



Emilio (El Indio) Fernández

Un indio en el cine de América Latina: el insólito indigenismo de Emilio Fernández

Galo Alfredo Torres

Universidad de Cuenca

Cuenca, Ecuador

galoalfredoec@yahoo.com

65

Resumen

TÍTULO: Un indio en el cine de América Latina: el insólito indigenismo de Emilio Fernández
Todo retrato del otro es necesariamente un punto de vista. En la historia de esa representación ha imperado el relativismo, o lo que en cine se llama el «efecto Rashomón». La ficción es el reino de la verosimilitud y no de la veracidad, es hacer interpretaciones que generan otras. Uno de los directores más celebrados de la Edad de Oro del cine mexicano fue Emilio «El Indio» Fernández, quien en buena parte de sus películas profesó un indigenismo mítico y constructivo, propio de todo discurso del prestigio, y por ello susceptible de ser cuestionado y discutido. Su compañero de fórmula, el fotógrafo Gabriel Figueroa, le aportó composición, luces y sombras, a unas imágenes celebratorias y abundantes sobre el mundo indígena mexicano. Criticables, como cualquier retrato sobre el otro indígena, las películas de dueto mexicano están allí para alimentar el debate. Sin embargo, quizá lo más importante, más allá de la candidez de su indigenismo nacionalista, sea que varias décadas después esas películas siguen iluminando al cine de América Latina, gracias a sus particulares lecciones sobre el riesgoso y fascinante perspectivismo que significa todo retrato y autorretrato cinematográfico.

Palabras clave: indigenismo, representación cinematográfica, relativismo, discurso del prestigio, imagen abundante.

Abstract

TITLE: An indian in Latin American Cinema: Emilio Fernández's Amazing Indigenism

All depictions of the other is necessarily a point of view. In the history of representation relativism has dominated, which is also known in cinematography as the «Rashomon effect». Fiction is the realm of plausibility and not truth, is making interpretations that generate others. One of the most important filmmakers of the so called Golden Age of Mexican cinema was Emilio «El Indio» Fernández, who in many of his movies professed a mythological and constructive indigenism, inherent to all prestige discourse, and is for that reason disputable and arguable. His partner, the cinematographer Gabriel Figueroa, contributed with composition, lights and shadows, to celebratory and plentiful images about the Mexican indigenous world. Subject to criticism, as any other portrait of the indigenous other, the Mexican duo's movies are there to encourage discussion. Nevertheless, and maybe the most important part, is that beyond the simplicity of their indigenous nationalism, after several decades those movies keep enlightening Latin American cinema, because of their particular lessons about the risky and fascinating perspectivism present in any film portrait or self-portrait.

Keywords: Indigenism. Filmic representation. Relativism. Prestigious discourse. Plentiful image.

66

Interminables son los debates en torno a la representación de lo nativo, el indígena y campesino latinoamericano, sobre todo porque recién en las últimas décadas comienzan a aparecer los autorretratos. Mientras tanto, la vieja práctica de hablar por el otro o de dar voz al otro ha entrado en crisis. Pero nos quedan las películas que, como tema central o secundario, ya sea en ambientes precolombinos, coloniales o campesinos del siglo XX, retrataron al indio americano. Y es un lugar común aceptar que el patrón general de dicha tradición representativa ha sido la imposición de una imagen y la creación de clichés. Véase por ejemplo la ficción de Salvador Carrasco, *La otra conquista* (1998), retrato de la irrupción española-cristiana, donde la figura del aborigen aparece moldeada por los códigos narrativos y visuales del canon norteamericano y sus efectos especiales. Es cierto que tal amaneramiento no llega a los excesos visuales de la tristemente célebre *Apocalypse* (Mel Gibson, 2006) y otros especímenes parecidos. Frente a estas representaciones, cabría preguntarse, cómo habrían representado los indígenas a sus ancestros y a sí mismos, si hubiesen tenido una cámara. Hasta que llegue ese día, miremos cómo un no indígena, que se hacía llamar "El Indio", retrató al indio mexicano.

La visión espectacular y prosaica de Gibson tiene una larga historia.

Baste referir, como ejemplo de la manera en que Hollywood ha representado a los indios, dos películas de John Ford: *La diligencia* (1939) y *Centauros del desierto* (1956). Como se recordará, en las dos queda claro, desde el maniqueísmo simplista que ha regido la cinematografía norteamericana y su guion de hierro, que los indios son el "otro negativo" o malvado a eliminar sin contemplaciones. Queda claro también que los indios de esos filmes y sus epígonos fueron una construcción ficcional, y que por tanto, pasaron por la fase de diseño del departamento de arte y sus creativos, que son quienes construyen el espacio pictórico y el espacio arquitectónico de un filme a partir del guion¹. Esto quiere decir que, en el cine de ficción, la "invención" y construcción dramática del otro indígena es más compleja y completa que la del constructo documental. Eisenstein, por ejemplo, partió de lo dado, lo acomodó o puso en situación para su cámara y obtuvo las imágenes del campesino y nativo de *¡Qué viva México!*² (1931). Es justamente esta diferencia en la creación visual (espacio pictórico) de la ficción cinematográfica la que nos interesa explorar aquí; la del indígena y aborígen latinoamericano 'diseñado' como un personaje de la ficción, y que en el proceso de producción ha sido gestado por una serie de instancias de producción: en el guion, en los talleres de arte y su sección pictórica, esto es, de escenografía, vestuario, maquillaje, y en el *casting*. Y las películas de Emilio Fernández son un buen pretexto para la discusión.

67

Entre las dos películas de Ford, concretamente en 1943, Emilio «el Indio» Fernández rodó *María Candelaria*, su canto a la «raza mexicana», es decir, al indio. La película, al cabo de los años, devendría un clásico del cine y del indigenismo cinematográfico de América Latina. Pero el indigenismo de Fernández tiene unos rasgos particularísimos, y que nada tienen que ver con el indigenismo de la novela latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, ni con sus variaciones posteriores o con su contrapartida cinematográfica, cuyos mayores representantes serían los trabajos de ficción del boliviano Jorge Sanjinés, único en su inclinación indigenista dentro del Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta y setenta.

Hay una escena en el filme *El viaje* (Fernando Solanas, 1992) en la

1 Mónica Gentile, Rogelio Díaz y Pablo Ferrari, *Escenografía cinematográfica* (Buenos Aires: La Crujía, INCAA y Cine Argentino, 2011), 139.

2 En Ecuador, la tarea de representar el mundo indígena ha estado previsiblemente a cargo de mestizos de tendencia documental, quienes si no llegan a la perspectiva discriminatoria de Ford, sí han hecho retratos que más reflejan a los realizadores y sus prejuicios antes que a sus retratados, como lo demuestra el agudo trabajo del crítico Cristian León, *Inventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador* (Quito: Consejo Nacional de Cine, 2010).

que Martín, el joven protagonista que viaja por el continente en busca de su padre, llega a los Andes, a una localidad indígena, y lo que se nota allí es el uso de «extras» indígenas que no tuvieron que pasar por el diseño, el dibujo y el maquetado. Al contrario, los personajes indígenas de *Martín Fierro* (Leopoldo Torre-Nilsson, 1968) o *Como era gostoso meu francês* (Nelson Pereira Dos Santos, 1971) sí pasaron por el diseño, el dibujo y el *casting*, antes de ponerlos en escena y en fotografía. En este sentido, son herederos del indigenismo cinematográfico de Emilio Fernández. ¿Cuáles son los presupuestos conceptuales desde los que ha ocurrido ese diseño? ¿Hay diferencias con la visión norteamericana que tanto nos ha influenciado en temas de guionización, *casting* y dirección de arte?

En el cine norteamericano, varias han sido las películas que, a partir de los años sesenta, cuestionaron y le dieron vuelta al viejo maniqueísmo del *western* y su visión del indio como el antihéroe dramático. Directores como Arthur Penn (*Pequeño Gran hombre*, 1970) o Robert Altman (*Búfalo Bill y los indios*, 1976) postularon otra visión, positiva, lírica y prestigiante, que acaso fue a parar en *El último de los mohicanos* (Michael Mann, 1992) o *El nuevo mundo* (Terrence Malick, 2005)³, excelentes ejemplos del heroísmo indígena no exento de elegancia, espectacularización y manierismo visual, resultado a su vez de un elaborado trabajo de diseño, puesta en escena y fotografía. El mito cuando se combina con el exotismo amistoso desemboca en ese gesto que ya Robert Flaherty patentó en *Tabú* (1930): la construcción del héroe sobre la base de la gracia, dignidad y refinamiento del otro que no pertenece a los parámetros del ser occidental⁴. Como en el «efecto Rashomón», la norma en la representación es el relativismo. Entre el discurso del prestigio y el del desprestigio, se tiende toda una gama de posibilidades de retrato⁵.

Respecto a este relativismo o «efecto Rashomón», el fotógrafo Joan Fontcuberta, en su ensayo *El beso de Judas*, propone que todo mensaje tendría una triple lectura: “nos habla del objeto, nos habla del sujeto y nos habla

3 *El guardián de los sueños* (Steve Barron, 2003) es un telefilme que entre realista y maravilloso, no escatima incluso «efectos especiales» infográficamente generados para recrear un mito de la tradición oral indígena norteamericana.

4 Citado por José María Caparrós Lera en *100 grandes directores de cine* (Madrid: Alianza Editorial, 1994), 110.

5 Los límites de este trabajo no permiten explorar otra de las franjas de cine latinoamericano: la del autorretrato indigenista, que en términos audiovisuales tiene un rico archivo, tanto en América del Norte como en América Latina.

del propio medio"⁶. Igual tesis maneja Jacques Rancière, aunque más desarrollada y en el plano de la epistemología de la historia y el pensamiento en general, quien habla del «mito» del objeto correcto del saber y del *reparto* de la verdad entre esas varias instancias que la pretenden⁷. Y respecto al conocimiento del otro, recordemos la lección del poeta Octavio Paz, quien usa el sintagma *vislumbre* para referirse a las "aproximaciones" nunca conclusivas de todo retrato: ese es el espíritu que guía su *Vislumbres de la India* (1995). Este relativismo aproximativo entonces debería ser el mirador desde el que se podría entender y juzgar el indigenismo preciosista norteamericano de *Tabú*, *Pequeño Gran Hombre* o *Nuevo Mundo*, así como la insólita apología del dúo mexicano Fernández-Figueroa, que si bien tienen evidentes diferencias, comparten el ancestralismo y la perspectiva prestigianete.

Dicho relativismo es acaso un intento de salvar o disimular la «distancia» (¿Babelismo?) enorme entre el mundo mestizo o blanco y el del indio, y esto no solo por el idioma, sino por todas las diferencias históricas y culturales que separan esos universos. Tal relativismo explicaría, sin justificarla ciertamente, la inveterada tendencia del mundo mestizo anglosajón y latinoamericano (del civilizado que sostiene la cámara) de representar y/o hablar de/por el mundo indígena antes de que el mundo indígena hable por sí mismo (en términos audiovisuales)⁸, con sus consecuentes desviaciones, a veces fatales, por razones ideológicas y perversas finalidades de poder. Con la ficción cinematográfica de lo indígena estamos en un régimen de representación en que al retratado se lo diseña antes de que pose, en el marco general de la composición para cine.

Desde los diarios de Colón, pasando por las *crónicas* hasta llegar a los diarios de viaje y las películas latinoamericanas del siglo XX, existe una serie interminable de versiones y retratos textuales e icónicos sobre el indígena sudamericano, hechas incluso por europeos como Hegel o Montaigne, y que se extienden a las no menos aventuradas y cándidas de los ballets *Moctezuma* (Vivaldi, 1733) y *Les Indes Galantes* (Jean-Philippe Rameau, 1735). Todos son retratos o versiones, con sus respectivos problemas de fidelidad, veracidad histórica y sus consecuencias, derivadas de la distancia

6 Joan Fontcuberta, *El beso de Judas* (Madrid: Gustavo Gili, 1997), 20.

7 Jacques Rancière, *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética* (Barcelona: Herder, 2011), 36.

8 Todo el dossier del cine de ficción producido por indígenas en todo el continente es una deuda pendiente, entre muchas, de la historiografía latinoamericana. En este sentido, es difícil establecer los primeros intentos de un audiovisual ya hecho por indígenas y campesinos de América Latina.

y la diferencia. La lista de tales representaciones tendría que extenderse a las pinturas hechas por un latinoamericano sobre su otro, el nativo. De la pintura colonial a la novela indigenista, de Eisenstein a Nelson Pereira dos Santos, la galería es incontable, y toda ella ganada por el efecto Rashomón. Y a este tampoco pudo escapar la figura central de la Época de Oro del cine mexicano: Emilio «el Indio» Fernández.

Hay un ciclo de películas que Fernández (1904-1986) realiza a lo largo de la década del 40-50 y en las que aflora su declarado indigenismo. Es ese ciclo el que nos plantea al problema de la "figuración" del otro y la personal versión del director mexicano sobre el prestigio y la construcción del héroe. Recordemos que Fernández era descendiente de una india *kikapú* y llegó a ser oficial del ejército revolucionario, aunque sin mayor fortuna, ya que en 1923 escapó a Estados Unidos, luego de una corte marcial. Allí es donde se forma como cineasta «desde abajo». Regresa en 1933 a México y al año siguiente se incorpora al cine de su país, primero como actor en rol protagónico de *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934)⁹; luego tentando al guion, hasta que en 1941 arranca su carrera como director con *La isla de la pasión*. La década de 1940-50 fue la más espléndida, pues con un puñado de filmes alcanzará consagración universal, alzándose con premios en los festivales más importantes. Ciertamente hizo concesiones al mercado, pues cometió unas cuantas películas de cabaret y dramas urbanos; pero, en varias ocasiones dejó los escenarios citadinos y se fue al campo. Y allí, lo que primero encuentra es a los charros cantores de *Soy puro mexicano* (1942), que le sirven para enarbolar la bandera localista teñida de color nacional, costumbrismo y folklor. La lección de Eisenstein fue bien asimilada.

Ya en su apodo «el Indio», asumido como una proclama, Fernández había anticipado el fin último de su obra (que no olvidemos, la hace al interior de la maquinaria industrial): el indígena mexicano, en su personal concepción de lo que era el indígena mexicano. Y en esa línea están *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Bugambilia* (1944), *La perla* (1945), *Río escondido* (1947), *Maclovía* (1948), *Pueblerina* (1948), películas en las que como personaje central o secundario aparece el indígena, núcleo central del nacionalismo que lo lleva a desarrollar un «discurso del prestigio», en el sentido de la construcción del héroe nativo y/o campesino, jalonada

⁹ Magníficamente fotografiada por Lauron Draper, la película es de un lirismo indigenista insuperable, de tanta bondad, blancura y agua. Pero el mismo Fernández regresaría a esa isla para un *remake* también insuperable, esta vez con la ayuda del fotógrafo Gabriel Figueroa, el resultado fue *Maclovía* (1948).

por la intención mitificante, embellecedora y edulcorada. El de Fernández es entonces un discurso del exotismo prestigiante que vuelve al «mito del buen indio y a su alto esteticismo de las grandes, bellas, puras, extraordinarias imágenes»¹⁰. Y para lograr esa construcción bella y extraordinaria de lo indígena, el realizador va a recurrir a las herramientas multiplicadoras de la estética elaborada: el adorno, la multitud de la fiesta religiosa y del campo como teatralizaciones filmadas, así como a la barroquización de escenarios y personajes por vía de la magnificación fotográfica. Pero el punto culminante fue el *casting*.

Robert Flaherty, que venía del documental, tuvo que hacer ficción. Para contar la historia de *Sombras blancas en los mares del sur* (1928) contó con dos actores profesionales; así, la actriz Raquel Torres hizo el rol de una india polinesia. En *Tabú* (1930), nuevamente incurre en la ficción y las demandas del guion con conflicto central, aunque esta vez el *casting* fue enteramente nativo. Hay que imaginar el trabajo de dirección que Flaherty y Murnau hicieron con los no actores. Las dos películas, como las de Fernández, estaban animadas por las ideas de la mitificación (construcción del héroe y el discurso del prestigio), al contrario que las de Ford, destinadas al desprestigio. Pero el *casting* hace la diferencia, porque allí se decide la rostridad y corporalidad de una película: ¿Quién pone el cuerpo frente a la cámara?

Todo discurso mitificante en tanto figuración magnificada de lo indígena, requiere el suplemento del adorno, que en el caso del cine comienza en el drama del personaje, se prolonga hasta su corporalidad (actor, vestuario y maquillaje) y culmina en el escenario y la puesta en foto. En lo tocante al rostro, y con el fin de afinar la belleza de la "raza mexicana", Fernández recurrirá al rostro bello de actores blancos o mestizos. En esta operación de *sustitución* de las apariencias es donde más se delatan los rasgos del particular relato mítico que practicó Fernández. Dos de las películas más representativas de su heroísmo visual, *María Candelaria* y *Maclovía*, tienen en su rol estelar a las dos divas más importantes del Cine de Oro mexicano: Dolores del Río y María Félix, y las dos encarnan a María Candelaria y Maclovía, campesinas/indígenas que en el intento de dar vida y realismo a sus personajes adoptaron un acento que deformaba la palabras del español (choteo al habla de "los inditos", como dice Monsiváis): nunca emitirán una sola palabra en las supuestas lenguas aborígenes de sus personajes. En *María Candelaria*,

¹⁰ Manuel Villegas López, *Grandes clásicos del cine. Pioneros, mitos e innovadores*. (Toledo: Ediciones JC Clementine, 2005), 155.

Pedro Armendáriz, el macho más macho de entre los machos mexicanos, es el inefable indio José Rafael, que también chotea y aporta a la foto, y vuelven a la película y su retrato audiovisual un doble mejorado, expandido y alejado de la rostridad indígena. Así son los procesos y haceres de eso que llamamos poética del cine.

En esta línea multiplicadora o hiperbólica, de duplicación y sustitución, la selección de locaciones y extras iba a ser decisiva para ir figurando al nativo mexicano y su paraíso hostigado por el blanco o el mestizo. Iglesias, plazas, mercados, lagos y playas asoman frente a la cámara pero ritualizados por fiestas populares y otras ceremonias públicas que agitan, llenan o abarrotan las escenas y planos de estas películas (como en los murales de Rivera y Orozco). En una escena de *Enamorada*, la cámara entra a un templo barroco, levanta su ojo y recorre el cielo raso abarrotado que a la vez repleta el encuadre. Y cuando sale, allí está el paisaje, no menos barroco, listo para la cámara inflamada y precisa de Gabriel Figueroa.

Y la fiesta popular es clave en los guiones de Fernández, justamente porque esta le aporta al plano opulento la multitud eufórica inherente al festín indígena: bullicioso, móvil, fastuoso (la fiesta de la bendición de los animalitos en *María Candelaria*, es solo un ejemplo maestro de los rituales y ceremonias masivas que serán magnificadas por la fotografía de Figueroa). Celebraciones laicas o religiosas por igual le aportan la abundancia requerida. Claro que para la cámara todo ha sido preparado y adornado por la dirección de arte y los departamentos de vestuario y maquillaje, y un *scouting* no menos cuidadoso e intencionado. Es por ello que los indios que sufren, cantan y lloran en estas películas son de una pulcritud y blancura casi celestial, angelical diríamos. Y por supuesto, todo muy ordenado y coherente con las líneas de composición del encuadre de Figueroa. La isla de Janitzio en *Maclovía* fue sometida a tal estado de embellecimiento que las redes de los pescadores aparecen hasta en los caminos y senderos: todo por su calidad plástica.

No solo móviles biográficos explican el peculiar indigenismo estetizado de Fernández. Detrás de él tiene dos hechos artísticos claves, también relacionados con el barroquismo visual y el discurso del prestigio mitificante: la llegada de Eisenstein a México en 1930 y el rodaje de *¡Qué viva México!*, y el otro evento es el ambiente plástico, monumental, nacionalista y alegórico que proponía el muralismo. El exotismo admirativo del ruso lo llevó a construir esa película documental cuyas seis partes o sarapes están construidas en atención a una visión "turística y, si se quiere, folklórica, en

perfecta concordancia con aspectos de las inquietudes nacionalistas mexicanas¹¹. Carlos Monsiváis apuntaba sobre la importancia capital de que Fernández tuviera como fotógrafo a Gabriel Figueroa, único capaz de inventar la magia suficiente como para "transfigurar lo cotidiano" y llevar la cinematografía más allá de lo "filmicamente correcto". Figueroa es el contrapunto y el que corrige los desequilibrios de los guiones; y lo hace tan bien, al punto de crear un discurso paralelo a los dramas concebidos por Fernández. Y es que Figueroa estudió con Gregg Toland, el fotógrafo de *Ciudadano Kane*, y estudió a Eduard Tissé, el fotógrafo de *¡Qué viva México!*, como también estudió a los muralistas como Orozco y Siqueiros, que eran sus amigos. De ellos tomó esa tendencia a recurrir a las alegorías poéticas en composiciones grandilocuentes siempre guiadas por una visión del mundo indígena como un espacio de belleza intacta y coherente, que en ocasiones llegaba a sugerir un "tranquilo, idílico e improbable mundo precolombino"¹². Desvío de lo fotográficamente correcto y exceso que pone a la película a hablar de sí misma. Allí, en ese *plus* o hipérbole visual se concreta un barroquismo indigenista: en ese preciosismo donde personajes y paisajes asoman engrandecidos y ennoblecidos, purificados por la dirección de arte y la cámara, y que finalmente constituyen, como dice Monsiváis, el "triumfo de la alegoría sobre el realismo"¹³.

¿Cuál es el origen, en el sentido de "la carencia", de este indigenismo barroquizante y heroico? La historia de las representaciones de lo indígena, tan múltiple y variopinta, ha engendrado excesos, como los de la imagen turística, es decir, el relativismo fotográfico llevado a los extremos. Ahora que los argumentos de dar voz al otro tienen un merecido desprestigio, quizá no nos quede otra salida sino volver sobre nuestra naturaleza antropofágica, que desde Reyes, Lezama, Paz, Fuentes y Dos Santos, ha tratado de aliviar cierta carencia en la representación, y más si es la del otro indígena; reconociendo que todo gesto antropofágico puede ser, digamos, relativista más nunca arbitrario porque el relativismo no es absoluto. Emilio Fernández, en su aparente candidez nacionalista, tal vez ha dado una lección estética y afectiva: optó por responder a la carencia con el "discurso del prestigio",

11 Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, (México, D. F., 1987), 103.

12 Mario Sartor, "El muralismo mexicano y su irradiación continental", en *Pintura, escultura y fotografía en iberoamérica, siglos XIX y XX*. Coordinadores: Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez. (España, Cátedra, 1997), 267.

13 Carlos Monsiváis, "Gabriel Figueroa: Las profecías de la mirada", en *Gabriel Figueroa. La mirada al centro* (México, D.F.: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1994), 35.

y también como respuesta al desprestigio que imperaba en su época y que la vivió en carne propia, pues conoció a Hollywood por dentro. El adorno, la alegoría, el retrato construido con luces y sombras, música y vestuario, fueron su interpretación. Si parafraseamos a Ticio Escobar, diríamos que criticar un texto o interpretarlo, como el retratar, es «básicamente, sugerir una lectura posible y, desde ella, provocar otras»¹⁴. Cualquiera que se aproxime a los retratos indigenistas que en sus películas ha hecho el dúo Fernández-Figueroa tendría que quedarse con los retratos, admirables e inolvidables por donde se vean. Sesenta o setenta años después siguen echando luces, aunque su perspectiva sea cuestionable y discutible como cualquier otra. Lo importante es que las hicieron, y están allí para provocar otras. Son parte de nuestra tradición. El barroquismo de los planos de Fernández, tanto en términos fotográficos como de las masas que pone en escena, lo filian a una tradición compositiva que en el cine de América Latina todavía está por explorar: la de la abundancia y la celebración barroca. Aquí hay entonces antropofagia mitológica pura de unos realizadores que asimilaron al otros desde sus propias pulsiones y necesidades: no como son sino como podrían ser, o, en el caso más radical de la teoría del autor: como quisiera que sean.

74

Referencias bibliográficas

- De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México, D. F.: Editorial Trillas, 1987.
- Escobar, Ticio. *La belleza de los otros*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, [1993] 2012.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Madrid: Edit. Gustavo Gili, 1997.
- Gentile, Mónica, Rogelio Díaz y Pablo Ferrari. *Escenografía cinematográfica*. Buenos Aires: La Crujía, INCAA y Cine Argentino, 2011.
- León, Christian. *Reinventando al otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Cn-CINE, 2010.
- Monsiváis, Carlos. "Gabriel Figueroa: Las profecías de la mirada". En *Gabriel Figueroa. La mirada al centro*, edición de Miguel Ángel Porrúa, Luisa María Bueno de Porrúa y Carlos Monsiváis, 16-50. México, D.F.: Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1994.
- Rancière, Jacques. *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona, Herder, 2011.

¹⁴ Ticio Escobar, *La belleza de los otros* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas: [1993] 2012), 19.

Sartor, Mario. "El muralismo mexicano y su irradiación continental". En *Pintura, escultura y fotografía en iberoamérica, siglos XIX y XX*. Coordinadores: Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Ramón Gutiérrez. España, Cátedra, 1997.

Villegas López, Manuel. *Grandes clásicos del cine. Pioneros, mitos e innovadores*. Toledo: Ediciones JC Clementine, 2005.