

Análisis semiótico actancial del film mexicano *Tizoc: Amor indio* (1956)

Por Saray Reyes Avelles*

Resumen: *Tizoc: Amor indio*, (1956) es un film mexicano de Ismael Rodríguez estelarizado por Pedro Infante y María Félix. La actuación en *Tizoc* le otorgó a Infante el premio póstumo a mejor actor en el Festival de Cine de Berlín en 1957, y en 1958 *Tizoc* ganó el “Globo de Oro” a mejor película extranjera. En este análisis utilizaremos como metodología la semiótica actancial de Greimas para exponer que la representación de los indígenas que se ofrece en el film muestra aspectos contradictorios y matices específicos, algunos de ellos, claramente racistas, pero otros idealizadores. El film fue criticado por presentar a un actante-héroe como un personaje ingenuo, incluso infantilizado, aunque, también se demuestra su astucia en la secuencia del rapto a María Eugenia donde pone en evidencia que es capaz de engañar a hombres adultos de manera eficiente y planeada.

Palabras claves: cine mexicano, *Tizoc*, Pedro Infante, semiótica, Greimas.

Análise semiótica actancial do filme mexicano *Tizoc: Amor indio* (1956)

Resumo: *Tizoc: Amor Indio*, (1956) é um filme mexicano de Ismael Rodríguez estrelado por Pedro Infante e María Félix. A atuação em *Tizoc* rendeu a Infante o prêmio póstumo de melhor ator no Festival de Cinema de Berlim em 1957, e em 1958 *Tizoc* ganhou o “Globo de Ouro” de melhor filme estrangeiro. Nesta análise utilizaremos a semiótica actancial de Greimas como metodologia para mostrar que a representação dos povos indígenas oferecida pelo filme apresenta aspectos contraditórios e nuances específicas, algumas delas claramente racistas, mas outras idealizadoras. O filme foi criticado por apresentar um herói-actante como um personagem ingênuo e até infantilizado, embora sua astúcia também seja demonstrada na sequência do sequestro de María Eugenia, onde fica evidente que ele é capaz de enganar homens adultos de forma eficiente e planejada.

Palavras-chave: cinema mexicano, *Tizoc*, Pedro Infante, semiótica, Greimas.

Actantial semiotic analysis of the Mexican film *Tizoc: Amor indio* (1956)

Abstract: Pedro Infante and María Félix starred in *Tizoc: Amor Indio*, a film by Ismael Rodríguez (Mexico 1956). Infante’s performance earned him the

posthumous award for best actor at the Berlin Film Festival in 1957. Tizoc won the “Golden Globe” for Best Foreign Film in 1958. Based on a semiotic (Greimas) approach this article shows that the representation of Indigenous people is contradictory if not racist. Rodríguez was criticized for presenting the protagonist /actant hero as a naive, even infantilized character, but his abduction of María Eugenia demonstrates efficient and planned deceitfulness.

Keywords: Mexican cinema, *Tizoc*, Pedro Infante, semiotics, Greimas.

Fecha de recepción: 23/05/2024

Fecha de aceptación: 02/04/2025



Fig. 1. Tizoc en desacuerdo con los mixtecos.

Fuente: Captura de pantalla del film al 00:05:32

Introducción

En nuestra investigación, el marco temporal histórico está delimitado por la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y la Época de Oro del Cine Mexicano

(1936-1960). Durante la contienda bélica, México se convirtió en aliado de Estados Unidos y obtuvo beneficios en la difusión cinematográfica gracias a esta coalición. Si bien es cierto que dicha participación impulsó enormemente el cine mexicano —dando como resultado el periodo más productivo de su cinematografía, conocido como la Época de Oro. Aunque, de acuerdo con las investigaciones de Aurelio de los Reyes (2017), ya se habían realizado esfuerzos previos para destacar en el escenario mundial del cine.

Conforme a Aurelio de los Reyes, los orígenes del cine en México se encuentran en el cine testimonial y no existió una gran brecha temporal entre la primera función de cine, ocurrida el 28 de diciembre de 1895 en París (realizada por los hermanos Lumière), y las primeras funciones cinematográficas en México, ya que los anuncios de las primeras funciones aparecieron en agosto de 1896.

Los datos recabados por de los Reyes nos permiten tener una referencia sobre la llegada del cine a México y describir parte del proceso histórico en el que este se consolidó como un medio de difusión de una representación de la identidad cultural, mismo que se vio determinado por las posturas políticas gubernamentales.

El cine mexicano producido durante la Segunda Guerra Mundial tuvo el apoyo del gobierno mexicano, que en ese contexto buscaba fomentar una idea de unidad política y social que contrarrestara las luchas internas que habían dado lugar a los conflictos armados relativamente apaciguados (Revolución Mexicana y Guerra Cristera). A esta situación interna se sumaba la de las relaciones internacionales, en un contexto de conflictos entre diversas naciones. No solamente por su cercanía, sino también por su papel en el conflicto armado, obligaban a México a establecer alianzas con Estados Unidos, a pesar de que en el recuerdo histórico nacional seguían presentes la invasión norteamericana (1846-1848), la pérdida territorial (1848), y los conflictos fronterizos que

culminaron en 1884 con el Tratado de Línea Fija, el cual determinó la frontera entre México y Estados Unidos.

Había sido en el antiguo territorio mexicano en que se establecieron, a partir de 1911, los estudios de cine que transformaron a Hollywood en una gigante industria de producción cinematográfica, cuya edad de oro llegó a su fin a finales de los años cuarenta, debido a los conflictos bélicos internacionales. Durante la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos dirigió sus presupuestos a las confrontaciones bélicas, lo que permitió que en México se produjeran numerosos films.

Las representaciones de México y los mexicanos en el cine estadounidense no habían sido muy positivas, al punto que algunos investigadores como Francisco M. Peredo Castro han señalado a Estados Unidos como el país “que más había agredido a la nación mexicana, no únicamente en términos de expansión territorial, o de economía, sino también mediante la representación de nuestro país difundida por el mundo a través del cine hollywoodense, desde la etapa del cine mudo e incluso de la sonora” (Peredo, 2008: 96).

Sin embargo, en ese periodo de la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, la industria fílmica hollywoodense produjo varios films que mostraban empatía o interés por México. Peredo Castro (2011) registra que, a partir de 1940, varios directores de Hollywood se interesaron por hacer films sobre sucesos importantes de la historia de México, como la Conquista. Este tema fue abordado en la película *Captain from Castile* (Henry King, 1947), protagonizada por Tyrone Power, Jean Peters y Cesar Romero, y filmada en Michoacán.

Otro ejemplo que puede señalarse es el caso de *Los tres caballeros* (1944), película animada de los Estudios Disney producida mientras transcurría la guerra. En ella, el personaje del gallo Pancho Pistolas representa a un charro

mexicano alegre, que canta, baila, usa pistolas y que muestra con orgullo su país al mundo de manera muy eufórica. Esta cinta de animación trataba de enviar un mensaje de amistad entre Estados Unidos y los países latinoamericanos. Se dice que el Escuadrón 201 de la Fuerza Área Mexicana —que estaba en pleno ejercicio bélico en la Segunda Guerra Mundial— adoptó a Pancho Pistolas como la mascota no oficial.

Una película realizada como gesto de afecto a México por parte de los Estados Unidos fue *Viva Zapata* en 1952, película biográfica del caudillo del sur, interpretado por el actor norteamericano Marlon Brando; y en 1956 el mexicano Mario Moreno “Cantinflas” participó en créditos estelares en la producción hollywoodense de alto presupuesto *La vuelta al mundo en ochenta días*, interpretando al personaje de Passepartout.

Concordando con lo investigado por Aurelio de los Reyes respecto a que las filmaciones comenzaron en México poco tiempo después de que los hermanos Lumière presentaran al mundo su invento, Francisco Sánchez (2002) destaca que la Revolución Mexicana (1910) fue documentada con el propósito de dejar un testimonio visual. Muchos camarógrafos, arriesgando sus vidas, se lanzaron a cubrir los acontecimientos con el propósito de recoger testimonio fílmico de la tormenta bélica que sacudía al país. Unos se unieron a las fuerzas de Venustiano Carranza, otros a las de Álvaro Obregón. Ni uno, que se sepa, se fue con Emiliano Zapata. Fueron camarógrafos estadounidenses, llegados de Hollywood, quienes se encargaron de filmar las batallas de Pancho Villa. Entre ellos destacó el reconocido cineasta Raoul Walsh. Sánchez (2002: 30-31) incluso sugiere con ironía: “tal vez los gringos no filmaron bien... y por eso Villa atacó Columbus”.

Al finalizar la Revolución Mexicana (1917) y la Guerra Cristera (1929), el patriotismo mexicano estaba en pleno auge, promovido por el gobierno para consolidar el proyecto de nación y los ideales posrevolucionarios; en el cine

nacional mediante elementos populares y del folclore, como la música de banda tradicional, la música de mariachi y la música vernácula regional como los sones, los huapangos y otros géneros, se buscaba posicionar a México como un destino ideal para ser visitado, además de ser atractivo por sus paisajes, la alegría y hospitalidad de su gente, al menos eso se pretendía en la imagen proyectada en la pantalla.

La cúspide del período más fructífero del cine mexicano se denominó Época de Oro, una etapa donde confluyeron directores, guionistas, actores, compositores y fotógrafos para hacer de México un competidor fuerte en el ámbito de la cinematografía mundial. Los cineastas mexicanos se convirtieron en figuras más populares, célebres realizadores de producciones taquilleras que establecieron una fórmula de éxito basada en la exaltación del patriotismo, discurso que se replicaría constantemente:

El consumo del cine es un fenómeno que involucra un gran número de factores, según el lugar del mundo en el que haya ocurrido. Por ejemplo, en la América hispana, el cine mexicano fue con el que se identificó la mayoría de los públicos, a pesar de que Hollywood era la industria dominante. Julia Tuñón ha documentado que, si bien las clases populares preferían los filmes mexicanos, “el 69% de la programación del Distrito Federal era norteamericana [...] el cine de Hollywood era apreciado crecientemente, sobre todo en las ciudades”. Las representaciones que las películas hollywoodenses proyectaban sobre Latinoamérica incomodaban a los espectadores de esas latitudes por sus imprecisiones, inexactitudes o, de plano, sus falsedades. En cambio, el público hispanoamericano sentía que las historias mexicanas eran mucho más cercanas a su manera de ser, a su cotidianidad, lo mexicano comenzó así a formar parte del panorama cultural (Castro Ricalde, 2014).

Por tanto, el cine nacional expondría diversos personajes y estereotipos, delimitados por influencias culturales y de los sistemas social, económico y

político, a las que se adicionaban los influjos religiosos.

El film *Allá en el Rancho Grande* (1936), de Fernando de Fuentes, marca el inicio de la Época de Oro. En este periodo, los charros y hacendados se convertirían en el estereotipo favorito de las producciones fílmicas. No obstante, también se abordaron temáticas relacionadas con comunidades indígenas, no siempre representadas en forma realista. Algunas de estas obras cinematográficas buscaban preponderar el patriotismo y hacer que este tipo de producciones también apoyaran las cuestiones políticas. Films como *Tizoc* (1956), de Ismael Rodríguez, *Macario* (1960), de Roberto Gavaldón, y *Ánimas Trujano* (1962) también de Ismael Rodríguez, fueron narraciones fílmicas donde los personajes protagonistas representan a toda una comunidad que vive en pobreza, como es el caso de *Macario*, y que tienen profundas ideas arraigadas, como en *Tizoc*, situaciones que contribuían a la reproducción de estereotipos racistas y al desconocimiento de la diversidad cultural de los distintos pueblos indígenas.

Tizoc al ser el penúltimo film de Infante, atrajo atención mundial. Además se supo del ejercicio actoral que realizaba para que su personaje fuera verosímil:

Cuando Pedro Infante actuaba, parecía “como un pez en el agua”, gozaba de su trabajo y disfrutaba moverse frente a las cámaras, además, tenía un agudo instinto de observación y retenía las imágenes en su memoria, en alguna ocasión contó a **EL UNIVERSAL** que solía estudiar sus movimientos frente a un espejo. “Parezco un loco, mirándome cómo muevo la boca, las manos o cómo he de dar los pasos”, decía (El Universal, 2018).



Fig. 2. *Tizoc* triunfa en Alemania. Fuente: Periódico *El Universal*. México 23 de junio de 1957



Fig. 3. El 23 de octubre de 1957, la película se estrenó con éxito simultáneamente en los cines Alameda, Américas, Polanco y Mariscal en la Ciudad de México. Fuente: Periódico *El Universal*. México 1957.

El tema del indígena ya había sido puesto en pantalla en México en 1930 por el cineasta ruso Sergei Eisenstein con el film *¡Que viva México!*, película inconclusa y de la que existen versiones completadas por aficionados. Esta ofrece condiciones contradictorias del indígena: por un lado, se recurre a temáticas que mitificaban, y por otro, muestra indefensión ante abusos. El director de cine norteamericano John Ford ofrecía un perfil racista en su film *La diligencia* (1939), donde los indígenas son representados como el “otro malvado”, inaugurando un modelo que se repetiría en películas de Hollywood, al representar al mexicano y, en específico, a los indígenas como ladrones, sinvergüenzas, que escudados en su ignorancia cometían fechorías.

La proyección del indígena en el cine mexicano de la Época de Oro se vio fortalecida con la presencia de Emilio “Indio” Fernández, actor convertido en director que benefició enormemente la imagen del indígena, primero como actor, en las cintas *Tribu* (1934), de Miguel Contreras, y *Janitzio* (1934), de Carlos Navarrete, y después como director y guionista en cintas como *María Candelaria* (1943), que es de las pocas películas que tiene una mujer indígena como protagonista.

Para la ONU (2025), los indígenas son personas pertenecientes a comunidades que poseen una continuidad histórica con las sociedades precoloniales que habitaron sus territorios; tienen idiomas, culturas, creencias y sistemas de conocimiento distintos, forman un sector no dominante de la sociedad.

La Época de Oro del cine mexicano presentó varios estereotipos de los indígenas, por ejemplo, *Tizoc* (1957), que es un tacuate caracterizado por su necesidad; *Macario* (1960), un indígena pobre y egoísta; *Ánimas Trujano* (1961), interpretado por el actor japonés Toshiro Mifune, es un indígena oaxaqueño problemático e imprudente; en la cinta *Tlayucan* (1962) el protagonista es Eufemio, un indígena que se vuelve ladrón ante la enfermedad de su hijo; en el film *La perla* (1947), la pareja protagónica sufre de racismo por parte del médico del pueblo que se niega a atender a su hijo.

En el protagonismo indígena femenino, se encuentran la ya mencionada *María Candelaria* (1943), a quien no quieren en su pueblo (Xochimilco) por ser hija de una prostituta; *El rebozo de Soledad* (1947), que presenta a una indígena abnegada; María Félix interpretó a *Maclovía* (1948); mientras que la narración fílmica *La mujer que yo perdí* (1949), de Roberto Rodríguez, Blanca Estela Pavón interpreta a María, personaje de una mujer indígena que se enamora de un rico hacendado, Pedro Montaña, interpretado por Pedro Infante. María es una indígena abnegada, que añora que Pedro se enamore de ella. Él sólo entiende los sentimientos de ella por él, cuando ella recibe un balazo que iba dirigido a matarlo.

Se podría hacer referencia a otros films, pero de momento baste con los ejemplos aquí enumerados para ilustrar los contrastes y estereotipos. Es así como el cine mexicano de la Época de Oro mostró a los indígenas, por un lado, a los varones los presenta como necios, ladinos y egoístas, mientras que a las mujeres las representa resignadas al sufrimiento y la abnegación. Sin embargo,

el indígena real, el que padeció violencia al momento de la conquista y la colonia, discriminación constante y pobreza hasta el presente, no es representado en la cinematografía mexicana.

En *Tizoc*, el indígena tacuate no es representado como un sujeto de prácticas sociales específicas propias de su cultura; es decir, para el film se ha creado un conflicto entre dos distintas comunidades indígenas, mixtecos y tacuates,¹ comunidades que comparten una diversidad de elementos culturales y prácticas de vida como la caza como medio de vida, el sincretismo religioso entre la evangelización de la iglesia católica y las costumbres prehispánicas, como la práctica de la medicina tradicional y la hechicería.

El film muestra *Tizoc* como un sujeto emocionalmente arrebatado a merced de sus pasiones: un tipo de indígena idealizado, descendiente de realeza prehispánica, melancólico y solitario, profundamente marginado, sensible y empático con el hábitat; lo mueven sus afectos y hace una amalgama de creencias religiosas entre el catolicismo y la naturaleza; es ajeno a lo material; mientras que el grupo opositor es representado por los mixtecos, a quienes el director describe como inflexibles y agresivos.

Debido a la época imprecisa que se representa en la narración fílmica, pero previa a la Revolución Mexicana, el contexto representado es rural. El conflicto central radica en los prejuicios; el argumento representado resulta incluso más anacrónico respecto a la época de producción. Conforme a Vidaurre Arenas

¹ “Los aztecas denominaban a los mixtecos de la región tata-coatl ‘señor serpiente’, tacuate, término con el que actualmente es autodenominado tanto el grupo étnico como la lengua originaria [...] dentro de la tradición oral de los habitantes tacuates, existe un mito acerca de la fundación del poblado. Se trata del mito del águila. Según el relato, los tacuates habitaban Santa María Zacatepec comunidad de Ixtayutla, en donde, entre unos peñascos, habitaba un águila con sus crías. Para alimentarlas, el animal acarrea gente de la comunidad, especialmente a los niños” (Peña Flores, 2020: 29-30).

(2017), como ocurre en los cuentos de tradición oral, los elementos sociales que se representan parecen limitarse a un contexto lejano e impreciso en el tiempo, de manera que las historias referidas pueden equipararse a nuevas versiones de relatos o cuentos de tradición oral en las que incluso lo maravilloso, justificado por creencias religiosas o creencias sobre la naturaleza, caben, y se presentan como verosímiles, para representar una identidad nacional de fábula fantástica ofrecida como relato costumbrista.

El modelo actancial de la semiótica de Greimas

Esta propuesta contribuye a una amplia visión del personaje como un elemento construido; el actante conlleva la motivación, la pauta de comportamiento y la ruta a seguir en las acciones que emprenderá el personaje, de acuerdo con el contexto en que estas se desarrollan. Queremos resaltar que, para efectos de esta investigación, solo usaremos el concepto actancial de la semiótica de Greimas, puesto que sus aportaciones al campo semiótico son muy extensas.

El personaje, en perspectiva de Greimas, debe considerársele como una unidad que al ser contextualizada debe analizarse de acuerdo con las acciones. El actante, para Greimas y Courtés (1979) es “aquel que cumple o quien sufre el acto, independientemente de toda determinación” (1979: 23). Conforme a lo planteado por estos académicos, la función y la acción siempre serán más importantes que el personaje en sí mismo, puesto que un mismo personaje puede ejecutar una o más funciones dentro de la trama y, de igual forma, una sola función puede ser asumida por varios personajes. El actante no es, pues, un personaje en sí, sino que son los principios que lo motivan a ejecutar una determinada acción, y estos principios o motivaciones van desde una necesidad, o un deseo, hasta una obligación.

Fue en su *Semántica estructural* (1966) en donde Greimas dedicó un capítulo teórico a la conceptualización de los actantes, así como a explicar las categorías

actanciales, el investimento temático, la relación entre actantes y actores y otros puntos relacionados con este concepto teórico-metodológico. Consideraciones que ampliaría *En torno al sentido* (obra iniciada en 1970 y continuada hasta 1973) y en *Semiótica de las pasiones* (1991). En la *Semántica estructural* comienza a separar lo que sería el inventario de mensaje para configurar lo que es “la esfera de actividad” (Greimas, 1973: 263) del personaje, para luego constituir un corpus paralelo que contiene la totalidad de las cualificaciones (sobrenombres, epítetos, estereotipos, atributos y otras consideraciones) del mismo, que permite establecer su “fisonomía”. Desde su perspectiva, el primer inventario faculta hacer una lectura ideológica del actante; en tanto el segundo, ayuda a conceptualizar una axiología, los valores atribuidos al actante o que el actante representa. Después considera que ambos análisis son complementarios (Greimas, 1973: 264).

Los actores aparecen en la obra bajo la forma de sememas² construidos, con lugares de fijación en el interior de la red de acciones, red axiológica. La denominación de los actantes es en ocasiones contingente y puede no ser justificada sino tras el análisis cualificativo de sus acciones y atributos caracterizadores. Observa también que, mientras el actante sujeto está dispuesto a personificar los sememas que toma a su cargo, el actante objeto es al mismo tiempo llamado al efecto “simbólico”. Señala también que, no obstante el actante sujeto actúa para satisfacer un deseo, el actante objeto es objeto de deseo. Ese semema del deseo implica una transitividad, una relación teleológica.

El actante realiza determinadas acciones y esto determina su función como sujeto-héroe, oponente, auxiliar, destinatario, remitente, objeto-valor, etc. Esto dependerá de las distribuciones de las acciones en la narración. Los actantes de

² Como combinatoria de semas, de elementos que producen un sentido, también concebido por Greimas como la combinatoria del núcleo sémico y los semas contextuales que generan una significación.

Greimas son: Sujeto, Objeto, Emisor, Destinatario, Adversario, Auxiliar. Las relaciones que se establecen entre ellos forman un modelo actancial. En *Tizoc*, los distinguimos de la siguiente forma: Sujeto-héroe-actante (Tizoc), Objeto-valor (María Eugenia), Adversario (colectivo opositor mixteco, Enrique, padre de María Eugenia y Arturo —prometido de María Eugenia) y Auxiliar (Fraile y Don Pancho).

Contexto general del film

Tizoc: Amor indio (1956) es un film de Ismael Rodríguez, estelarizado por Pedro Infante y María Félix. Fue la penúltima cinta que grabó Infante y la segunda a color. Además, fue la última vez que lo dirigió Ismael Rodríguez, pues al año siguiente ocurriría el accidente aéreo donde perdió la vida.

La actuación en *Tizoc* le otorgó a Infante el premio póstumo a mejor actor en el Festival de Cine de Berlín en 1957. En 1958, *Tizoc* ganó el *Globo de Oro* a mejor película extranjera y se distinguió con más premios, como en el del Festival de Mar de la Plata, donde obtuvo la “Medalla de la Prensa Argentina” por mejor película. En México, durante la entrega de “Los Ariel”, ganó “Ariel de Oro” por mejor película y “Ariel de Plata” por la música. La Segunda Guerra Mundial abrió oportunidad para el cine mexicano, puesto que la industria fílmica de Estados Unidos estaba detenida por su participación en el conflicto bélico (Peredo Castro, 2008).

En México se comenzaron a realizar películas que mostraban al mundo paisajes, aspectos culturales y costumbres, así como personajes que no correspondían a los estereotipos del mexicano que los films hollywoodenses habían difundido. Como ya se ha señalado, si bien es cierto que en las producciones locales tampoco favorecían la representación del indígena y se centraban en resaltar la figura del charro como el modelo de masculinidad mexicana, los films estadounidenses, de manera general, estigmatizaban la figura del mexicano

indígena y no indígena— como sujeto opositor, no digno de confianza y capaz de cometer cualquier clase de fechoría.

Análisis de *Tizoc* según el modelo actancial de Greimas

El film da inicio con una montaña nevada, resaltando el color como un sello distintivo de toda la narración fílmica; se ha dejado atrás la etapa del cine en blanco y negro en México. Enseguida, se hace paneo a las pirámides de Monte Albán, sitio arqueológico situado en las cercanías de la ciudad de Oaxaca. Se presenta a un actante masculino que monta un burro; la toma funciona como enunciado calificativo que ofrece rasgos del personaje protagonista de la acción.

El actante viste pantalón y algodón de manta, vestuario que lo identifica como miembro de las comunidades indígenas mexicanas. Sin embargo, cuando posteriormente se identifique la comunidad indígena a la que supuestamente pertenece, el atuendo que lleva hará evidentes diferencias respecto a la indumentaria usada por esa comunidad indígena particular³.

Avanza en el burro y pasa frente a otros personajes que visten similar a él; cuando él pasa, le arrojan piedras sin lesionarlo. Esta primera secuencia permite identificar dos tipos de actantes definidos por sus acciones: el actante que se desplaza y los actantes opositores que buscan agredirlo.

Un narrador omnisciente⁴ relata: “Tizoc, último descendiente de príncipes tacuates, frecuentaba un pueblo mixteca donde la gente le hacía sentir un odio de siglos contra su tribu”. Estas palabras ofrecen rasgos específicos que determinan la tematización de los roles actanciales, al plantear un conflicto entre el actante —caracterizado como último descendiente de príncipes— y la

³ “Cotón es el término para denominar al vestuario varonil tacuate (Peña Flores, 2020: 28).

⁴ El narrador omnisciente es el que posee toda la información sobre lo que sienten, perciben o piensan los personajes (Aguado, 2004: 137)

población mixteca como actante colectivo opositor.

Monte Albán fue la capital de los zapotecos y una de las primeras ciudades de Mesoamérica, ubicada en el Estado de Oaxaca. En el film se relaciona al príncipe tacuate como proveniente de dicha ciudad; no obstante, Tizoc no es un nombre tacuate, Tizoc fue el nombre del séptimo *tlatoni* de la Triple Alianza (Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan).

En contraste con el conflicto representado, estudiosos de la comunidad mixteca señalan a los tacuates como parte de ella. Según Germán Ortiz Coronel, se trata de “un grupo etnolingüístico de la Costa Chica de Oaxaca que poseen una indumentaria distintiva y diversos aspectos culturales, que manifiestan sentirse distintos de los mixtecos” (Ortiz, 2009: 52).

A diferencia de lo que afirma el narrador, la comunidad de los tacuates no fue un principado sino un señorío de cacicazgo. Conforme a lo investigado por Peña Flores (2011) y por Castillo Cisneros (2018), los tacuates también pueden ser reconocidos como mixtecos; sin embargo, son ellos los que insisten en su diferenciación respecto a ser llamados mixtecos. De este tema, la investigadora María del Carmen Castillo Cisneros (2018) da cuenta al ofrecer la terminología usada por la comunidad tacuate para referirse al “otro”.

En *Tizoc*, la comunidad indígena de los tacuates está representada por un actante individual que adopta el papel de héroe agredido. Enseguida se presenta a Machinza, una joven mixteca que está lavando ropa en el río. Mientras tanto, Tizoc la observa escondido entre matorrales, imita el trino de un ave, y Machinza, en complicidad, se acerca, dejando evidente el afecto entre ambos personajes. Las siguientes acciones especifican el tipo de oposiciones que deben enfrentar

estos personajes: Machinza tiene miedo de su tata,⁵ quien odia a Tizoc.

En el nivel de la configuración de los actantes se observa un conjunto de semas cuya combinatoria definirá la semántica del personaje de Tizoc. Estos incluyen los rasgos de la realeza (es el último descendiente, lo que implica el sema de la unicidad) y queda también connotado por una relación específica con los animales, que lo auxilian y a los que imita.

Su lugar de procedencia es la ciudad de Monte Albán, quedando así artificialmente vinculado a una de las más antiguas culturas indígenas de México. La motivación actancial de Tizoc al inicio es un amor interétnico. La estructura familiar de la que forma parte Machinza está compuesta por su padre y su hermano; la figura materna está ausente. Este elemento cobra relevancia cuando observamos que se reproduce en otras de las representaciones de la estructura familiar presentes en el film. Entre las comunidades indígenas de Oaxaca en el periodo prehispánico existieron disputas entre comunidades. De acuerdo con John M.D. Pohl (2019), las riñas se originaban por la escasez de terrenos fértiles o por herencias.

Durante el periodo Preclásico (1500 a.C.-200 d.C.), la guerra fue un factor esencial para que los primeros cacicazgos se convirtieran en estados, como en el caso de Monte Albán. Conforme aumentó la población y la agricultura se hizo intensiva en el Valle de Oaxaca, la tierra fértil se volvió más escasa; los caciques zapotecos comenzaron entonces a organizar a sus hombres más fuertes para hacer incursiones y apoderarse de las tierras de los vecinos. Los pueblos derrotados se convirtieron en una importante fuente de mano de obra, y los jefes más poderosos les exigieron tributo, en bienes o servicios, a cambio de no ejercer más violencia. Esto llevó a una intensificación de la guerra (Pohl, 2019).

⁵ Padre, abuelo, o cualquier figura paternal de respeto.

Otro rasgo destacable de las primeras acciones de los actantes, es la fusión del español con una lengua indígena (no hemos podido identificar la lengua que figura en el film). El padre de Machinza usa el español para comunicarse, pero para insultar a Tizoc también utiliza enunciados indígenas.

En estas primeras escenas se plantea una estructura de acciones que se repetirá posteriormente con variantes: el personaje actante de Tizoc está motivado por un afecto amoroso hacia un actante-objeto femenino que pertenece a otro grupo étnico, una motivación marcada por una prohibición, teniendo como opositor principal al padre de Machinza.

La siguiente secuencia presenta a Machinza rezando ante una figura de San José para que su padre le permita casarse con Tizoc. Aquí, esta queda caracterizada como una actante con dos motivaciones contrapuestas: el amor a Tizoc y el amor a su padre, presentados como opuestos irreconciliables. De acuerdo con Amílcar Carpio Pérez (2013), “todo rezo esconde un miedo”. El padre de Machinza también realiza plegarias, pero exige y amenaza al santo porque teme que Tizoc se robe a su hija.

Hay una tercera oración dentro de la misma secuencia. Se trata de la devoción mariana de Tizoc, quien lleva flores a la imagen de la Virgen María en la iglesia y le canta. Este detalle es relevante, porque algunos pueblos indígenas les cantaban poemas a sus dioses; por ejemplo, los Teocuiatl, que eran una alabanza y podían involucrar una petición. En esta escena, se presenta detenidamente la imagen religiosa de la Inmaculada en la que el receptor puede reconocer el rostro de la actriz María Félix.



Fig. 4. Rostro de la Inmaculada Concepción que guarda un enorme parecido con María Eugenia. Fuente: Periódico *El Universal*. México 2018.

En la narración fílmica, se introducen los personajes de María Eugenia (interpretada por María Félix) y Enrique, su padre, quienes viajan en un carruaje, denotando que son económicamente solventes. Aquí ya han sido presentados los tres actantes femeninos: Machinza, la imagen de la Virgen María y María Eugenia. Esta última aparece junto a su padre, al igual que Machinza, aunque la relación entre padre e hija en ambas familias es muy diferente.

María Eugenia le da a Enrique un trato de iguales; la relación entre Machinza y Cocijopij es totalmente opuesta: Machinza es sumisa y teme a su padre, evita mirarlo a los ojos y se agacha al hablarle. Ambos padres aman a sus hijas, pero lo demuestran de diferentes maneras de acuerdo con su cultura y sus costumbres.

Enrique conoce a Tizoc cuando, por diversión, mata de un disparo a una madre ciervo. Tizoc sale en defensa del animal y argumenta que Enrique es malo porque mató a una hembra con cría; se enfrascan en una discusión a la que

Enrique quiere poner fin con su escopeta. Los ciervos y Tizoc tienen para Enrique un rol actancial de objetos de los que cree puede disponer. María Eugenia (oculta dentro del carruaje) pide que a Enrique deje en paz al indígena, y él accede, demostrando que obedece los deseos de su hija.

En cuanto a los roles actanciales de esta escena, María Eugenia funciona como ayudante de Tizoc porque lo protege, cumpliendo de alguna manera con la petición que él le hizo a la Inmaculada de resguardarlo. Tizoc no vio el rostro de María Eugenia; Por su parte, Tizoc refuerza su rol actancial de héroe, ahora caracterizado por su amor a la naturaleza y respeto a los animales. En la secuencia se consolida que los roles actanciales son nuevamente motivados por el odio, aunque aquí se le agregan elementos como el racismo y la discriminación. Además, se revela que el destino de María Eugenia y Enrique es la casa de Pancho García, propietario de la abarrotera del pueblo. Pancho es amigo de Enrique y padrino de Tizoc.

El motivo de la visita de María y Enrique a Pancho es porque ella ha roto su compromiso matrimonial y decide alejarse de su prometido, quien presumiblemente la engañó, acción que ella no tolera. María Eugenia es insubordinada a los cánones tradicionales del matrimonio; sobre este último punto, conforme a Beatriz Ramírez Peña, “la esposa siempre leal y subordinada para explicar que el poder de los hombres no era una cuestión de desigualdad u opresión, sino un asunto natural, benéfico, complementario y mutuo. Así la posición dominante de ellos quedaba, a la vez legitimada y despojada de problemas” (2014: 24). Para el México que contextualiza el film, las mujeres casadas o comprometidas estaban obligadas a ser sumisas; era una regla no escrita el hecho de no quejarse y aceptar que sus esposos tenían actividades individuales de las que ellas no tenían por qué estar informadas, “Hombres polígamos, mujeres monógamas” (Ramírez 2014: 16).

Tizoc llega a la abarrotera y es recibido con insultos por parte de los lugareños. Dentro de la tienda, Tizoc saluda a su padrino Pancho, quien está negociando con Nicuil —hermano de Machinza y uno de los principales opositores de Tizoc— el precio de las pieles. Un punto de anclaje temporal más preciso en la escena es que Pancho paga en “reales”.⁶

María Eugenia está dentro de la tienda, cuando Tizoc la descubre. Ella se sorprende por la forma en la que la ve, mientras él sale corriendo estremecido. Esta escena, pese a su brevedad, involucra una serie de sobreentendidos de los que solo es consciente el receptor y no los personajes, pues el receptor, lo mismo que Tizoc, están conscientes de que el rostro de María Eugenia es el mismo que tiene la imagen de la Inmaculada. Desde la perspectiva del personaje esta escena involucra para él la humanización de la figura religiosa. La carga simbólica es muy importante si consideramos que la figura de la Inmaculada constituye una representación de María como madre y que en el film todas las representaciones de las estructuras familiares carecen de figura materna.

La escena también manifiesta un hecho religioso de gran importancia en México: el relato de la aparición de la Inmaculada al indígena Juan Diego. La fe en México, en relación con la advocación de la Virgen de Guadalupe, desempeña una importancia subrayada en el desarrollo de la identidad nacional. No solo por estar en relación con una reivindicación de la piel morena, ya que se trata de una advocación de María que tiene rasgos indígenas, también porque dicha imagen desempeñó un papel importante en las luchas por la Independencia.

Para Francisco Bernete (2016), la Virgen de Guadalupe es una figura que tiene la finalidad de proteger a los indefensos, pero a la vez “cumple otra función socio-

⁶ El real fue una moneda en México que se mantuvo vigente hasta 1863, lo que haría suponer que los acontecimientos representados tienen lugar antes de esa fecha.

histórica de acompañar a quienes se sienten oprimidos y quieren luchar contra los opresores” (Bernete, 2016: 34). Tizoc cree que ha sido un milagro. Un grupo de mixtecos, encabezados por Nicuil, acude a un brujo para que convierta a Tizoc en serpiente. El brujo coloca una ofrenda económica a una pieza que asemeja ser un dios prehispánico no identificado y habla en lengua autóctona no identificada, quizá estos hechos de no identificar a la figura con una deidad específica, ni el lenguaje, se debe a que el director Ismael Rodríguez no realizó una investigación profunda a la hora de escribir el guion junto a Carlos Orellana, ya que como iremos señalando en análisis, existen otras imprecisiones de carácter histórico.

El rol actancial de los personajes mixtecos en esta escena está enmarcado por el odio: la motivación del brujo es el dinero. Para los mixtecos, el viento se representaba como serpiente y fue responsable por la creación de los primeros linajes y de la fundación de la nobleza (Florescano, 2002). Este vínculo cosmológico entre la imagen de la serpiente y los elementos de la naturaleza se manifiesta hoy en diversas creencias mixtecas. La llegada de la lluvia, por ejemplo, asociada a la serpiente, permanece en diversas partes de la Mixteca (Monaghan, 1995). Los sacerdotes estaban asociados a la serpiente de fuego y eran conocidos como *yahui*; se creía que poseían la habilidad mágica de transformarse en un espíritu gemelo al animal, algo que todavía está asociado con los que practican magia y curanderismo en algunas comunidades mixtecas hoy en día (Reiger, 2017: 80).

Por lo antes señalado, es inverosímil suponer que una comunidad mixteca del siglo XIX, hubiera podido considerar como un castigo que un indígena fuera transformado en serpiente, lo que constituye un error en el guion, porque en la película se le está dando una simbología cristiana a la serpiente, al asociarla a la brujería.

En el desarrollo de la trama, Enrique está orgulloso del trabajo de su capataz y de la producción de sus tierras. Mientras supervisa, una serpiente asusta al caballo que monta y este lo arrastra. Tizoc está cerca (pues va a buscar al fraile para que vean a la virgen que se hospeda en casa de Pancho), e interviene lanzando su honda para derribar al caballo. El caballo cae muerto y tanto el capataz como Tizoc corren a auxiliar a Enrique.

Este acontecimiento tiene importancia en la definición de los roles actanciales: Tizoc se presenta como héroe salvador, mientras su agresor pasa a ser salvado. De este modo se invierte el esquema antes presentado en el que Enrique desempeñaba el papel de agresor de Tizoc. El capataz se convierte en auxiliar de Enrique, no solo en su actividad laboral, también al llevarlo al pueblo; además se vuelve informante de la proeza de Tizoc. Otro elemento a considerar en la cadena de acciones es que la vida de Enrique se ve amenazada por la acción conjunta de dos animales, la serpiente y el caballo, pues indirectamente desempeñan un papel de auxiliares de Tizoc al crear una situación mediante la cual puede desempeñar un papel heroico y demostrar sus destrezas, al mismo tiempo que se invierte la acción de su agresor, pues mientras Enrique quería matar a Tizoc, él le salva la vida.

La presencia del discurso religioso permite que se relacione a Tizoc con una versión indígena de David, quien con una honda derrota a un gigante. Aquí un indígena salva a un representante de poder social mediante el uso de su honda. Se trata de un intertexto de la historia bíblica. Estos elementos permiten destacar que Tizoc y otros actantes del film funcionan como signos pluriacentuados en los que convergen tradiciones sincréticas.

Al enterarse de la hazaña, María pide que Tizoc sea recompensado, a lo que Enrique accede y pide que lo manden a buscar. En el pórtico están Tizoc y el fraile; ambos observan desde lejos cómo María cura las heridas de su padre. El

fraile le explica que ella no es la Virgen, ya que cuando Tizoc salió huyendo de la tienda creyó haber visto a la Virgen; aquí, el fraile es auxiliar al aclarar el malentendido. Pancho presenta a Enrique y a su hija con fray Bernardo y su ahijado; Tizoc está callado viendo la escena, mientras da vuelta a su sombrero que hace la función de escudo que le protege el estómago.

En su cotidianidad, Tizoc posee una gran habilidad de comunicación inter-especie con los animales; por ello, cuando escucha el canto de un pájaro cenzone interpretado que hay un llamado urgente. El cenzone es un ave que ha estado presente en las narraciones de tradición oral en la cultura prehispánica de México. María Eugenia visita al fraile para solicitar consejo respecto a su prometido y este la ha reconvencido, por lo que ella se entristece y sale a caminar a la llanura. Tizoc acude a consolarla y le explica que el pájaro cenzone le dijo que ella estaba triste. Aunque hay un excesivo grado de fantasía en el guion al decir que el cenzone se comunicó con él, la situación busca enfatizar, aunque mitificándola, la relación que suele haber entre las comunidades indígenas y el entorno natural.

Se lleva a cabo la fiesta del pueblo y Tizoc observa a María Eugenia y fantasea con que ya no es un tacuate; se imagina mestizo y bailando con ella. A la fiesta del pueblo también acude Machinza, quien se le acerca a Tizoc. Él la ve indiferente porque ya no está interesado en ella. Se plantea aquí el triángulo amoroso creado por los sentimientos cambiantes del héroe, un triángulo en el que María Eugenia es el actante-objeto del afecto de Tizoc, pero él no es el actante-objeto de los afectos de María. Tizoc es el actante-objeto de los afectos de Machinza; igualmente se expresa la doble marginalidad que afecta a Machinza, como mujer frente al sujeto de género masculino, pero también como mujer indígena frente a una mujer mestiza.

La estructura de relaciones actanciales permitirá identificar a María Eugenia

como oponente pasivo a los deseos afectivos de Machinza. Durante la fiesta Tizoc es atacado por el padre y el hermano de Machinza, Pancho termina la gresca y le ordena a Tizoc esperarlo en su casa. Tizoc espera a su padrino y María Eugenia sale para hablar con él; esta escena es la contraparte de cuando él la consuela en el monte. El actante-sujeto de Tizoc aquí es el del héroe que está penando en soledad. María observa que Tizoc tiene sangre en la cabeza producto del ataque que sufrió; ella le da entonces su pañuelo, alterando por completo las emociones de Tizoc.⁷

Visiblemente emocionado, Tizoc se apresura a buscar al fraile, eufórico le informa que se va a casar con María Eugenia, el sacerdote la manda llamar para aclarar lo sucedido, y ella se justifica diciendo: “Yo desconozco las costumbres de esta gente, padre. ¿Cómo iba a suponer que me comprometía en matrimonio con solo darle mi pañuelo?” Las palabras que emplea indican que ella se autodefine separada de las etnias indígenas y que no es ajena al contrato social tácito de concebirse como superior. El sacerdote le dice que nadie le quitará a Tizoc la idea de que ella es su prometida mientras tenga su pañuelo.

María Eugenia va a buscarlo; él está sentado esperándola y le explica que el pájaro ceniztli le avisó que ella venía. Trata de explicar la confusión, pero no lo consigue. En esta escena, el análisis de los roles actanciales está marcado por la idealización del amor concebido como mito en el relato que hace Tizoc de los ceniztles.

Tizoc va a pedir a María en matrimonio. Enrique, en su rasgo estable de racista, usa la palabra “indio” como un insulto. Para César Carrillo Trueba (2009), las

⁷ Esta acción representa una nueva creación ficticia sobre la formalización del compromiso matrimonial mediante un pañuelo como parte de las tradiciones indígenas, la práctica del pañuelo como compromiso es inexistente en México. Sin embargo, este recurso ficcional será lo que detone el nudo narrativo; porque se convierte en una promesa de matrimonio.

expresiones “indio igualado, indio pata rajada, nopal, naco como maneras del desprecio hacia los indígenas implican una inferioridad intrínseca, algo que se manifiesta por su apariencia exterior” (Carrillo Trueba, 2009: 2). Para el investigador, la imagen de lo indígena tiene una estrecha asociación entre su apariencia física y los calificativos de flojo, sucio, miserable, como conceptualizaciones de absoluta inferioridad. La discriminación se hace visible mediante un proceso en el cual los miembros de un grupo determinado son tratados de forma diferente y, en especial, de forma desigual (Covarrubias, Martínez-Guzmán & Molina, 2018).

Enrique engaña a Tizoc diciendo que puede casarse con su hija, pero no tendrá que verla por tres meses; confía en que Arturo, el prometido de María, está por llegar. En esta escena, hay nuevamente una dualidad de acciones que permite una comparativa en la trama: los padres de las dos mujeres que ha pretendido lo rechazan, uno abiertamente, y el otro mediante engaños. El fraile trata de reconvenir a Tizoc y le pregunta qué va a pasar con Machinza, a lo que él, molesto, responde con un gesto de indiferencia. El religioso le explica que Machinza lo quiere más que María, enunciado que tendrá eco cuando Machinza se sacrifique por él, aunque la motivación actancial de ella sea prevenirlo de que María Eugenia no lo quiere. Machinza muere a manos de su hermano por tratar de proteger a Tizoc, se ha transformado en víctima por amor y en auxiliar del héroe. Tizoc se enfrenta a Nicuil, vence al agresor y se ha ganado más problemas.

El héroe ha descubierto el engaño; Enrique se burló de él; su padrino y el fraile no le advirtieron del compromiso de María y Machinza pagó con su vida. Tizoc llega de noche a la casa de Pancho, observa a María Eugenia durmiendo, mientras que en la sala Enrique, Pancho y Arturo están felices, faltan solo unas horas para la boda. Tizoc, con una amalgama de motivaciones actanciales de decepción y venganza, comienza a imitar el aullido de un lobo; esta acción es

algo simbólico, pues se ha transformado no físicamente sino en motivaciones, es una variación de *nahua*⁸ sin requerir el uso de magia; ahora el héroe es un cazador tras su presa.

Si bien en otras secuencias se ha caracterizado al actante-héroe como un personaje ingenuo, aquí se demuestra su astucia y pone en evidencia que es capaz de engañar a hombres adultos. Tizoc rapta a María y se la lleva a una cueva. El fraile se ha aventurado a ir al monte para que Tizoc le entregue a María. En esta secuencia ella desempeña el rol de víctima. Mientras que el sacerdote pretende ser el actante-sujeto convertido en héroe que la rescatará, al mismo tiempo busca auxiliar a Tizoc transfigurado en agresor, convertido en un falso héroe. El sacerdote no logra auxiliar.

Enrique sufre las consecuencias de sus actos. El sujeto colectivo no indígena opositor a Tizoc reúne a representantes de las fuerzas de poder social: al clero (el fraile), al comerciante (don Pancho), al hacendado (don Enrique) y a la milicia (Arturo, el prometido de María Eugenia). Esto se torna significativo, porque en esta escena se hace presente la única acción de Tizoc de no mantener su postura pacifista, y de hecho pasiva, ante los daños múltiples de que ha sido objeto por parte de mixtecos y mestizos durante toda su vida. Ahora el Tizoc agresor se enfrenta con furia a sus opositores.

Tizoc ha hablado con María Eugenia y ha comprendido que todo se trató de un malentendido, en donde ella nunca pretendió dañarlo; por ello, Tizoc pretende regresarla con su padre, pero ella ofrece no separarse de él para que no lo vayan a matar. Se vuelve a definir como actante cuya motivación es proteger la vida de Tizoc, y como heroína que busca salvar a quien sabe víctima de la situación.

⁸ De acuerdo con el Diccionario de Mexicanismos de la Academia Mexicana de la Lengua, en su página 391, el *nahual* es un hechicero al que se le atribuyen poderes mágicos, entre ellos el de transformarse físicamente en un animal. Es importante destacar que el concepto de *nahual* como brujo no es común a todas las culturas indígenas de México.

Simultáneamente, Cocijopij también busca a Tizoc, está profundamente herido por la muerte de sus hijos y culpa a Tizoc. En el descenso del cerro, Arturo dispara y logra herir a Tizoc en un brazo; el disparo pone en alerta a todos los opositores y le da una pista a Cocijopij de donde está Tizoc. María revisa la herida de Tizoc, mientras dice “Nunca te perdonarán, (piensa unos instantes) pero jamás volveré con ellos, Tizoc llévame contigo”. Él se muestra feliz.

La acción de María Eugenia significa que reconoce en Tizoc a un individuo bondadoso, mucho más que el resto de los actantes de la narración. En este momento, María Eugenia y Tizoc se presentan como un actante colectivo que rechaza al contexto social en que se encuentran inmersos. Ambos comienzan a correr mientras son perseguidos por Arturo; por otro camino suben Pancho y fray Bernardo —que en este momento son actantes auxiliares, sustrayéndose del grupo de opositores que desean la muerte del héroe—, y por otro camino sube Cocijopij. María Eugenia, agotada, cae al piso, y Tizoc se ve en la necesidad de cargarla para continuar huyendo. Están a punto de ingresar a una cueva, cuando Cocijopij los ve y dispara una flecha que se incrusta en el abdomen de María. Ella muere mirando al actante héroe, Tizoc saca la flecha del cuerpo de María Eugenia; el afligido actante no logra realizar su tarea de huir, saca la flecha del cuerpo de María y se clava la flecha en el corazón. Solo Cocijopij ha sido actante testigo. Tizoc cae muerto junto a María, y enseguida comienzan a cantar los cenzontles.

Los roles actanciales toman una gran relevancia en esta parte final. Tizoc se presenta como héroe que cambia de secuestrador a protector, sacrifica sus sentimientos para que ella pueda regresar con su padre y su prometido. A través de su sinceridad y demostraciones de amor coloca a María Eugenia como la única razón de su existencia, es representante de una idealización del amor. Tizoc previamente había explicado que los cenzontles eran las almas de los enamorados, y al final, como ya habíamos adelantado, queda expuesto que el

director narró en el film este mito a través de la muerte de María Eugenia y Tizoc, convirtiéndolo en un relato fantástico.

La película presenta influencias de la “leyenda de los volcanes”, cuyo argumento es presentado con variantes en la película, aunque de esta leyenda mexicana existen diversas versiones. En todas ellas, un guerrero llamado Popocatepetl es enviado a combatir a la guerra en Oaxaca y como recompensa se le entregará la mano de la princesa Iztaccíhuatl. Cuando el guerrero logra su propósito, retorna y encuentra muerta a su amada. Con el cuerpo de ella en brazos se aleja de todos. Estos dos personajes serán transformados en dos cuerpos volcánicos del Valle de México.

Conclusiones

El estudio actancial del film nos ha permitido identificar la presencia de contenidos ideológicos contradictorios, como, por ejemplo, querer castigar a un indígena transformándolo en serpiente, cuando eso para los mixtecos era un honor; en cambio para la religión católica, la serpiente si es considerada como algo negativo.

Hay presencia de actantes dinámicos en su caracterización, al lado de otros más estables e incluso invariables. Un ejemplo del dinamismo actancial lo presenta Tizoc en el rapto de María Eugenia: al ser él siempre una persona pacífica se transforma en agresor, aunque después vuelve a su función protectora.

Existe uso de repeticiones de acciones, por ejemplo, el desprecio de los mixtecos, y el uso de materiales intertextuales específicos que tienen funciones semánticas también específicas, como la “leyenda de los Volcanes”. También hemos podido identificar la forma en que en la representación fílmica se falsifican elementos culturales mediante elementos ficticios, como entregar un pañuelo como símbolo de compromiso matrimonial, y se reinterpretan las relaciones entre distintas

culturas indígenas y las relaciones sociales indígenas/no indígenas, que hacen patente la concepción de los personajes que muy probablemente participarían también de una herencia indígena, como separados y superiores a los indígenas.

Tales argumentaciones de los contenidos ideologizados y semánticos suponen una contradicción, pero también derivan de la óptica ideológica dominante del grupo social del que forma parte el director, donde estaba vigente la creencia en la inferioridad de las culturas indígenas y las diferencias de clase relacionadas tanto con cuestiones económicas como étnicas.

El film de Ismael Rodríguez se presenta desde su título como una historia de amor, en este caso entre un príncipe *tacuate* y la única y mimada hija de un hacendado de Oaxaca. Cada uno de los personajes enfrenta dificultades distintas. Tizoc debe enfrentarse a elementos externos como otra comunidad indígena y los mestizos en el poder, que no son siempre elementos radicalmente opuestos a él, aunque en su mayoría lo sean, pues una indígena mixteca funciona como informante y defensora de Tizoc, mientras los familiares de ella son oponentes y los agresores principales. El comerciante es su padrino y defensor, y funciona como mediador, pero sin dejar de aceptar una subordinación y marginación del indígena *tacuate*. El fraile es su auxiliar e informante, aunque también tenga la convicción de la existencia de una desigualdad entre un indígena y quien no lo es; el hacendado es otro de los oponentes, aunque haya sido confrontado y también salvado por Tizoc, y el militar es su rival amoroso, aunque también fue auxiliado por el héroe en determinado momento.

Tizoc debe también confrontar circunstancias sociales y culturales: su pobreza, su marginalidad, los prejuicios étnicos que se manifiestan en todos los personajes incluyendo en María Eugenia, la hija del hacendado, quien al mismo tiempo lo admira. En cambio, María Eugenia solo debe enfrentarse parcialmente

a la circunstancia social de ser mujer en un contexto social machista y a sus propios prejuicios étnico-sociales. Si bien, la unión entre la pareja no se logra en vida, el film deja claro que dicha unión se logra en la muerte, en la modalidad de una unión mitificada y platónica.

La mitificación de la unión en la muerte que ofrece *Tizoc*, no corresponde únicamente a concepciones religiosas católicas sino también a pensamientos indígenas que se han mezclado con tradiciones católicas; es decir, a un sincretismo religioso y cultural, pues se retoma, aunque notablemente reinterpretada, la creencia sobre los nahuales, creencia en que una persona está ligada a un animal y puede incluso transformarse en él. Es el caso de Tizoc y María Eugenia en *Cenzontles*, que seguirán cantando su amor a “Tata Dios”, haciendo un sincretismo con la fe católica, que es la que profesan los personajes de la narración fílmica.

El destino final de los dos protagonistas es la muerte con la misma flecha, de manera que se presenta como la narración de un amor mítico-legendario entre dos enamorados, una mestiza rica y un príncipe indígena pobre, separados en vida por una serie de prejuicios raciales y sociales que poco antes de morir se presentan como superados por ellos. Este aspecto se destaca cuando consideramos la forma en que el título corresponde al mismo contenido ideológico conceptual al que hacemos referencia, *Tizoc*, *amor indio*, y al hecho de que el film pretende ilustrar la forma en que ama Tizoc a una mujer no indígena, pues a la indígena la olvida fácilmente, pese a que ella demostrará ser capaz de preferirlo a él por encima de su familia y dar su vida para salvarlo.

María Eugenia representa a una figura femenina que ha sido ofendida por su prometido, con una infidelidad cometida durante su despedida de soltero. Pese a que se trata de la hija única de un hacendado, que es consentida y amada por su padre, este considera que la infidelidad del prometido constituye un agravio

menor, que él mismo cometió ya casado, y que su hija debe perdonar dicha falta, como si fuera parte de los deberes de una mujer. Las otras figuras masculinas no indígenas están de acuerdo con ello, aunque ella prefiere meterse a un convento que tener que vivir una experiencia similar a la que experimentó su madre. El fraile juzga la conducta de la joven como “soberbia”, en lugar de defender el principio moral de la fidelidad, y la reprende. Ella acepta los argumentos del sacerdote, pese a que su independencia y dignidad ofendida son parte de sus principios y procede con “humildad”, es decir, acata las órdenes que su padre y el sacerdote le han dado.

La película promueve de esta manera la aceptación de un rol femenino subordinado a figuras masculinas. La rebelión ante las figuras de autoridad solo se presenta parcialmente, cuando el personaje femenino enfrenta la injusticia que debe sufrir el indígena mitificado que ha demostrado amarla y ser honesto con ella, incluso más que su padre. Pero, aunque supera sus propios principios raciales, no supera subordinarse a una figura masculina ideal, pues en el momento crítico de la trama no le pide a Tizoc que huyan juntos, sino que la lleve con él, aceptando de este modo al personaje masculino como una nueva figura de autoridad. Tanto ella, como la joven mixteca que ama a Tizoc, son víctimas de personajes masculinos. En su texto *En torno al sentido* (1973), señala Greimas:

Limitando nuestra reflexión sobre el mundo sensible a lo visual podremos preguntarnos, aunque sea de manera elemental al comienzo, sobre las diferentes modalidades de la manifestación de lo visible. Que nos limitemos a este dominio se explica por dos razones: la primera, que el tema que nos hemos propuesto desarrollar lo exige; la segunda, que la manifestación del sentido por lo visible nos parece ser la más importante, no sólo cuantitativa sino también cualitativamente (Greimas, 1973: 53)

Greimas se interesa aquí por los signos perceptibles mediante la visión, el

elemento visible que “se revela a nuestros ojos como una proyección estereoscópica constituida por muchas capas superpuestas e incluso yuxtapuestas de significantes” (1973: 53). En el cine observamos imágenes en movimiento a través de un espacio (campo visual) y otras inmóviles. En una obra visual, los signos “nos remiten a otro signo diferente de ellos mismos”, funcionan o significan de otra manera a como lo hacen en la realidad vital, porque sabemos que sin sistemas de relación y códigos o convenciones de relación no hay signos.

Los valores semánticos invariables o distintivos que a determinados significantes se le otorgan en un contexto vital para hacer de esos significantes signos convencionales y que cumplan con una función comunicante, pueden verse notablemente alterados en una obra visual o audiovisual (cinematográfica o escénica, plástica, fotográfica), aunque en un principio y como receptores ingenuos o no especializados en las convenciones de una determinada modalidad artística utilicemos las categorías y redes de convenciones que aplicamos a la percepción del mundo vital o natural, vamos observando que estas obras establecen sistemas de relación diferenciados o solo parcialmente distintos de los que regulan aquellos a los que estamos habituados en la vida diaria, ya se trate de las convenciones que regulan la ubicación espacial o las formas de expresión gestual.

Las estrategias de comunicación y representación manifiestas en el film no tenderán a establecer identificaciones por parte del receptor con ninguno de estos actantes; en todo caso, promoverán una empatía hacia el actante individual que es Tizoc. Estas estrategias estarán más orientadas a promover una identificación del receptor con otro actante individual, una mestiza que involuntariamente ha sido la causante del “malentendido” de Tizoc y que buscará reparar el daño causado sin intención. Pero dicha reparación no consistirá en cumplir con la “promesa” inadvertidamente hecha, sino en aclarar el “error” de interpretación que ha hecho Tizoc. Este personaje se instituye en el film como

un personaje mitificado e identificado con una deidad por el indígena, que conquista amorosamente a ese indígena, “ultimo descendiente de una nobleza” étnica en desaparición, y a quien ha buscado conocer en su singularidad identitaria de manera más profunda, incluso, que el representante del clero.

Podremos observar que en el film se ha representado en un contexto histórico distinto una reinterpretación radical de un hecho histórico transformado en una relación amorosa, la Conquista Española. En esta reinterpretación no es un español, sino una mestiza, quien conquista, sin proponérselo, a un indígena que la ha mitificado, la ha identificado con la figura de una deidad, la Virgen. Su conquista, aunque en parte fundada en las creencias del indígena, no es una conquista religiosa: está parcialmente secularizada, y es ella y no el fraile, quien se encarga de conocer, comprender y defender al indígena-príncipe que se encuentra en una situación vulnerable de persecución y rechazo por todos los miembros de la comunidad de su propio contexto.

Hay posturas diferenciadas entre los actantes que contribuyen a matizar las generalizaciones previas. Greimas va a dedicar algunas reflexiones y propuestas a las diferencias que existen en la representación de una gestualidad práctica que se realiza al hacer algo, de una gestualidad mítica que cobra un sentido trascendente, poniendo el ejemplo de lavarse las manos, como acto de gestualidad práctica, y lavarse las manos para “purificarse”, señalando que la función o significación mítica del gesto no es una simple connotación de actividades prácticas, sino que constituye un plano semiótico de la gestualidad que es autónomo y que corresponde a códigos presentes en actos o procesos litúrgicos, mágicos, rituales o ceremoniales que poseen semánticas identificables dentro de determinadas tradiciones de este tipo. También puede ocurrir que en una texto de ficción se represente determinado proceso o acto que aunque no tenga una verificación como tradición de una cultura determinada, en la obra se le atribuya expresamente dicha función (ceremonia o ritual inventado a partir de

la reinterpretación de determinadas prácticas sociales o creencias).

Observa Greimas que incluso se pueden encontrar formas de gestualidad mixta (práctico-míticas), en las que lo mítico se encuentra difuminado en lo práctico o viceversa. Un ejemplo de este tipo de gestualidad mixta (práctico-mítica) lo encontramos en la película cuando Tizoc detiene la carrera del caballo desbocado en que monta el hacendado mediante una piedra disparada con una honda, salvando la vida del hacendado. Podríamos suponer que el gesto responde a una gestualidad práctica, sin embargo, en el contexto de la película, hay armas de fuego, cuchillos y otras armas, para cazar o defenderse.

En ese mismo contexto del film hay signos importantes de una tradición ceremonial religiosa judeocristiana. Por ello, el acto de utilizar un arma como la honda responde en la película tanto a una tradición meramente pragmática, como a una tradición religiosa que remite a la figura de David contra Goliath, que se difumina en la acción pragmática realizada por el actante, de manera que contribuye a identificar al personaje de Tizoc con una versión semiseccular del personaje de David, derrotando a un enemigo del patriarca. Fenómeno que se podrá comprobar cuando se tome en cuenta que, en la película, un personaje-actante, objeto deseado por Tizoc, es identificada como doble de la imagen de la Virgen María en el film. Al mismo tiempo, la tradición judeocristiana, de fuerte arraigo en el contexto nacional se reactiva al presentar la relación entre un indígena y una figura virginal, que se presenta como una reinterpretación, parcialmente secularizada de la relación que en la tradición católica mexicana se establece entre Juan Diego y la Virgen de Guadalupe.

Bibliografía

Aguado Juan Miguel, (2004). *Introducción a las Teorías de La Comunicación y La Información*. Universidad de Murcia, España.

- Bernete Francisco (2016). *La resistencia de la Diosa La Virgen de Guadalupe como formación de compromiso*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6095847> (Acceso en: 13 de marzo de 2025).
- Carpio Pérez, Amílcar (2013). *Todo rezo esconde un miedo. Miedo y ritos en el proceso migratorio actual en Signos Históricos*, número 30, julio-diciembre.
- Carrillo Trueba César (2010). *El racismo en México* en *Ciencias*, número 99, julio-septiembre. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castillo Cisneros, María del Carmen (2018). *Las identidades étnicas en Oaxaca* en *Población Indígena*, número 41, enero-abril.
- Castro Ricalde, Maricruz, (2014). "El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional" en *La Colmena*, número 82. UAEMEX. Disponible en: lacolmena.uaemex.mx/article/view/5371
- Covarrubias, Karla Y., Martínez-Guzmán, Antar y Molina, Nancy (2018). "Las representaciones sociales de la discriminación de doce organizaciones sociales del estado de Colima: Necesidades y propuestas de acción" en *Culturales*, volumen 6.
- De los Reyes Aurelio (2017). "Los orígenes del cine mexicano". Entrevista Agencia Informativa CONACYT. Disponible en: www.lja.mx/2017/06/aurelio-los-reyes-origenes-del-cine-mexicano. (Acceso en: 13 de marzo de 2025).
- Diccionario de mexicanismos* (2010). Academia mexicana de la lengua. México: Siglo XXI Editores.
- Florescano, Enrique (2002). *Los paradigmas mesoamericanos que unificaron la reconstrucción del pasado: el mito de la creación del cosmos; la fundación del reino maravilloso (Tollán), y Quetzalcóatl, el creador de estados y dinastías*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Greimas Algildras J. y Fontanille, Jacques (1994). *Semiótica de las pasiones*. De los estados de cosas a estados de ánimo. México: Siglo XXI.
- Greimas, Algildras y Courtés, Joseph (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Greidos.
- Greimas, Algirdas Julien (1973). *En torno al sentido. Ensayos de semiótica*. Madrid: Fragua.
- León-Portilla, Miguel (2010). *El indio vivo visto por los frailes en el siglo XVI. Estudios de cultura náhuatl*, volumen 41.
- Libro del Chilam Balam de Chumayel* 1980. Disponible en pueblosindigenaspcn.net
- Ortiz Coronel, Germán (2009). *Ñuu Kuiñi: un territorio en disputa, conflicto agrarios y negociación en la Mixteca*. Oaxaca: Secretaría de Cultura del Gobierno de Oaxaca.
- Peña Flores, Esmeralda (2020). *Frasas nominales en español de hablantes bilingües tacuate-español de Santa María Zacatepec*. Oaxaca. Tesis. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Peralta Timothy (2013). *La economía mexicana en los años 50, breve historia*. Disponible en www.utel.edu.mx/blog/10-consejos-para/la-economia-mexicana-en-los-anos-50-breve-historia.

(Acceso en: 13 de marzo de 2025).

Peredo Castro Francisco (2011). *Cine y propaganda para Latinoamérica, México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. Centro de investigaciones sobre América Latina y el caribe. México: UNAM.

Pohl John (2019). *La guerra entre los zapotecos. La guerra entre los zapotecos*. Arqueología Mexicana (arqueologiamexicana.mx).

Propp, Vladimir (1970). *Morfología del Cuento*. Madrid: Fundamentos.

Ramírez Peña, Reyna Beatriz (2014). *¡Soy puro mexicano! El machismo en el Cine Mexicano durante la Época de Oro*. Tesis UNAM.

Rieger Alana I. (2017). *La metamorfosis de la serpiente en la cultura mixteca en La figura de la serpiente en la tradición oral iberoamericana*. Fundación Joaquín Díaz.

Romero Flores, Pedro y Torres Chávez, Tarsicio (1998). *Población y desarrollo en México 1950-1995*. Disponible en: <https://ideas.repec.org/a/qui/ecosoc/y1998i4p27-40.html>. (Acceso en: 13 de marzo de 2025).

Sánchez, Francisco (2002). *Luz en la oscuridad. Crónicas del cine mexicano 1896-2002*. México: Casa Juan Pablos.

Vidaurre Arenas, Carmen V. (2018). Comunicación directa en Seminario doctoral mayo 2018. Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura. Disponible en: www.eluniversal.com.mx/espectaculos/cine/tizoc-la-pelicula-en-la-que-pedro-infante-hizo-llorar-maria-felix/ (Acceso en 13 de marzo de 2025).

*Saray Reyes Aviles es Doctora en Arte y Cultura, Posdoctorante en Artes Visuales y Antropología Cultural por la Universidad de Guadalajara. Maestra en Comunicación, Licenciada en Periodismo y Licenciada en Teología. Miembro de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación. Líneas de investigación: semiótica, iconología, artes visuales, antropología, cine mexicano. E-mail: sareavi@hotmail.com