicia social—, pero sobre todo, un individuo con derechos y una voz audible. Así, el cine, en tanto tecnología epistémica, brinda un soporte para la imaginación política. Como la define Azoulay, ésta es “aquella forma de imaginación que excede el alcance de la mente individual —es una forma de imaginación que trasciende al individuo único, solo y existe *entre* individuos y es compartida por ellos”.²³ En *Flor de las Peñas* se presenta un espectáculo indigenista-integracionista sobre la diversidad cultural en México, basado en una voluntad de imaginación política. En esta puesta en escena, vemos cómo se realiza una alquimia biopolítica que produce ciudadanía allí donde sólo había etnicidad, mediante la disciplina del cuerpo social del indio, que se transfigura en proletario rural. Con un pulso tembloroso, debatiéndose entre la ansiedad y el deseo, uniendo retazos de imaginarios diversos —lo rural, lo étnico, lo proletario, lo mítico, lo presente, lo pasado— a manera de

²³ La traducción es mía. El original dice: “I propose we term “political imagination” that form of imagination that exceeds the grasp of the individual mind – it is a form of imagination that transcends the single individual alone and exists *between* individuals and is shared by them”.

bricolaje, el proyecto indigenista estatal da vida a un prototipo de ciudadano mexicano.

La propuesta básica que el filme establece a la audiencia se basa en una racionalidad de Estado que se despliega en políticas representacionales, que marcan regímenes regulatorios sobre la diversidad cultural en el país, bajo una ecuación que divide al mundo en ciudadanos y ciudadanos en potencia: la mirada —y el derecho a mirar— son parte de la soberanía y del derecho ciudadano; para poder ingresar en la esfera de la vida cívica de la promesa posrevolucionaria, los indios han de ser primero indexados y luego borrados, para posteriormente ser re-inscritos en el tiempo contemporáneo. Esta transfiguración se proyectará dentro una fórmula de encuadre: habrá que dejar de ser para seguir siendo. Esa es la clave del espectáculo cívico-etnográfico que encierra la proyección del internado indigenista de *Flor de las Peñas*.