

Ficha técnica
-Película-
Eréndira Ikikunari

Título: Eréndira ikikunari

Director: Juan Roberto Mora Catlett

Año: 2006

País: México

Duración: 117 min.

Guión: Juan Mora Catlett

Sonido: Enrique Ojeda

Música: Andrés Sánchez

Fotografía: Toni Kuhn

Reparto: Xochiquetzal Rodríguez, Justo Alberto Rodríguez, Luís Esteban Huacúz Dímas, Roberto Isidro Rangel, Edgar Alejandro Pérez, Rubén Bautista, Soledad Ruiz, Adelaida Huerta, Sergio Gonzáles Pérez, Alberto García, Ismael Marcelino, Marco Antonio Ortiz, Carlos Enrique Alarcón

Premios: Festival de Cine Hispánico en los Estados Unidos: Premio Mejor Drama y Mejor Director

Sinopsis: La historia trata acerca la leyenda de Eréndira, cuenta la historia de una joven e intrépida mujer indígena que se levantó en armas contra los conquistadores españoles durante el siglo XVI. Esta mujer pertenecía a los purépecha, un grupo indígena que vivía en la región de lo que hoy es el estado de Michoacán.

Cuando estaba a punto de contraer matrimonio, Eréndira desafía las convenciones sociales de su gente, rehusándose a casarse, y solicita, en cambio, unirse a la lucha contra los invasores españoles. Normalmente la guerra estaba reservada a los hombres, pero existía en la memoria de los purépecha el precedente de una mujer que había participado valientemente en luchas anteriores contra otros grupos indígenas. Por esa razón, su tío y jefe le permite acompañarlos al encuentro con los españoles. Durante un encuentro armado, Eréndira logra robar un caballo de los españoles. Para los indígenas, quienes nunca habían visto semejantes animales, estos “ciervos sin cuernos” resultaban temibles. Cuando Eréndira aprende a montarlo y usa su recientemente adquirida habilidad contra los opresores, su audacia la convierte en un importante icono de fuerza y rebelión.

Para capturar el sabor de la cultura purépecha, la historia fue tomada de un códice precolombino que cuenta la historia de este pueblo indígena. En su intento por capturar la óptica indígena, el filme sorprende con sus exuberancias visuales y una representación no idealizada de los indígenas, resulta refrescante. También es de destacar que la película fue rodada en el lenguaje nativo de los purépecha. Si bien el video está disponible con subtítulos en inglés y español, el hecho de que esté hablada en un idioma indígena facilita a los espectadores acercarse a una realidad ajena, lejana.

**Federación Internacional de Mujeres Universitarias
Federación Mexicana de Universitarias
Universidad Nacional Autónoma de México
Museo de la Mujer
Bolivia 17 Centro Histórico, Ciudad de México.
Cine-Club de Género, 11 de septiembre de 2012**

Eréndira Ikikunari

Mtra. Delia Selene de Dios Vallejo**

Esta es una película de acción sobre la conquista de México por los europeos en el siglo XVI. Trata de una joven indígena quien robó un caballo a los españoles y lo montó en la guerra, en defensa de su gente. Una muchacha excepcional, que ante la invasión de su tierra mostró un valor y una entereza asombrosas. Una mujer guerrera, luchó por alcanzar la dignidad y el respeto que su gente sólo concedía a los hombres.

Un profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) escribe un artículo sobre la cinta de Mora Catlett:

La heroína es una indígena que logra robar un caballo, montándolo no obstante ser un animal ajeno a la cultura prehispánica. "Eran vistos casi como monstruos que, supuestamente cuando los cabalgaban, su cauce era semejante al sonido de lluvia de piedras. Hablaban con sus jinetes, el jinete y el caballo eran la misma cosa. Incluso en Ixmiquilpan hay murales que no son purépechas, pero los tomé como referencia para la película, donde se muestran estos seres míticos, estos centauros, mitad caballo, mitad guerrero", comentó el realizador.

Eréndira finalmente se convierte en uno de esos seres míticos. De ahí la complejidad para encontrar a alguien que la encarnara. Así que, en el casting, al director lo conquistó la fuerza y carácter de una muchacha purépecha voluntariosa: Xochiquetzal, quien tuvo la osadía de tratar de convencer al traductor de que le entregara el texto en purépecha.

"Incluso con una luxación en el pie iba a los ensayos con muletas, era entrona y bella, además de ser estudiante de actuación, lo cual me daba una ventaja. Creo que hizo un buen papel; hay momentos en la película que se ve maravillosa. Arriba del caballo proyecta este espíritu de dignidad, de fuerza y resistencia", explicó el cineasta.

* Catedrática de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-UNAM

**Secretaria General de la Unión Nacional de Mujeres Mexicanas Asociación Civil.

• Se agradece el apoyo de las licenciadas: Eva Calderón, Eurídice Román de Dios, Adriana Romo Sotres, Pamela Jiménez Romo y Rosalinda Cuéllar Celis.

De la misma manera, el realizador encontró a los demás actores en un casting general que convocó en Morelia y en diferentes comunidades indígenas de la región, donde se comenzó a integrar gente preocupada por la defensa de su lengua y cultura.

El guión de la cinta hablada en purépecha fue realizado con el apoyo de Irineo Rojas, director del Centro de Investigaciones de la Cultura Purépecha de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, así como de Ismael Marcelino, de la Coordinación de Asuntos de los Pueblos Indígenas de Michoacán. Cuando se trabajó el guión con los actores muchos de ellos hablantes del idioma, ponían a prueba lo que los especialistas planteaban, lo cual resultó enriquecedor. "Los actores y los lingüistas se encargaron de encontrar un purépecha que fuera comprensible para todas las comunidades", precisó.

Estética purépecha

A partir de la investigación sobre la estética de la cultura purépecha, el cineasta encontró los mecanismos para crear el maquillaje corporal de los actores del filme. Al respecto precisó: "En los códices de la región se veía que los grandes guerreros tomaban el humo. Una manera de mostrar su valor como hombres era prender una fogata de leña verde y cubrirse de hollín".

Al exagerar los usos y costumbres, decidió pintar a los guerreros más grandes de negro, y a los jóvenes con una mancha en la cara. Como se trataba de una lucha fratricida, necesitaba diferenciar a los dos grupos. Para ello echó mano del ajedrez. "Entonces dije: ya que tengo negros, voy a tener blancos, les cuelgo cruces para indicar que ya adoptaron la religión europea, y les pongo una mancha blanca y de esa manera espero que se entienda que son dos facciones".

El realizador comenta que tuvieron que recurrir al extremo de la estilización para crear, con pocos recursos económicos, una atmósfera que no podía ser realista-naturalista. De ahí que él haya decidido utilizar símbolos en lugar de reconstruir toda una pirámide o definitivamente rodar la cinta en las propias ruinas arqueológicas que son el referente más cercano del mundo prehispánico.

Las locaciones de la filmación fueron en las ciudades prehispánicas de Ihuatzio y Tzintzuntzan, donde sucedieron las batallas reales y todavía quedan vestigios. Sin embargo, no pudo hacerse lo mismo en Pátzcuaro, porque no quedan ni ruinas de aquel tiempo. Sólo se grabaron tomas en la Iglesia del Humilladero, que es el lugar donde según la tradición el señor de los purépechas entregó su imperio a los españoles.

Juan Mora comentó que el propósito de la película es mostrar el momento justo en que se transforma el mundo prehispánico con la llegada de elementos novedosos: hombres cubiertos de metal, arcabuces, caballos y una ideología renacentista totalmente maquiavélica. "Eso creó un caos impresionante, que se refleja en la

cinta, aunque en lugar de darle una lectura de destrucción y muerte de una cultura, se enfoca en el nacimiento de una nueva civilización".

El tiempo y la música

Los purépechas, como otras culturas prehispánicas, tenían un concepto circular del tiempo, que contaban a partir de ciclos. Los grandes mitos del origen de la humanidad y la historia de los soles son elementos donde se liga la vida cotidiana al movimiento de los astros, a los ciclos de la naturaleza. En Eréndira el director utilizó elementos simbólicos, como salidas de Sol o caídas de la Luna hechas en stop motion para mostrar que estos fenómenos tenían relación con los elementos divinos.

En el manejo del tiempo, Mora Catlett recuperó también elementos de los códices y los integró a la película. "Mi interés no se enfocó en crear un ambiente complejo, difícil de leer o didáctico; creo, como Carl Jung, que somos animales simbólicos, y que los seres humanos tenemos un pasado común que son los arquetipos. Esto permite entender los mitos de otras culturas".

A la hora de definir qué tipo de música era la adecuada para el filme, el realizador pensó en algo que atrajera la atención de los jóvenes, por eso llamó a Andrés Sánchez Maher, integrante del grupo Titán, con quien hace música electrónica. En lugar de recurrir a instrumentos musicales, el realizador le propuso trabajar con sonidos de la misma película. "Le di todas las cintas que grabamos durante el rodaje, él fue buscando sonidos que registró en su computadora y con eso creó los instrumentos musicales".

Una zaga del mundo prehispánico

En este tipo de cine, comentó Mora Catlett, la creatividad es un recurso fundamental, sobre todo para ahorrarse recursos económicos. Eréndira contó con cerca de ocho millones y medio de presupuesto, además de apoyos en especie que dio un total de 14 millones de pesos. "Esta suma, comparada con las realizaciones del cine estadounidense de 30 millones de dólares en adelante, es ridícula".

Sin contar el tiempo que llevó la investigación, Eréndira Ikikunari estuvo totalmente terminada en 1998. Ese año, el realizador recibió dos noticias determinantes en su vida: le vaticinaron poco tiempo de vida y le anunciaron que había ganado la beca de la Fundación Mac Arthur para desarrollar el proyecto. Concluyó el guión en 1999 y esperó la siguiente convocatoria de Foprocine"¹.

¹ <http://noticias.universia.net.mx/vida-universitaria/noticia/2007/05/28/39759/cartelera-pelicula-erendira-ikikunari-dirigida.html>

Jorge Caballero del periódico La Jornada, entrevistado a Juan Mora Catlett, director de la película que nos ocupa:

Juan Mora Catlett recurre a animaciones inspiradas en códices y lenguaje purépecha, mismo que es manejado por actores michoacanos.

"El caballo, para los indígenas de los pueblos mesoamericanos y específicamente para los purépechas, era un monstruo mitológico, Eréndira lo roba, aprende a montarlo e inicia la guerra contra los invasores. Es una historia importante no sólo en el sentido de la anécdota sino como ejemplo reflexivo del papel de la mujer mexicana en la historia y en la actualidad, donde se le sigue coartando su desarrollo como ser humano, hacerlo con este personaje que no es ficticio ni inventado es increíble", afirma el director sobre uno de los aspectos importantes de su obra.

Mora Catlett continúa y enlista: "otra cuestión en Eréndira es la dignificación de la conquista de México, porque siempre se ha manejado en la enseñanza oficial, que un puñado de españoles de alguna manera mágica conquistaron a cientos de pueblos indígenas. Cuando esta llamada Conquista fue una especie de guerra entre los pueblos indígenas fomentada por los españoles, quienes al final, cuando habían dividido a todos, tomaron el control... un evento catastrófico."

LOS DUEÑOS DE LA HISTORIA

"Otro elemento que me interesó es que los purépechas son una cultura viva, son los dueños de la historia de Eréndira: por medio de la tradición oral la leyenda ha sido embellecida, modificada, idealizada a través de las generaciones, como sucede con todas las tradiciones de la memoria oral; quién mejor que ellos para representar la historia de Eréndira; no me pareció correcto hacerla con actores chilangos, hablada en español. Lo natural era filmarla con ellos, hablada en purépecha, rodarla íntegramente en Michoacán y utilizar los paisajes de ahí."

Del trabajo con los actores explica: "hice una convocatoria en las comunidades para ver a quién le interesaba participar; después, en Morelia, conformé un proyecto de elenco donde estuvimos ensayando nueve semanas y el último día elegí a los personajes. Era muy importante que fuera actuada por gente de la comunidad y hablada en purépecha porque las condiciones de rodaje eran difíciles: estar prácticamente desnudos y descalzos en el campo, entre espinas, piedras, bajo el sol candente, noches heladas... esa gente está adaptada a esas condiciones, sabe cómo moverse -uno identifica inmediatamente a alguien que no sabe caminar en el campo-, tenía varias ventajas y una muy importante era que tenían puesto el corazón en la película, un compromiso emocional a priori por estar representando algo de ellos".

En apreciación del director una de las reacciones que provocó la cinta en la comunidad purépecha: "fue muy interesante porque ellos no han analizado su propia historia, darse cuenta de sus divisiones internas, darse cuenta de que

fueron presas de los españoles porque se pelearon entre ellos... esto los hizo reflexionar. Uno de los resultados que no esperaba es que después del estreno en Morelia le pasé a una universidad unos dvd para que la proyectaran en las comunidades que no tienen acceso al cine y el resultado ha sido sorprendente porque la entienden perfectamente y genera muchas discusiones sobre su situación: siguen existiendo las divisiones entre ellos. Por ese lado estoy muy contento por el resultado".

El también realizador de la cinta que recoge la resistencia indígena durante la Conquista, Retorno a Aztlán, recuerda: la exhibición de Eréndira en Pátzcuaro fue muy emotiva porque el público en su mayoría era purépecha, la ovacionaron y después hubo declaraciones de que se sentían orgullosos de ser indígenas, incluso una dijo: "Es la primera vez que entiendo una película mexicana", ella no hablaba muy bien el español.

Para Mora Catlett: "La forma de la película fue importante, porque es una leyenda que no es histórica, decidí no hacer una reconstrucción naturalista porque tenía que representar a los españoles y caballos como los muestran los textos históricos. Yo quería mostrar la impresión que los indígenas tuvieron al ver a estos invasores, los veían como dioses, como marcianos y a los caballos como bestias monstruosas, inclusive le da mucho más significación y valor al acto de Eréndira; entonces opté por tratarla desde el punto de vista no realista sino desde el punto de vista indígena, como referentes usé los códices del siglo XVI específicamente los de La Relación de Michoacán y la imagen que los indígenas tenían de los españoles en expresiones artísticas y artesanales"².

Ana Cristina Ramírez Barreto en un texto denominado: Eréndira a caballo. Acoplamiento de cuerpos e historias en un relato de conquista y resistencia:

Hay importantes estudios que abordan las figuras femeninas del nacionalismo mexicano. En ellos se suele destacar el binomio *Malinche-Guadalupe*, "nuestra primera madre sospechosa" y la virgen santa. Pero hasta ahora es poco lo que se sabe de *Eréndira*, la heroína que muy probablemente sólo existió como uno de los toques de ficción con los cuales *Eduardo Ruiz*, el abogado y escritor liberal michoacano, noveló el documento histórico conocido como *Relación de Michoacán o Códice Escorial*. Es probable que Ruiz se haya figurado a Eréndira como la imagen en negativo de *doña Marina*; aquélla, dueña de sí, patriota, con ideas propias, casta y nulípara, en frontal contraste con la Malinche, a quien la historiografía liberal decimonónica marcaba como traidora y puta. Sin embargo es menester considerar a la Malinche como nuestra madre, la mujer-palabra, la inteligente traductora quien pensaba que ayudando a los españoles liberaría a sus pueblos de la tiranía azteca. Eréndira es una heroína sin sospecha, impecable, casi inverosímil.

² <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/11/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp>

Por ahora no será posible detallar esta imagen especular de doña Marina que es Eréndira. Introduzco algunos antecedentes literarios de esta "primer heroína" anticolonialista por quien el general Lázaro Cárdenas manifestó una fuerte inclinación, la cual se expresó en su voluntad de nombrar Eréndira a sitios muy queridos por él y en la existencia de algunos murales que representan a Eréndira a caballo.

En 1950 donó la Quinta Eréndira de Pátzcuaro, su "refugio en días placenteros y en ratos amargos" (Vargas 2005:95) para que la UNESCO estableciera ahí su primer Centro Regional de Educación Fundamental para la América Latina (CREFAL), con el objetivo de preparar docentes e investigadores en educación fundamental enfocada a la problemática educativa de los grupos marginados desde perspectivas regionales. Desde 1951 este centro ha recibido a investigadores, maestros rurales, alfabetizadores de América Latina y el Caribe. En este punto de confluencia de individuos y organizaciones con la misión de "construir, mediante la educación, un mundo más justo y humano", es difícil no ver imágenes de Eréndira en el nombre de la Quinta, en el mural de la sala de banderas, en el relieve de cantera de la fuente de la entrada principal y en una de las bancas del jardín. Está muy presente en el ambiente y es muy probable que de ahí se difundiera el gusto popular por el nombre. Lázaro Cárdenas también impuso el nombre de Eréndira a un terreno costero de su propiedad, aldeaño al Puerto Lázaro Cárdenas, en Michoacán.

A inicios del siglo XXI, siendo gobernador de Michoacán el antropólogo *Lázaro Cárdenas Batel* (n. Jiquilpan 1962, nieto de Lázaro Cárdenas del Río), se reitera su difusión con énfasis épico, indigenista, feminista y anticolonialista: el Instituto Michoacano de la Mujer promovió en 2004 la creación de la Presea Eréndira para distinguir a mujeres y, al parecer, a varones por sus contribuciones en pro de la equidad. Por su parte, la Secretaría de Cultura del mismo gobierno instauró a partir de 2005 el Premio Estatal de las Artes, también con el nombre de Eréndira.

¿De dónde viene el nombre, aplicado como nombre "de pila" a una mujer? Hasta ahora, la primera referencia escrita en este sentido la encontramos en la obra de Eduardo Ruiz. *Eréndira* es el título de uno de los relatos que publicó Eduardo Ruiz en *Michoacán. Paisajes, tradiciones y leyendas*. Ruiz fue en su momento un importante político liberal, ministro de la Suprema Corte, historiador y escritor; combatió contra la intervención francesa en lo que fue llamada nuestra "Segunda Independencia". Su narración sobre la dominación y la rebeldía ante el invasor europeo en el siglo XVI –donde enmarca a esta interesante heroína– está filtrada por su propia experiencia rebelde ante el invasor europeo en el siglo XIX y los "traidores" que lo aclamaron. A su vez, esta narrativa ha sido recuperada, proyectada y amplificada por el impulso ideológico posrevolucionario. En esta última etapa la imagen literaria de Eréndira se continúa en arte público (algunos murales en Michoacán) y sirviendo de nombre "de pila" a más mujeres que las así llamadas antes de que entrara la tercera década del siglo XX (esto a pesar de que es un nombre pagano, no católico). Así pues, Eréndira es un nombre que aparece, subsiste y reaparece en tiempos difíciles, tiempos de combatividad, destrucción y

propuestas de reconstrucción. Asimismo, la leyenda de Eréndira es un relato de rebeldía, pasión, traición y alianzas entre fuerzas antagónicas que en algún momento parecían irreconciliables.⁴

Las imágenes de esta Eréndira a caballo nos son accesibles en virtud de su condición de *arte público*. Tal condición posiblemente se inició con el mural "Historia de Michoacán" de Juan O'Gorman en la Biblioteca Pública "Gertrudis Bocanegra", en Pátzcuaro pintado entre 1941 y 1942. Poco después, en 1943, Roberto Cueva del Río pintó un mural con en el mismo motivo (Eréndira a caballo) en la biblioteca de la Quinta Eréndira, también en Pátzcuaro, propiedad del general Lázaro Cárdenas del Río. Al donar Cárdenas la Quinta para el CREFAL en 1950, estos murales (y quizá también los relieves en cantera, de autor anónimo y fecha desconocida) pasaron de ser ornato en propiedad privada a mensaje público, nacionalista, didáctico, precisamente en un centro educativo internacional. La otrora biblioteca donde se pintó el mural es hoy la Sala de las Banderas del CREFAL. Sin poder todavía confirmar las fechas y otros datos relevantes, debemos tomar en cuenta el mural del Auditorio del Centro Interdisciplinario de Investigaciones para el Desarrollo Integral Regional (CIIDIR/IPN) en Jiquilpan, Michoacán (Donde nació Lázaro Cárdenas del Río), cuyo edificio también fue casa particular del general. Así pues, anticipamos algo que vagamente podremos reconocer como devoción cardenista por el personaje de Eréndira.

Se ha escrito bastante sobre la relación entre arte público e ideologías del Estado Mexicano posrevolucionario. La presente exploración aproxima a este mismo tópico las imágenes de una historia (la de Eréndira) que, a pesar de ser tan públicas como los murales de *Rivera, Orozco y Siqueiros*, no han sido tomadas en cuenta hasta ahora.

La iconografía de Eréndira a caballo abarca una rica gama de variaciones que son posibles sólo gracias a que la leyenda nos narra la acción de una mujer a caballo en circunstancias de gran peligro. Esto es, a diferencia de la imagen ecuestre masculina, la representación del cuerpo femenino cabalgando impone retos al artista plástico que debe resolver con su interpretación de cómo fue ese momento: a horcajadas o "a mujeriegas"; en franco ataque o huyendo; como caballera o como dama. Las variaciones en los tipos de interpretación nos permiten atisbar en la tensión de simbolismos y significaciones que cada variante introdujo y, con ello, darle densidad política, histórica y cultural a la aparentemente simple interpretación del acoplamiento del cuerpo femenino indígena con el cuerpo de la bestia de otro mundo traída por los conquistadores.

1. Narraciones y visiones

Centrémonos en el pasaje que ha inspirado las representaciones plásticas: Eréndira a caballo que se encuentra en la obra de Eduardo Ruiz⁷. No haremos aquí un análisis del texto sino sólo su esbozo y énfasis en los pasajes claves:

"Eréndira" está dividido en seis partes: 1. "El comienzo de la conquista", 2. "La guerra", 3. "Humillación y venganza", 4. "La predicación del Evangelio", 5. "El sacrificio" y 6. "La Apoteosis". Cuenta que un grupo de guerreros repudió la sumisión del *irecha* o monarca purépecha a los conquistadores españoles; en una fortaleza de Pátzcuaro estos rebeldes enfrentaron al ejército p'urhépecha enviado por el *irecha* *Tzimtzicha* y que, además, estaba reforzado con cinco jinetes castellanos de las huestes de *Cristobal de Olid*. Los rebeldes ganaron esa batalla y se apoderaron de un caballo que sería ofrecido en sacrificio a los dioses.

Eréndira, hija de *Timas*, guerrero rebelde y ex-consejero del monarca, impidió el sacrificio y pidió para sí el caballo, al cual aprendió a montar en Capacuaro, en la ribera oriental del Lago de Pátzcuaro (*sic*). *Nanuma*, general de *Tzimtzicha* quien deseaba someter a Eréndira como esposa o como esclava, dirigió un ataque sorpresivo contra la mansión de *Timas* en Capacuaro. Asesinaron a *Timas* y se repartieron sus posesiones y mujeres. Sorpresivamente para los atacantes Eréndira salió montada a caballo; defendió su vida y escapó a los bosques. La tercera parte termina con estas palabras:

Nanuma escogió su botín, a Eréndira, que si no había querido ser su esposa ahora sería su esclava.

Arreglado el reparto todos se apresuraron a penetrar en el aposento para tomar posesión de su presa.

En aquel instante una blanca visión, como la imagen divina de un sueño, apareció en el umbral. Era la hermosa doncella, montada en fantástico corcel, que se abrió paso ente los asesinos, derribando a *Nanuma*.

Ligera como el viento desapareció entre la espesura de los pinos.

El corcoví batió sus alas, brincó de rama en rama y murmuró trinos de alegría.

Al mismo tiempo el sol brotaba en el Oriente, llenando el mundo de efluvios luminosos (Ruiz 1891-1900:529).

Continúa el relato con la conquista espiritual de los remanentes de la población y un incendiario discurso de Eréndira:

Aún permanecía el pueblo en la extensa plaza, aclamando a sus salvadores [los sacerdotes franciscanos recién llegados de México], cuando en lo alto de la yácata apareció Eréndira, tinto de rojo por la indignación, el virginal semblante.

— ¡Purépecha! —exclamó con voz trémula, pero con acento poderoso. —Antes vimos a los españoles que vinieron a arrebatar nos nuestros tesoros y nuestras tierras; hoy miramos a estos hombres que llegan como mendigos a apoderarse de

los niños como si fuesen huérfanos, a destruir nuestros dioses y a imponernos una religión extraña. ¿Qué nos quedará entonces?

Casi sin transición, Ruiz hace que tiempo después Eréndira intervenga en un momento crítico de la evangelización, como traductora e intérprete de las palabras del misionero franciscano *Fray Martín de la Coruña* y evitando así que la muchedumbre lo linchara por profanar un templo. Si Hernán Cortés halló entre las esclavas a la Malinche, "la lengua" que le permitiría penetrar el secreto de estas tierras, a Fray Martín lo halló y lo salvó una lengua libre, que libremente intercede por él, primero por piedad y luego por pasión. En líneas bastante crípticas Ruiz describe un enamoramiento mutuo que alcanzaba el delirio. Según Ruiz, Fray Martín se eleva a la santidad al rechazar la relación sexual con Eréndira a quien tenía desnuda a un lado, apasionada y ya bautizada:

De improvisto, el fraile se desprendió de lado de Eréndira, se hincó de rodillas en medio del aposento, puso sus brazos en cruz, e inclinando su frente, elevó al cielo una plegaria tan fervorosa, despegó de tal manera su alma de los deleites de la tierra, que Dios coronó sus sienes con la diadema de su amor y lo colmó de bendiciones; "le quitó los impulsos de la carne y lo dejó tan puro, que obraba estando en ella como si no estuviera" [cita a La Rea, *Crónica de la Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán*].

Cuando Fray Martín se levantó del suelo había dejado de ser hombre y se había convertido en ángel.

Eréndira, postrada en el lecho, vertía abundantes lágrimas y sollozaba tan lastimosamente, como si el corazón se le estuviese haciendo pedazos.

En aquel momento la bóveda celeste se cubría de estrellas, y la luna se alzaba en el horizonte como una hostia de castidad.

La castidad elegida por Fray Martín afecta a una Eréndira que Ruiz imagina apasionada y libre también en su deseo erótico. En ella la castidad es un efecto (no buscado pero aceptado) del límite que Fray Martín se impone a sí mismo (su voto de celibato). El escritor michoacano coloca así a Eréndira en lo que parece ser un impecable plano de emancipación erótica acotado por el respeto a las creencias religiosas de su amado. Ni puta ni mocha. Libre pero impedida circunstancialmente para satisfacerse sexualmente con su amado –y por tanto "pecar" o procrear mestizos.

La versión que incluye *Jesús Romero Flores* en su *Diccionario Michoacano de Historia y Geografía* es mucho más escueta, lacónica y corta el relato en la cabalgata de Eréndira:

Poco tiempo después la fortaleza volvió a ser atacada de improvisto y muerto el valiente guerrero Timas. En lo más encarnizado de la lucha apareció entonces la bella Eréndira montada en el brioso corcel blanco, y abriéndose paso con su arma,

que blandía diestramente, mató al jefe traidor Nanuma, que deseaba apoderarse de ella y por quien sentía, desde tiempo atrás, una violenta pasión. Veloz como el viento Eréndira se perdió en la espesura de los bosques que rodean a Pátzcuaro, sin que volviera a saberse nada de esta valiente mujer, que prefirió la muerte a caer en manos de los invasores de la patria.

Curiosamente, conforme se acercan a nuestros días las versiones nos pintan a una Eréndira mucho más aguerrida que la de Ruiz; ya no sólo escapa a caballo atropellando a Nanuma, sino que va armada y lo mata. Hay otras narrativas literarias del mismo episodio, contemporáneas, que incluso mencionan una guerrilla constante y sostenida contra los invasores y sus aliados. Para todas ellas, la fuente principal de inspiración son pasajes del relato de Ruiz o las imágenes pintadas en los muros de Pátzcuaro en la cuarta década del siglo XX.

Las palabras pueden expresar con bastante nitidez algunos atributos y valores implicados en el episodio. Pero otros significados no están en el mismo registro que el discurso literario y, aunque pueden omitirse en éste, no pueden obviarse en el registro plástico: ¿Cómo monta Eréndira? Ningún escrito ha explicitado la posición corporal de la heroína. Por muy ingeniosos y variados que sean, los relatos literarios basados en el de Ruiz reproducen el mismo punto ciego y no dicen si montaba "a mujeriegas" y por qué o a horcajadas y con qué implicaciones.

2. Mujer a caballo en situación de peligro



Para los pintores, en cambio, mostrar esta visión es ineludible. Una Eréndira pudorosa, una dama que no expone sus genitales al contacto con el lomo del caballo es parte de una historia matizadamente distinta de la otra, la que no marca corporalmente esta diferencia con la forma de montar del conquistador y que nos muestra una Eréndira caballera, Eréndira fálica, con pleno dominio de la bestia (falo-caballo) que contiene entre sus piernas .Por añadidura, la Eréndira que monta "a mujeriegas" es también la más cubierta por su vestido; la Eréndira combativa va semidesnuda, con el torso y piernas al descubierto.

Sabemos que una de las principales fuentes de inspiración del mural *Historia de Michoacán* de Juan O'Gorman fue la obra de Eduardo Ruiz. La narrativa plástica inicia en un origen del mundo según la mitología p'urhépecha y continúa descendiendo en escenas que hablan de la historia prehispánica de dicha cultura. Hacia la mitad de la hoja/mural irrumpen los conquistadores a caballo, enfatizada su violencia y carácter rapaz. Pero justo en el extremo izquierdo, al inicio de esa línea de lectura, una figura también ecuestre se les enfrenta. Es Eréndira, montada en un caballito tordillo embridado y a punto de lanzarse hacia donde ella lo manda (casi una caricatura comparado con los caballos de los conquistadores, enormes, serenos y bien aplomados).



Junto a Eréndira avanza un caballero águila (¿mexica? Extraño, tratándose del bando purépecha). Eréndira cabalga sin sujetarse al caballo: la mano izquierda se levanta en un puño amenazante mientras que la derecha apunta hacia el último *irecha*, torturado por los invasores (hacia esa misma figura apunta un conquistador, simétricamente opuesto a Eréndira). De esta manera el pintor destaca la habilidad ecuestre de una Eréndira aguerrida, que libera las manos y dirige al caballo con las piernas, como puede y debe ser en acciones de guerra a caballo, uno de los más asombrosos acoplamientos de cuerpos y voluntades heterogéneas.

libera las manos y dirige al caballo con las piernas, como puede y debe ser en acciones de guerra a caballo, uno de los más asombrosos acoplamientos de cuerpos y voluntades heterogéneas.

Este es el punto central en la historia. El relato de Eréndira no se refiere a una mujer en medio de la conquista; se refiere a una mujer *a caballo*. La bestia debe ser vista. El caballo es el elemento crucial de dominio bélico intencional porque conjunta velocidad, fuerza y voluntad, y los pone a disposición del jinete que ha sabido pedirselos, sin distinguir sexo, región geográfica de procedencia, religión o idearios políticos.

El rastro de la narrativa cardenista fue dejando Pátzcuaro y Jiquilpan reiterada; más bien Cárdenas por ver el técnico más decisivo al binomio de caballo y narrativa de resistencia y apropiación; aunque sea tan notablemente ambigua.



plástica que la devoción en —al menos— no es sólo una ocurrencia expresa el gusto de acoplamiento orgánico y nivel civilizatorio: el jinete. Y verlo en esta

Consideremos ahora la otra imagen del mismo episodio. En el mural que Roberto Cueva del Río pintó monocromáticamente en el CREFAL, Eréndira, montando como una dama, a mujeriegas, y cubierta de hombros a tobillos, lejos de mostrarse en actitud combativa va en fuga, sujetándose de la crin de un caballo que se dirige a galope tendido, sin brida, hacia el bando amigo. A su espalda, con rostro amenazante y deshumanizado por un tono gris verdoso, los enemigos indios y españoles de a pie y a caballo. No hay duda del sentido activo de la apropiación del caballo, no como arma de guerra sino como ángel de velocidad para su salvación. Fuera de esto, que no es poco, la Eréndira de Cueva lleva consigo todas las limitaciones posibles a su libre ejercicio corporal a caballo: falda larga, sentada "de lado" en difícil equilibrio y poca capacidad de maniobra, ocupando sus manos en sujetarse al caballo y... ¿Con los ojos cerrados? ¿O lleva la vista al suelo, al cadáver de su padre? ¿O acaso nos ve con la mirada vacía, como ciega?



Dos Eréndiras, pintadas en la misma situación, en la misma población, con el mismo texto inspirador, a tan sólo un año de diferencia y aún así parecen heroínas de historias radicalmente diferentes. ¿Qué hacer ante estas visiones? ¿Mitificar o desmitificar? ¿A una u otra o ambas?



Se ha sostenido ampliamente que el terreno propicio para la invención, construcción y proyección de las identidades étnicas y nacionales es la narrativa histórico-literaria. En *El Mito del Estado* (1946) Ernest Cassirer puso de manifiesto el vínculo entre el fascismo (del cual él fue una víctima en el exilio) y la mitificación de héroes nacionales en el tono épico y estético que *Thomas Carlyle* divulgó en sus conferencias entre 1837 y 1840, publicadas luego en *Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841). El culto al héroe justifica el trabajo histórico y da sentido al trabajo político de una nación poderosa que se lanza aguerridamente tras él. Cassirer veía con pesimismo esta capacidad contemporánea de revitalizar estéticamente los mitos rindiéndole culto al héroe nacional. Para Carlyle eran ejemplos *Napoleón* y *Cromwell*. Cassirer también considera en la lista a *Hitler*.

Con toda justicia partimos de un sano escepticismo inscrito incluso en los mismos términos de este marco teórico ("culto al héroe", discurso nacionalista, construcción imaginaria de la nación). A la fabulación que coloreó y puso iconos laicos en los grandes espacios públicos —muros de templos católicos, hospitales, oficinas, bibliotecas, escuelas y pantallas de cine— le ha sobrevenido el ánimo iconoclasta que desde hace décadas saca a la luz las razones extra-estéticas que nutría y proyectaba dicha fabulación.

Por ejemplo, Octavio Paz declara que hay equívocos que se interponen entre la pintura mural posrevolucionaria y el espectador, impidiendo verla a pesar de ser realmente imponente, "una presencia tan vasta, poderosa y abigarrada." Dichos equívocos son: el nacionalismo, la incongruencia estética (su intromisión en espacios de culto sacro) y el equívoco político que incluso desvirtúa algunos pasajes centrales dentro de la historia del muralismo contemporáneo pintándolo demasiado homogéneo, sin *José Vasconcelos* como impulsor e ideólogo y sin *Jean Charlot*, *Dr. Atl* y *Fermín Revueltas* como precursores entre 1921 y 1924.

Con una terminología mucho más cercana a los estudios culturales, *Francisco Reyes* se refiere al mural posrevolucionario como un dispositivo de poder, una tecnología que opera en el orden de la visibilidad obligando a darle una lectura pedagógica, al nivel del sentido común atribuido al espectador popular: "El mural visto como una trama reordenadora del pasado es la urdimbre, la unidad de síntesis, donde encuentra acomodo una totalidad contradictoria de antiguas memorias y modernas vivencias, reconfiguración del espectro de sentimientos, aun los más traumáticos, restañados ahí mediante el recurso de la estetización o de la simbolización"

Sin embargo, a pesar de todos los ríos de tinta que han analizado los testimonios plásticos de la visión de México que quiso comunicarse al gran público entre 1920 y 1950, no hay nada que se detenga o siquiera mencione lo que se pintó a la sombra de las casas de Cárdenas: las Eréndiras. Esta es una de varias omisiones que se intersectan en torno a esta figura femenina y tornan su estudio, sí sumamente apasionante pero también a contracorriente de lo que ya se ha dicho 1) sobre el muralismo en su segunda época; 2) sobre la representación de figuras indígenas en general; 3) sobre la representación de mujeres en general y en el contexto del nacionalismo posrevolucionario; y, lo que ha sido más que una omisión un hoyo negro, una imposibilidad plástica: una heroína indígena a caballo.

Eréndira a caballo está completamente fuera de todas las consideraciones hechas hasta ahora por los relativamente incipientes estudios que vinculan la historia política del colonialismo, la historia cultural y la representación de las posibilidades de lo femenino.

Veamos el caso en uno de los motivos clásicos de la plástica contemporánea: la guerra. Indudablemente la paz y la guerra han sido vistas y pensadas desde la construcción social y simbólica de la diferencia sexual, o de "género". Diez sostiene que hasta el siglo XIX en la historia de la pintura se da una abrumadora vinculación de lo femenino con la paz y lo masculino con la guerra. La ruptura es altamente significativa porque podría implicar un notable cambio cultural en las imágenes de lo femenino, reportándose más datos sobre fronteras intermedias en el género y la regulación de conflictos (mujeres armadas y "apropiación masculina de la paz"). Sin embargo, nuevamente el caso de Eréndira cae dentro del hoyo de lo agudamente excepcional cuando esta investigadora sostiene que "es el ámbito de las imágenes religiosas donde encontramos de forma más frecuente la exaltación de la violencia por parte de la mujer." Huelga decir que, excepto Juana de Arco, en ese ámbito no hallamos ninguna a caballo; todas son violentas con venenos o dagas en la intimidad del aposento.

Eréndira es un monstruo entre monstruos, una notable excepción que incluso en su unidad temática muestra variaciones extremas en la lectura aun en su nivel más elemental, en el que captamos el significado fáctico y expresivo de la imagen (nivel pre-iconográfico, utilizando la caracterización de *Panofsky* 1962:13-15). ¿Qué se ve en las imágenes de Eréndira? ¿Se cuenta la misma historia? ¿Qué "dificultad" añade a la representación unívoca el que se trate del acoplamiento de un cuerpo femenino e indígena al cuerpo de una bestia de otro mundo?

A través de un relato liberal de finales del siglo XIX se inventa y re-interpreta iconográficamente a Eréndira a caballo, en la primera mitad del XX y a principios del XIX. La iconografía de una mujer indígena a caballo en situación de peligro se nos despliega en una gama de matices que narran historias igualmente diferentes. Pensemos en esto como una inquietante riqueza visual aportada por el reto que ha implicado para los artistas plásticos montar a caballo a una indígena en medio de un ataque.

Pero la riqueza de versiones no sólo sobreviene por la laguna que dejaron las narrativas escritas, sino por algo fundamental en el relato mismo: *Eréndira* es un emblema de la voluntad de autonomía que no se cierra a la comprensión de lo que amenaza dicha autonomía; agudamente observa cómo se transporta ese peligro y cómo este agente del invasor —el caballo— puede ser re-dirigido y convertirse en un aliado. La riqueza del relato de *Eréndira* no sólo estriba en que cada quien le invente un poco a lo que ya se ignora; es tan rico porque valora simultáneamente la voluntad y el entendimiento, la resistencia y la apertura, la tenacidad y la capacidad de alianza.

Eréndira nació como un personaje de ficción nacionalista, hija de varones liberales que trataron de elaborar una ficción feminista e indigenista a la altura de sus tiempos: XIX post-intervención francesa, XX post-revolucionario y XXI de corrección política. En este sentido, no por ser mujer y de gran valía escapa *Eréndira* a la lógica del patriarcado androcéntrico; siguen siendo varones quienes la inventan, la pintan y la promueven aunque sean mujeres quienes la representan y viven con ese nombre.

Sin embargo, aun cuando este personaje fascinara a un influyente estadista (como Lázaro Cárdenas del Río) y a la sombra de sus casas alcanzara una difusión asombrosa, advertimos que el nombre viajó mucho más fácilmente que el contenido de la leyenda, el cual está a punto de ser actualizado por su versión cinematográfica.

Con algunas reservas, podemos afirmar que incluso la versión más chovinista y étnicamente esencialista de *Eréndira* fracasaría en su intento de proponerse implantar un "culto a la heroína" que cristalizara en un nuevo emblema "nacionalista". La razón para esta imposibilidad no la atribuimos solamente a que esta figura heroica se encuentre en el menos iluminado de todos los rincones oscuros de nuestro campo de conocimiento social e histórico. No, la razón es mucho más radical: con todas sus variantes el relato visual de una *mujer indígena a caballo* nos centra en la apertura básica que niega no sólo todo separatismo esencialista sino toda fijación en diferencias naturalizadas, sean atribuidas a indígenas, a mujeres o a bestias³.

Juan Roberto Mora Catlett (Director del filme)



Director y guionista. Nació en la Ciudad de México el 31 de marzo de 1949. Es hijo de Francisco Mora Pérez, miembro fundador del taller de la Gráfica Popular y la escuela de pintura La Esmeralda. Su madre, Elizabeth Catlett Mora, nació en Washington, Estados Unidos el 15 de abril de 1915 y murió en Cuernavaca, Morelos el 2 de abril

³ http://hemi.nyu.edu/journal/2_2/ramirez.html

de 2012, fue una escultora afroamericana nacionalizada mexicana. Se le conoce sobre todo por sus esculturas negras, expresionistas, y láminas que produjo durante los años sesenta y setenta, que se consideran cargadas de significados políticos.

Catlett era la menor de tres hermanos. Sus dos progenitores eran maestros. Estudió dibujo, grabado y diseño en la Universidad de Howard. Después de graduarse trabajó durante dos años como maestra de escuela en Carolina del Norte, empleo que abandonó frustrada por los bajos salarios docentes de los negros. Vivió y trabajó en Harlem, Nueva York donde tuvo un breve matrimonio con Charles White.

En 1947 se casó con el artista mexicano Francisco Mora, e hizo de México su hogar permanente, convirtiéndose más tarde en ciudadana mexicana. Tuvieron tres hijos, incluido el director de cine Juan Mora. Desde su retiro en 1975, sigue activa en la comunidad artística de Cuernavaca, Morelos, México.

Juan Roberto Mora Catlett ingresó al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) en 1967; sin embargo, salió de la institución ya que obtuvo una beca para estudiar en la facultad de cine y televisión de la Academia de Bellas Artes (FAMU) de Praga, Checoslovaquia, en donde logró la maestría (1969-1974).

De regreso a la Ciudad de México realizó diversos documentales y cortometrajes. Algunos merecieron el reconocimiento internacional: el documental Poema mecánico (1972) recibió el Premio de la crítica del Festival de Escuelas de Cine en Cracovia, Polonia y Recuerdos de O'Gorman (1985) fue condecorado con el premio Colón de Oro en IX festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España por ser considerado el mejor documental.

De su trabajo con Raúl Kamffer, Juan Mora comenta: "Empecé a trabajar con un amigo de mis padres, Raúl Kamffer. Él se dedicaba más bien a las antigüedades coloniales y prehispánicas, se me abrió un mundo por el que había estado fascinado desde chico: La mitología, las pirámides... Este hombre me enseñó a reconocer y valorar la riqueza cultural e histórica de todo ese mundo prehispánico, y además a él también le gustaba mucho el cine, entonces me contrató como ayudante general. El primer trabajo en el que colaboré con él fue un proyecto de la UNAM, que se llamó Preparatoria. 100 años [Dir Raúl Kamffer, 1967] (...) Mictlán o La casa de los que ya no son [Dir. Raúl Kamffer, 1969]". (Entrevista con Juan Mora Catlett. Por Patricia Torres. Pantalla #14, sección primer plano, UNAM, 1991. PP. 19-24).

En 1986 se le otorgó la beca de la fundación John S. Guggenheim para realizar, lo que será su primer largometraje, Retorno a Aztlán (Dir. Juan Mora Catlett, 1990). Por el cual se hizo merecedor al Gran Premio Especial del Jurado del VII Festival de Cine Latinoamericano de Trieste, Italia, 1992.

Participó como guionista en la película Crónica de familia (Dir. Diego López, 1985), y en 1987 fue premiado con el Ariel por el mejor guión de cine y con el Premio al mejor guión en el III Concurso de Cine experimental del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

"Para Juan Mora hacer cine documental o de ficción no representa trabajo distinto ya que en ambos casos no se registra la realidad tal cual, sino que ésta se vuelve instrumento que transforma y es manipulado por el artista". (Los nuevos cinestetas. En Europa comprendí lo que era la cultura mexicana: Juan Mora Catlett. Por Nancy Ventura. El Nacional, sección espectáculos, 18 de septiembre de 1988)

Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1994-1999). También ha trabajado para la televisión, en la serie Hora marcada como guionista y director de 13 episodios (Televisa); Galería plástica, guión y dirección de 21 episodios (Canal 22); Tiempo de Bellas Artes, guión y dirección de 28 episodios (Canal 22); Nuestros jóvenes y Momentos de creación, guión y dirección de 5 episodios, para la UTEC (Unidad de Televisión Educativa y Cultural)⁴.

Filmografía:

2006 Erendira ikikunari

2003 VolArte

1998 Betty y Pancho (documental)

1996 A la búsqueda del sol eterno (documental)

1991 Retorno a Aztlán

1991 Galería plástica (TV series documental)

1989-1990 Hora Marcada (TV series)

– De ángeles y demonios (1990)

– El revólver (1990)

– El taxi (1990)

– Juegos de video (1990)

– La bruja tuvo la culpa (1990)

1986 Los libros tienen la palabra (TV series)

1984 Recuerdos de Juan O'Gorman (documental)

1983 Manuel Álvarez Bravo, fotógrafo (documental)⁵

Fuentes consultadas:

http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/M/MORA_catlett_juan_roberto/biografia.html

<http://www.imdb.com/name/nm0602233>

<http://www.filmaffinity.com/es/film405266.html>

http://www.thinklanguage.com/spanish/sites/thinklanguage.com.spanish/files/magazine-files/main/20110301/pdf/La_leyenda_de_Erendira_ikikunari.pdf

http://hemi.nyu.edu/journal/2_2/ramirez.html

<http://www.jornada.unam.mx/2007/05/11/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp>

<http://noticias.universia.net.mx/vida-universitaria/noticia/2007/05/28/39759/cartelera-pelicula-erendira-ikikunari-dirigida.html>

⁴ http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/M/MORA_catlett_juan_roberto/biografia.html

⁵ <http://www.imdb.com/name/nm0602233/>