

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA- UNIDAD AZCAPOTZALCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

LA REPRESENTACIÓN DE LO NACIONAL EN EL CINE DE EMILIO “INDIO” FERNÁNDEZ

TESIS
que presenta

MELISSA MARCELA MARTÍNEZ LEMUS
para obtener el grado de

DOCTOR EN HISTORIOGRAFÍA

Asesor: Víctor Manuel Díaz Arciniega

Tlalnepantla, Estado de México

2018

Esta investigación fue realizada con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
(CONACYT)

**Para Atlalli, mi lectora atenta y
compañera de viaje**

**Para Paty, cuya fuerza inquebrantable
me llena de inspiración**

**Para mis padres: Nacho y Yolanda,
quienes me introdujeron desde
pequeña en el maravilloso mundo del
cine y que me acompañaron
inmaterialmente durante este
apasionante recorrido**

RIP

AGRADECIMIENTOS

Las palabras nunca alcanzan cuando lo
que hay que decir desborda el alma.

JULIO CORTÁZAR

Terminar un trabajo de esta naturaleza me llena de una gran satisfacción, porque significa una meta cumplida a nivel personal, pero todo este esfuerzo no hubiera sido posible sin un conjunto de personas que no sólo estuvieron al pendiente de mí, sino que manifestaron su apoyo incondicional y brindaron la inspiración necesaria para que este trabajo alcanzara un buen fin.

En primer lugar quiero agradecer a mi asesor, el Dr. Víctor Manuel Díaz Arciniega, quien no sólo dirigió este trabajo sino que tuvo la paciencia para orientar y estructurar el cúmulo de ideas desordenadas que brotaban de mi cabeza. Su enorme calidad humana y apoyo, no sólo académico sino moral, me dieron la fuerza para no desistir y cumplir con el compromiso que adquirí al ingresar a este posgrado. Las palabras me quedan cortas para agradecer la acertada dirección del Dr. Víctor.

De la misma manera quiero agradecer a todo el equipo del Posgrado en Historiografía, así como a mis compañeros de generación, por su apoyo constante y solidaridad en momentos difíciles. En particular al Dr. José Ronzón y a la Dra. Silvia Pappe quienes siempre estuvieron atentos de mi desenvolvimiento y cuya atinada gestión hizo que este tránsito se hiciera ligero. Agradezco también al Dr. Jorge Alberto Rivero Mora por su empuje y solidaridad para que yo ingresara a este posgrado. De la misma forma, agradezco a mis sinodales Álvaro Vázquez Mantecón y Ana Nahmad por sus acertados comentarios; así como a la Sra. Cristina Vargas y René Robles quienes, en todo momento, mostraron su apoyo indirecto y solidaridad para la realización de este trabajo.

Agradezco infinitamente el apoyo moral de mi hija Atlalli Andrea Alcocer Martínez quien fue una lectora atenta y compartió horas invaluable viendo películas. Gracias a su mirada joven y su desarrollado gusto por el cine pude ver cosas que no eran tan aparentes. A ella, más que a nadie, dedico este trabajo.

Quiero agradecer también el apoyo y solidaridad de mis hermanos: Jorge Rojano, Patricia Rojano y Carolina Moguel; así como de mi pequeña familia: Mónica Rojano, Andrés Romero Mier y Terán, Jorge Rojano Moguel, David Vega Rojano, mis tías Ma. De Lourdes Lemus y Martha Lemus, así como al tío Alfredo y mis primos Juan Carlos y Cynthia Hernández. Todos estuvieron al pendiente de esta investigación y proporcionaron el apoyo e inspiración necesaria para concluirla.

A mis amigos y compañeros de vida, hermanos por elección. En especial a Anna Dávila Olvera y su esposo Alejandro Ramírez, por su solidaridad y empuje para concluir el trabajo, y a Ernesto Hilario, con quien comparto el perverso gusto por el cine mexicano y quien me acompañó por el maravilloso mundo del melodrama; sus recomendaciones, risas y apoyo constante fueron fuentes de inspiración para mí. Alberto Orozco, Luis Enrique Madrid, Víctor Jiménez, Tania Trujillo, los niños Daniel y Bárbara Jiménez Trujillo, Gabriel Goujon, Fausto García, Jazmín Rangel, María Morocha, Angélica González, Alfredo Solís, Ana Sofía Ramírez, Adrien Charlois, Elmy Lemus, Irma Hernández, Mario Pacheco, Ricardo Pacheco, Ulises Alcocer y familia Alcocer Flores; todos, de alguna manera, apoyaron y compartieron mis devaneos alrededor del cine y del “Indio” Fernández; a todos mi más profundo reconocimiento y gratitud.

Una mención aparte merecen todas mis amigas de baile con las que cotidianamente compartí mis inquietudes y dificultades durante el proceso de investigación, en particular a mi maestra de danza árabe, Tiare, quien me recordó que siempre es posible aclarar la mente con un poco de baile, así como a mis instructoras Norma Angélica Díaz Sandoval y Laura Ramírez, de quienes he aprendido la importancia del tesón y la constancia.

Agradezco infinitamente al Ing. Jorge Martínez Saracho por acompañarme en este proceso, por las numerosas tardes compartidas donde la conversación inteligente siempre ofreció alternativas interesantes que enriquecieron este trabajo.

Por último quiero agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) cuyo apoyo económico fue invaluable para realizar esta investigación.

A todos, muchas gracias.

ÍNDICE

I.	PREFACIO	6
II.	INTRODUCCIÓN : EL DEBER SER NACIONAL	8
I.1	CONSTRUCCIÓN DE UN ETHOS NACIONALISTA	
1.1	Los valores	18
1.2	Función Pedagógica	23
1.3	Sentido del Ser Nacional	28
I.2	TEMPORALIDAD	31
2.1	Tiempo Referencial (Contexto del equipo)	33
2.2	Tiempo representado	36
2.3	Noción del devenir histórico	39
I.3	EL MELODRAMA DEL “INDIO”	41
3.1	Argumento	44
3.2	El Guion	47
3.3	Estructura	50
3.4	Composición Audiovisual	54
	CAPÍTULO 1: LA REPRESENTACIÓN DE LA SOCIEDAD (Privado)	57
1.1	La familia	67
1.2	El amor	76
1.3	La maternidad	84
	CAPÍTULO 2: LA REPRESENTACIÓN DE LA SOCIEDAD (Público)	91
2.1	Relaciones Sociales	92
2.2	El gobierno	100
2.3	La iglesia	106
2.4	La salud	110
2.5	La escuela	114
2.6	La fiesta	117
	CAPÍTULO 3: LA HISTORIA EJEMPLAR	125
3.1	Nación	134
3.2	El Pasado Histórico	142
3.3	Los Indígenas	149
3.4	Pueblo	158
3.5	Tierra	162
III.	CONCLUSIONES: EL SENTIDO Y DEBER SER NACIONAL Y EL CINE COMO INSTRUMENTO PEDAGÓGICO	167
ANEXO 1	SEMBLANZA BIOGRÁFICA DE LOS PERSONAJES	181
ANEXO 2	FICHA TÉCNICA DE LAS PELÍCULAS ANALIZADAS.	191
IV.	BIBLIOGRAFÍA	202

I. PREFACIO

No recuerdo en qué momento de la infancia me volví adicta a las películas mexicanas “viejas”, sólo sé que ejercieron una extraña fascinación en mí desde temprana edad. Tal vez fue por la variedad de sus temas, mi gusto por el pasado o, porque en la casa familiar siempre había un espacio para gozar lo que mi madre denominaba: “churrazos”. Lo cierto es que fueran dramas o comedias, las películas mexicanas en blanco y negro siempre me gustaron.

Poco a poco descubrí que estas películas tenían muchos matices, las más antiguas, que recordaban al cine mudo, me gustaban más, no así las que parecían más modernas. Descubrí que el cine mexicano abordó toda clase de temáticas y, como no había restricciones, ni clasificaciones por edad, pude disfrutar toda clase de excesos, desde el melodrama familiar hasta los dramas más sórdidos: bailarinas exóticas, relaciones incestuosas, romances apasionados, eutanasia, desviaciones de la psique humana, etc. Comprendí que muchos patrones de conducta estaban cifrados en las temáticas expuestas en las películas, porque en ellas se expone una educación moral y sentimental de la que yo misma fui parte.

Como el cine es una ventana que permite asomarnos a otros tiempos, hacia ese tiempo pasado que fue y que ahora ya no es, concebí la idea de investigar, en un sentido más profundo, cómo se elaboraron esos valores y patrones de conducta, a través de las películas. Dada la variedad de autores y equipos fílmicos, tuve que elegir, entre muchos, al equipo que más se prestara a mis intereses. De tal suerte, elegí el cine de Emilio “Indio” Fernández por su corte nacionalista y moralizante, mediante el cual podría relacionarlo con otro tema de mi interés: la complicada elaboración de la identidad del mexicano.

En el camino descubrí que analizar al cine desde una perspectiva historiográfica, ofrece muchas posibilidades para el análisis del hombre, su acontecer y su cultura. El cine no es una fuente de la historia sino un complejo objeto de reflexión historiográfica, del que es posible aprehender ese sinuoso y nunca firme territorio de la cultura. Usos, costumbres, valores, modas, vida cotidiana, etc. son algunos elementos revelados por el análisis. Pero como el cine no sólo es contenido, sino también forma, fue preciso reconocer mis limitaciones para el análisis puntual del lenguaje cinematográfico.

En este trabajo se buscó el análisis fino de los valores, costumbres y conductas del mexicano, a través de las películas del “Indio” Fernández, en la década de los cuarenta; así como su

importancia en la conformación de un imaginario nacional. De esta manera se buscó contribuir a las discusiones en torno a “lo mexicano” y “lo nacional”, pues por medio de este cine, se mostraron valores que contribuyen a su tipificación.

Fue así que se intentó vincular los elementos de la forma y el contenido para comprender cómo se generó un efecto en el público y en la elaboración de una cultura nacionalista; sin embargo, reconozco mis limitantes para el análisis del lenguaje cinematográfico, cuyos términos técnicos, dada mi formación, fueron difíciles de incorporar. Sólo espero que este estudio contribuya a la reflexión sobre “lo nacional” y el cine, aunque sé que todavía falta un amplio camino por recorrer y muchas otras posibilidades para analizar al cine, desde la historiografía.

Melissa M. Martínez Lemus
A 16 de enero de 2018, Tlalnepantla de Baz, Estado de México.

INTRODUCCIÓN

El patriotismo fue el talón de Aquiles de Emilio.
Torció muchos guiones con ese afán de mostrar
a como diera lugar su fervor cívico.

Cuando menos pensaba uno aparecían en las
historias los fervorines alfabetizadores o el
sermón revolucionario.

Y era muy difícil tratar de llevarle la contra en
eso.

Te miraba como si fueras un traidor a la Patria,
con mayúsculas.

GABRIEL FIGUEROA

1) El cine dirigido por Emilio “el Indio” Fernández durante la década de los años cuarenta, entre 1943 y 1951, es el principal objeto de estudio en este trabajo, en donde se pretende analizar la manera como este equipo cinematográfico representó su particular visión sobre la nación.

El cine es un producto cultural, artístico y también histórico, que permite el análisis historiográfico en muchos aspectos para comprender lo humano y su acontecer. Al mismo tiempo, a través de las películas los individuos representan su entorno socio-temporal, así como su imaginario cultural,¹ es decir que en él expresan lo que imaginan y desean sobre sí mismos y el entorno social al que pertenecen. El cine, entonces, expresa un discurso que involucra un contexto, un horizonte de enunciación y otro de expectativas.²

¹ Tomo el concepto de Edgar Morin que define al imaginario colectivo como el conjunto de mitos y símbolos que, existen en la sociedad en un momento dado, funcionan efectivamente como una "mente" social colectiva. “Entramos en el reino de lo imaginario cuando las aspiraciones, los deseos, y sus negativos, los temores y terrores, llevan y modelan la imagen para ordenar según su lógica los sueños, mitos, religiones, creencias, literaturas, concretamente todas las ficciones. [...] Mitos y creencias, sueños y ficciones son el brote de la visión mágica del mundo. Ponen en acción al antropomorfismo y al doble. Lo imaginario es la práctica mágica espontánea del espíritu que sueña.” [Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix-Barral, 1972. p. 91.]

² Entiendo por *discurso*, el mensaje que imprimen los autores y que desean proyectar al espectador. Éste puede ser expreso o tácito y no siempre es entendido de la manera en que lo quisieron expresar sus autores. Por otra parte, si pensamos en los autores, éstos proceden de un contexto espacio temporal (horizonte de enunciación) el cual puede ser vislumbrado a través del discurso, al tiempo que tienen una expectativa sobre el mensaje que quieren transmitir, en la medida que éste trascienda a generaciones futuras (horizonte de expectativas).

De tal suerte, el cine es un producto cultural y colectivo que además de su importancia en la conformación de imaginarios populares, es una representación de la realidad, una concepción particular y única de ella. En esta representación se expresa un discurso, situado en un contexto específico, enunciado en un horizonte particular —desde el cual los autores se expresan. Al mismo tiempo, sus autores esperan lograr un efecto en sus audiencias que manifiesta su horizonte de expectativas.³

Los debates posmodernos han demostrado que la realidad, pese a que todos estamos inmersos en ella, es inaprehensible. Siempre existen por lo menos dos posibilidades, la realidad en sí y la realidad que puede existir. Al final se trata de “percepciones” que se traducen en representaciones de la realidad.⁴ Mi intención no es introducirme en laberintos filosóficos para definir la realidad, sino afirmar que una película es un producto cultural, que expone la percepción que un colectivo supone y representa. Captura, como lo señala Deleuze,⁵ la “imagen-movimiento”, pero para abundar el concepto de este autor, concibo que el cine no es la realidad sino su representación. Y las películas recrean una percepción que se refiere más al contexto en el que fueron creadas que al texto/contexto que intentaron representar.⁶

Por otra parte, el cine, como lo afirma Edgar Morin, permite una participación afectiva que se define como “proyección-identificación” pues, en la medida en que identificamos las imágenes de la pantalla con las imágenes de la vida real, nuestras propias proyecciones-identificaciones se ponen en movimiento. De esta manera, el cine puede influir

³ Julia Tuñón define que la función de la representación es construir un marco de conceptos que limita lo que se percibe, piensa y expresa en cada época, y que da cuenta de cómo las personas se imaginan a sí mismas y a su sociedad y estructura, lo que Foucault define como el orden de las cosas. [Tuñón, “Lloro, luego existo: el melodrama mexicano en el cine clásico y de fin de siglo.” en De los Reyes, Aurelio, *Miradas en torno al cine mexicano*, vol. 1, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, p.286]

⁴ Algunos autores afirman incluso que el cine rebasa la realidad, como ilustra Zizek, quien en su documental *The Pervert Guide to Cinema* afirma: “para entender el mundo actual necesitamos del cine, literalmente. Solamente en el cine encontramos la dimensión crucial que no estamos listos para enfrentar en nuestra realidad. Si buscas aquello que en la realidad es más real que la misma realidad, busca en la ficción cinematográfica.” Zizek, Slavoj, *The Pervert Guide to Cinema* (2006)

⁵ Para comprender la definición de Deleuze sobre el cine véase: Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine*, t. 1, Barcelona, Paidós Comunicación, 1983.

⁶ En palabras de Ferró: “El cine nos informa acerca de su propia época, es decir, la que es contemporánea a la realización de la película, más que sobre la época que intenta representar, cuando se trata del pasado.” Ferró, Marc, *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*, México, Siglo XXI., pp.117.

en sus públicos, como lo percibieron los productores y directores de esta época, en todo el mundo, y como lo pudo expresar el equipo dirigido por el “Indio” Fernández.

Es por ello que el cine ofrece una amplia veta de investigación a la historiografía, pues permite observar determinadas visiones del mundo, enmarcadas en un contexto espacio temporal específico. En nuestro país, el desarrollo del cine coincide con el desarrollo y construcción del Estado “revolucionario”. Desde el ocaso del Porfiriato y el proceso revolucionario iniciado en 1910, hasta la consolidación de un gobierno estable en la década de los 40, los acontecimientos políticos coinciden con el desarrollo de la cinematografía nacional. Más que eso, el cine en nuestro país procuró retratar los hechos históricos, como la revolución y sus caudillos y, poco a poco, descubrió otras posibilidades para desarrollar elementos simbólicos con los cuales resultaba posible expresar una idea propia de la nación.⁷

Desde la década de los 30, los emergentes medios de comunicación masiva tuvieron la pretensión de configurar una identidad nacional que proyectara tanto a propios como a extraños una visión específica de lo que era México. Con esa misma lógica, durante la siguiente década, con más recursos técnicos disponibles, casas productoras y construcción de salas de exhibición, el cine que realizó el equipo del “Indio” Fernández cumplió con ese propósito: elaborar una representación de la nación, fácilmente identificable a partir de la recreación de figuras estereotipadas y arquetípicas de la mexicanidad.⁸

⁷ Para comprender mejor este proceso véase: De los Reyes, “Del cine mudo al sonoro” pp 17-65, Wood, “El documental de la revolución y su resignificación” pp 67-82 y Vázquez Mantecón, “La revolución mexicana en el cine” pp. 85-94. En De los Reyes, Aurelio (Coord.), *Miradas al cine mexicano*, vol. 1, México, Secretaría de Cultura, 2016.

⁸ Entiendo por *arquetipo* el modelo primitivo, originario y original de toda cosa. Según Platón, los arquetipos son las Ideas, es decir, los modelos trascendentes y perfectos de toda cosa, de los cuales el hombre tiene reminiscencias y, de alguna manera, nostalgia. Y esta nostalgia de la perfección original tiene un sabor estético que se encuentra en las formas poéticas. Para Jung, los arquetipos son las formas de imagen propias del instinto, que pertenecen al inconsciente colectivo. Dicho de otra manera, los instintos innatos, que en el inconsciente colectivo funcionan a manera de peana para la vida consciente, se manifiestan a éste por medio de la emergencia de imágenes que constituyen el lenguaje de la *psiche* innata, y que tienen una forma relativamente definida e inmutable. Por otra parte, estereotipo es una palabra de finales del siglo XVIII: se refería a un molde obtenido vertiendo plomo sobre un modelo previamente preparado. Permite imprimir rápidamente y sin gastos excesivos obras de calidad media. En un sentido figurado, se refiere a un acto o pensamiento que se repite inmutablemente, modelo fijo en el que se introducen modos de pensar o de hacer. En el campo de la estética el estereotipo, consolidación de lo que fue el efecto de un flujo creador, no es más que la repetición vacía, sin fin y sin calidad, de fórmulas inventadas por otros, devaluadas por su duplicación casi mecánica. Por un curioso regreso al que se está acostumbrado, el modernismo hizo de él un material bruto, sobre el que trabajan a veces los procedimientos psíquicos descritos por el psicoanálisis, a partir del cual se construyen obras en “segundo grado”. Ver *Diccionario de Hermenéutica: Una obra interdisciplinaria para las ciencias humanas*, Universidad

Este cine, que algunos han considerado como “cine de autor”,⁹ asumió la tarea de representar a la nación y la mentalidad de los mexicanos con un propósito pedagógico evidente. Además, coincide con una época, el México de los años 40,¹⁰ en donde se había alcanzado una relativa estabilidad política y se hacía cada vez más necesario definir un “deber ser” para la nación, que encontró en los medios de comunicación, en pleno desarrollo, el medio perfecto para expresarse.¹¹

Emilio “el Indio” Fernández, elaboró, en conjunto con su equipo, un discurso adecuado para educar a sus públicos dentro de una moral específica, para lo cual acudió a un muy visible sentido ético y estético acorde con ciertos valores vigentes en esa época. Por lo tanto, uno de los objetivos de este trabajo es mostrar comprensivamente cómo y cuál es el sentido y significado de esa ética y estética nacionalista, expresada en los filmes realizados por el equipo dirigido por el “Indio” Fernández, dentro del contexto de los referentes estéticos, ideológicos y morales de la década de 1940.

2) El equipo dirigido por el “Indio” Fernández interpreta, desde su peculiar perspectiva, el discurso oficial dominante donde se combinan las discusiones filosóficas en torno a la mexicanidad, las propuestas estéticas desde las artes plásticas y el desarrollo de la

de Deusto. Para ampliar la discusión sobre los estereotipos en México, también véase: “Una región inventada desde el centro: La consolidación del cuadro estereotípico nacional, 1921-1937” en Pérez Monfort, Ricardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, p. 121-148 y del mismo autor: “Nacionalismo y regionalismo en el cine mexicano 1930-1950: algunas reflexiones finales.” *Expresiones populares y Estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX*. Diez ensayos. CIESAS, México, 2007. p. 299-321.

⁹ Julia Tuñón define “cine de autor” como: “aquél que expresa un estilo, ciertos temas y las ideas del director en forma sistemática y que es reconocible como de su autoría”. Tuñón, Julia: “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio “Indio” Fernández o la obsesión por la educación” en *HMex*, XLVIII: 2, 1998.

¹⁰ La década de los 40 es particularmente rica para la industria cinematográfica, es la llamada “Época de Oro del cine mexicano”, la cual corresponde, según los criterios más sólidos, al periodo que va desde la producción *de Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes en 1935, hasta *Tizoc* de Ismael Rodríguez en 1956. Dicha época coincide con un periodo de consolidación institucional de la revolución mexicana cuando el Estado, principalmente a partir de la administración de Lázaro Cárdenas, promueve una política animada por el discurso nacional sobre la modernización del país, y es como el uso de los medios masivos de comunicación resultó útil para promover la unidad nacional: [Cf., Pick, Zuzana M., *Constructing the image of the Mexican Revolution*, p. 125.] Entonces, el cine fue considerado como un potencial sector a desarrollar, tanto para fortalecer la industrialización del país, como para promover las nociones conciliatorias del Estado. Sólo para darnos una idea, hacia 1940 existían 446 salas cinematográficas, las cuales prácticamente se triplicaron pocos años después: para 1946 eran 1100. [Cf. Miller, Michael N., *op cit.*, p.88.]

¹¹ Cabe recordar también que el mundo se encontraba inmerso en la segunda guerra mundial y para esos años, se había comprendido la importancia de los medios de comunicación masiva, para dirigir a la opinión pública.

antropología. Es así como elaboraron, según sus propios términos, un sentido patriótico mediante el empleo del recurso narrativo del melodrama cinematográfico y sus películas tuvieron un evidente propósito pedagógico.

Por tanto, resulta importante observar quiénes son los principales componentes de este equipo creativo y analizar cómo articularon su mensaje, tanto en su forma (mímesis) como en su contenido (diégesis). Esto con el propósito de desentrañar de las películas el sentido ético y estético mediante el cual, a partir de imágenes sublimes e historias ejemplares lograron expresar lo que entendieron como el “deber ser” del mexicano.¹²

Este sólido equipo técnico coincidió en los temas, la visión de conjunto y la forma de expresar en el cine sus anhelos sobre lo nacional. Pensar en este equipo cinematográfico conlleva recordar una generación de individuos nacida en la primera década la centuria pasada, la cual vivió de cerca el movimiento revolucionario de 1910.¹³

La empatía y sinergia que generaron se explica fácilmente cuando se ligan sus datos biográficos, específicamente del director Emilio “Indio” Fernández (n. Mineral del Hondo, Coah., 1904), del guionista Mauricio Magdaleno (n. Tabasco, Zac., 1906) y el cinefotógrafo Gabriel Figueroa (n. Cd. de México, 1907). Todos vivieron la revolución mexicana durante su infancia, dentro de distintos entornos y horizontes, pero en un momento de la vida que marca profundamente su personalidad, y coinciden en un momento de la posrevolución cuando era preciso definir política, cultural e identitariamente a la nación. El encuentro de estas personalidades en el medio cinematográfico les facilitará un importante vehículo para desarrollar su propuesta e incidir en la educación y comunicación con las masas.

¹² No sólo se trata de representar a la nación, sino también de proyectar lo que se desea de ella y su gente.

¹³ No puedo restar la importancia —que la historiografía tradicional ha concedido— a la revolución como evento fundacional del Estado Moderno, pero sobre todo comprendo este acontecimiento como experiencia colectiva que formó parte del imaginario de este equipo cinematográfico y que por consecuencia, se expresará en sus películas. Véase, por ejemplo: Krauze, E, “Cuatro estaciones de la cultura mexicana”, en *Caras de la historia*, México, Joaquín Mortiz, 1983, pp.124-168. “Una generación es un grupo de hombres en los que algún acontecimiento histórico importante ha dejado una huella, un campo magnético en cuyo centro existe una experiencia decisiva. Es un “ethos” peculiar que, impreso en la juventud, se arrastra colectivamente toda la vida, un modo de afirmar la individualidad frente a los padres culturales, de rechazar y continuar una herencia. [...] La generación es un grupo de muchachos de la misma edad, nacidos en la misma clase y el mismo país, lectores de los mismos libros y poseídos por las mismas pasiones e intereses estéticos y morales.”[Krauze, E., *op cit.*]

3. La coincidencia entre los objetivos culturales y su visión social y política, permitió que el equipo funcionara bien, al menos durante este periodo. La correlación entre un guion bien estructurado y articulado, a través del melodrama, con la brillante fotografía, cobra forma a partir de la labor armonizadora de su director. Son los tres elementos: director, guionista y cinefotógrafo, los que destaco para analizar el discurso que se expresó a través de los elementos éticos y estéticos de estas películas.¹⁴

No debemos olvidar que el discurso cinematográfico se articuló mediante una estructura narrativa específica: el melodrama, que fue el género más socorrido de la época y funcionó, particularmente bien, para expresar los objetivos pedagógicos de este equipo. El bien y el mal mediante historias ejemplares que, regularmente, incluyen una moraleja conclusiva. De tal suerte, el mensaje de los filmes pretende ser persuasivo y recuerda los elementos de la retórica enunciados por Aristóteles, que se refieren al “ethos”, “logos” y “pathos”.¹⁵ De esta manera, el melodrama busca crear empatía con el público, y con ello garantizar los fines didácticos.¹⁶

Es así que concibo cómo la elaboración ética utilizó la imagería del celuloide, los juegos de luces y sombras para proyectar, mediante el melodrama cinematográfico, una serie de esquemas axiológicos (valores) que recurren, simultáneamente, a la ética por un lado y, por el otro, a la estética, como lo expondré en los tres capítulos de la tesis.

Las primeras experiencias retratadas en celuloide ya se habían experimentado con notables resultados. En los años 40, con la presión de la guerra mundial encima y, debido a

¹⁴ En el anexo de este trabajo aparecen resumidas las biografías de estos tres personajes.

¹⁵ En la *Retórica* de Aristóteles. ésta se define como el arte de la persuasión y su meta no es persuadir sino comprender y facilitar los medios de persuasión adecuados a cualquier argumento. La retórica orienta en la búsqueda y hallazgo de los medios de persuasión sobre cada asunto, y estos medios dependen de cada uno de los tres factores de la comunicación: el ETHOS, que se vincula con el orador y los valores que representa, el PATHOS, vinculado con el oyente y los sentimientos que en él se provocan y el LOGOS que se refiere al discurso. En tal sentido, observo en las películas del Indio Fernández un afán retórico que utiliza los valores morales para presentar un discurso conmovedor y persuasivo que cumpla con el propósito pedagógico tan evidente de este equipo. [Véase: Aristóteles, *Retórica*, edición de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990.]

¹⁶ El melodrama diseña “estrategias de consolación, mediante la identificación, la sublimación y, desde luego, con el infortunio que provocaba el placer catártico del llanto. Pero, sobre todo, con la recompensa final. Con el premio a la virtud, cuyo gozo era tanto más intenso cuanto mayores hubieran sido los infortunios precedentes.” Gubern Roman, “Prefacio” a Oroz, Silvia, *El Melodrama: Cine de lágrimas*, p.14

la economía de guerra, la vecindad y la benéfica relación con Estados Unidos para México en el plano económico, la industria cinematográfica nacional despegó hacia su proyección nacional e internacional. Así, el cine permitió proyectar idealizaciones, deseos y una compleja elaboración interpretativa de México y los mexicanos.

El análisis historiográfico permite comprender al cine como una representación de la realidad que, además de ser un producto de consumo y entretenimiento, también es un objeto discursivo y artístico que encuadra narrativamente situaciones y esquemas de valores ideales, recreaciones culturales de todo tipo. Todo esto se logró debido a la labor de un equipo que supo utilizar y aprovechar los recursos cinematográficos en consonancia con las convenciones de la época.

Ningún otro cine de este periodo asumió para sí mismo la tarea de representar a la nación y la mentalidad de los mexicanos con un sentido ético y patriótico, como lo hizo el equipo dirigido por el “Indio” Fernández. En ese cine, la creativa reelaboración del discurso oficial dominante, así como de la moral de la época, tendrán un importante papel en la construcción de un imaginario nacional. Por lo tanto, esas películas, comprendidas como unidades de sentido, son el núcleo y principal objeto de esta investigación.

Las películas que integran el *corpus* de trabajo fueron realizadas en el periodo de 1943 a 1951. Como ya he explicado, fue un periodo importante en el desarrollo de la industria cinematográfica nacional, acompañado de una relativa estabilidad política y el apoyo de Estados Unidos para obtener los materiales necesarios para hacer cine. Elegí diez películas, las cuales consideré más representativas para cumplir con los fines propuestos para este análisis. Como en todo proceso de selección, resultó difícil excluir algunos filmes; no obstante, al lector no le resultará ajeno observar referencias a esos otros que pese a estar excluidas también aportan elementos que enriquecen la discusión.¹⁷

El criterio de selección se basó principalmente en las temáticas, como fue el caso de *Flor Silvestre* (1943), por tratar explícitamente el tema de la revolución mexicana y, además, porque en ella trabajaron por primera vez juntos Emilio Fernández, Gabriel Figueroa y

¹⁷ Las películas seleccionadas fueron: *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Las Abandonadas* (1944), *Enamorada* (1945), *La Perla* (1945), *Río Escondido* (1947), *Salón México* (1948), *Pueblerina* (1948), *Víctimas del Pecado* (1949), *Un día de vida* (1951).

Mauricio Magdaleno. En su momento, esta película fue la muestra contundente de que el cine mexicano podía narrar temas nacionales de manera original. Este melodrama con características propias, mostró un tema que interesaba al público de la época: la revolución. En esta película ya están presentes los elementos formales y argumentales que se repetirán en las películas posteriores y que funciona como base o modelo a seguir.

Otro de los criterios de selección fue su trascendencia en festivales o su proyección internacional, tal como sucedió con *María Candelaria* (1943), la primera (y única) película mexicana en obtener la Palma de Oro a la mejor película en el Festival de Cannes; además de su temática indigenista y su estética que exalta los ambientes rurales. Esto resultó útil para observar cómo se elabora el estereotipo de lo indígena, así como algunos elementos estéticos aquí desarrollados que se reiteraron en filmes posteriores, como *La Perla* (1945), *Río Escondido* (1947) o *Maclovía* (1948).

También por su proyección internacional elegí *Un día de vida* (1950), que resultó tremendamente significativa pues aunque ha estado prácticamente olvidada en el contexto nacional, tuvo un significativo reconocimiento internacional, especialmente en los países socialistas como la Ex-Yugoslavia donde, hasta la fecha, se sigue proyectando. Al parecer, en México no se cuenta con ninguna copia de esta película.

Un elemento importante para la selección fue la elaboración del contraste entre los ambientes rurales y urbanos, lo cual sirve también para analizar la tensión entre tradición y modernidad. Por esta razón se eligieron tres películas que se desarrollan en escenarios citadinos como *Las Abandonadas* (1944), *Salón México* (1948) y *Víctimas del Pecado* (1951), donde los elementos estéticos se diversifican por el tipo de paisaje, pero los valores morales mantienen idéntico sentido que en las películas rurales. Tanto las películas desarrolladas en ambiente rural como en el urbano aluden a la historia de México de una manera metafórica, porque los personajes se convierten en símbolos del pueblo, la nación y su trágico devenir.

Otro elemento que consideré en el proceso de selección fueron las colaboraciones, principalmente con el cine hollywoodense de la época. Fue el caso de *La Perla* (1945): se incluyó por tratarse de una coproducción entre México y Estados Unidos, donde se exalta la

vigorosa estética nacionalista, desde el inicio hasta el final del film. Esta película funciona para destacar lo que se deseaba proyectar hacia el extranjero y, al mismo tiempo, la fuerte influencia de la industria norteamericana en el quehacer cinematográfico nacional. Dentro de este contexto, son importantes también *The Torch* (1950) y *The Fugitive* (1947) pero no las elegí por razones de espacio.¹⁸

Finalmente, entre las películas con exaltado tono patriótico, elegí *Río Escondido* (1947), justamente por considerarla la más representativa y demagógica. Además, porque funciona como un elemento de contraste con otras también nacionalistas, pero no demagógicas, como *Pueblerina* (1948).

4. A manera de hipótesis, considero que el cine del “Indio” Fernández realizado entre 1943 y 1951 construye, voluntaria o involuntariamente, un sentido ético que busca determinar el deber ser de la nación. Dicho sentido ético se acompaña de una expresión estética, mediante la cual, a partir de imágenes sublimes e historias ejemplares, se logra expresar un “deber ser” moral. En el melodrama cinematográfico se narran historias ejemplares donde, a partir de valores recreados en historias, se busca crear empatía con el espectador y cumplir con el propósito pedagógico.

Para conseguir esta empatía, las películas interpretan y recrean los valores morales de la época, con un fin educativo y edificante. Con el objetivo de mostrar cómo se expresan los contenidos éticos y estéticos dentro de la trama de las películas y cómo este equipo utiliza al melodrama cinematográfico como principal forma narrativa para cumplir con sus expectativas pedagógicas, en esta introducción me valdré de *Pueblerina* (1948), que considero la más emblemática, porque sintetiza todos los principios éticos y estéticos que expondré en este trabajo; a pesar de que es la menos grandilocuente: “*Pueblerina* es el punto

¹⁸ *The Torch* (1950) es una remake de *Enamorada*, donde lo único que cambia es la actriz principal y algunos detalles de la historia. El papel protagónico que ejerció María Félix en la primera versión del film fue sustituido por la, no tan brillante, ni bella actriz Paulette Goddard, el resultado deja mucho que desear, aunque es importante mencionarla dado su valor para los públicos extranjeros. En el caso de *El Fugitivo* (*The Fugitive*, 1947) se trata de una de las pocas películas mexicanas que tocan el tema de la Guerra Cristera y es una colaboración del “Indio” Fernández con John Ford; muestra los importantes vínculos y cruce de influencias entre el cine mexicano y el norteamericano.

culminante del universo creativo de su realizador porque encuentra lo mejor de su esencia en su sencillez”¹⁹

¹⁹ Valdés Peña, José Antonio, “La paloma y el palomo se tuvieron que apartar, *Pueblerina*” en Varios, *Un cine revolucionado Atisbos de modernidad en la cinematografía nacional (1910-1950)*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes/Secretaría de Cultura, 2017.

1.- Construcción de un *ethos* nacionalista

1.1 *Los valores*

Desde antiguo —escribe Shopenhauer—, han reconocido todos los pueblos que el mundo tiene, además de su significación física, otra moral, a pesar de lo cual sólo se ha llegado a una oscura conciencia del punto al cual, tratando de buscar su expresión, se ha revestido de figuras y mitos varios.

José Romano Muñoz

Todos los pueblos y culturas, en un momento u otro de su historia, han reflexionado sobre su sentido moral. Se puede afirmar que la moral es propia e inherente a todo ser humano, pues como seres sociales, requieren de ésta para definir el *ser* de su identidad, y así distinguir entre el bien y el mal. Pautada sobre esta distinción, la moral se ejerce y se preestablece como un contrato colectivo que funda normas de comportamiento útiles para la vida en sociedad. No obstante, la historia ha demostrado que el sentido moral —al que me voy a referir como “ethos”— ha variado en cada pueblo y en cada contexto.

La ética es la disciplina filosófica que permite comprender la manera como cada sociedad ha configurado para sí misma su sentido moral. Esa manera, permite conocer cuáles son los valores que rigen la moral de una sociedad determinada. Resulta interesante observar cómo ciertos valores o actitudes trascienden de una cultura a otra, algunas veces remotas, inclusive, en tiempo y espacio; pero también es notable cómo estos valores pueden ser radicalmente distintos entre un grupo y otro, algunas veces no tan distantes en el tiempo.

Por lo regular, los pueblos cuestionan con más vehemencia su sentido moral después de un episodio caótico, sea una crisis violenta o una transformación importante en su desarrollo. Cuando las estructuras sociales o económicas se transforman, la reflexión moral es necesaria para restablecer el orden. En el caso particular que nos ocupa, sirva esto de ejemplo para ilustrar la situación de México hacia la década de los veinte, en particular, que se extendió hasta los treinta y cuarenta del pasado siglo. La revolución mexicana originada en 1910, sin duda fue un hecho que orilló a la reflexión moral: era necesario definir, en un sentido ontológico, cuál era el “ser” del mexicano y, en el deontológico, cuál su “deber ser”.

Esto significó que surgieran muchas reflexiones desde distintos ámbitos sobre el sentido moral de la nación. Es importante comprender que el Estado mexicano se hallaba en proceso de construcción, del mismo modo, se debía definir una ética específica que brindara una orientación moral a la sociedad. Quizá no todos fueron conscientes de este proceso, pero los esfuerzos desde la educación con Vasconcelos, las artes plásticas como el muralismo y la escuela mexicana de pintura, la antropología y la arqueología con Manuel Gamio, así como los brillantes estudios de Pedro Henríquez Ureña, Samuel Ramos, Jorge Cuesta, entre otros, y la novela llamada de la “revolución”, son sintomáticos de esta necesidad por definir a la nación, consignarle una identidad, o por lo menos, orientar su sentido mediante un *ethos* específico.

En el caso del cine, el equipo del “Indio” Fernández fue el que mayor preocupación mostró por el tema, sea por sus vínculos con los artistas plásticos, por su afán por explorar lo mexicano o por descubrir en el medio cinematográfico un eficaz medio de educación para las masas.²⁰ Lo cierto es que, en sus películas, de manera elocuente exploraron ese sentido del *ser* y el *deber ser* nacional. No sólo definieron este deber ser sino que exaltaron valores y virtudes que concibieron como los más adecuados para la nación.

Para el “Indio” y su equipo era muy importante mostrar a México, ello no significa que en realidad lo mostrarán, sino que en su creación artística fabricaron una representación de la nación acorde con sus propios principios éticos, que además se ajustaba a las necesidades del Estado en construcción. Definir cómo debía ser el comportamiento del mexicano es la principal lección que proyectaron en sus filmes.²¹

La película *Pueblerina* es un ejemplo elocuente de este afán nacionalista que, más allá de contar con rasgos demagógicos, como sucede con otras películas,²² expresa en un sentido profundo la concepción ética que este equipo elaboró. En ella se narra la historia de

²⁰ Es importante recordar su pertenencia a una generación que Krauze identifica como la generación de 1915, la cual contempló la revolución aunque no participó en ella y se afanó por reconstruir al país. Además esta generación aprovechó los vacíos que le permitieron una rápida incorporación en la vida pública. Deseaban hacer algo por México. [Cf., Krauze, Enrique, *op cit.*]

²¹ En palabras de José Antonio Valdés Peña: “Se trataba de un cine que retrataba al pueblo y sus más profundas costumbres, bajo un aura trágica que dejaba atisbar los profundos abismos sociales de una nación que dejaba atrás una revolución para entrar al concierto de la modernidad” Valdés Peña, José A., *op cit.*, p.157.

²² Específicamente me refiero a *Río Escondido*. (1947) que es quizá la mayor loa al Estado mexicano, desarrollada en la época de Miguel Alemán.

Aurelio (Roberto Cañedo), un hombre al que se define como bueno pero que ha sido condenado injustamente a prisión por defender la honra mancillada de su novia Paloma (Columba Domínguez), abusada sexualmente por uno de los dos Hermanos González (Guillermo Cramer), caciques del pueblo.

De entrada se muestra el abuso de estos hermanos quienes, además, controlan la compra y venta del maíz y, de esa manera también, la voluntad de la gente; ellos son los antagonistas del héroe, representado por Aurelio. Y su función es describir una situación de injusticia que fácilmente podría trasladarse a cualquier pueblo de México.²³ En principio, la bien lograda empatía hacia los caídos (Aurelio y Paloma) y la antipatía hacia los caciques (Hermanos González), simboliza la lucha entre el bien y el mal, mediante la cual se desarrolla la trama de la película, sujeta a los patrones formales del melodrama, cuyo núcleo conflictivo se expone desde el inicio, cuando ambos antagonistas se vuelven a encontrar a los pocos minutos de haber vuelto al pueblo luego de haber salido de la cárcel.

Por su buena conducta en prisión, Aurelio consigue reducir a la mitad su condena y regresa al pueblo para recuperar su tierra, pero principalmente su honor. Aquí se observa uno de los valores morales que se recalca en la película, recuperar el honor por haber sido condenado injustamente, y además se muestra el deber ser: el protagonista ha cumplido con la condena civil impuesta, aunque injusta. Ello le permite regresar a su casa con la tranquilidad de saber que ha cumplido con la ley. En la escena aludida Aurelio explica a los hermanos González que no busca una venganza personal, sino sólo quiere recuperar su tierra para trabajarla y a su novia para casarse. Los valores son claramente expuestos: el honor y el deber, así como el valor de la tierra y la mujer como patrimonio personal. Sin embargo, el máximo valor que se observa en la historia de Aurelio es su afán por hacer y hacerse justicia. Esto será el *leit motif* que propiciará el desarrollo de su historia.

Paloma, la novia de Aurelio, es una heroína también. Ella ha visto nacer y crecer a su hijo, producto de aquella violación, la cual marca su deshonor y la “mancha” con la vergüenza. De nuevo se expone una cuestión de honor. A pesar de que ella no provocó esta

²³ “Se trata de escenas cotidianas de la injusticia social en el campo, con los campesinos arando, el cacique acumulando riquezas, los jinetes en duelo ante el atardecer, la familia campesina huyendo en su carreta hacia el infinito, la pareja de amantes en el juego de la feria, sentados amorosamente.” Valdés Peña, José A., *op cit.*, p. 162.

situación, se reconoce “manchada” y se avergüenza de sí misma, por eso el adjetivo lo repite constantemente en la película. Paloma, con su modo hierático, también demanda justicia y con su conducta representa los ideales femeninos que este equipo cinematográfico proyectó en casi todas sus películas: sumisa, obediente, sencilla y respetuosa del honor y las tradiciones. Todos estos valores serán importantes en el discurso cinematográfico de este equipo.

La justicia, en este caso, será el bien supremo, el máximo valor que con afán buscan los protagonistas. Tema reiterativo en el discurso de este equipo que podrá verse desde *Flor Silvestre* (1943) hasta *Un día de vida* (1951).²⁴ Sólo la justicia social es capaz de brindar la felicidad, por lo tanto, en el desarrollo de la trama de *Pueblerina* se presentarán una serie de situaciones injustas para los protagonistas, las cuales complicarán el logro de su deseo.

En el afán por hacerse justicia, los protagonistas lucharán contra las fuerzas antagónicas que desean su caída. En este sentido, los elementos visuales del film, desde la caracterización de sus personajes hasta los paisajes donde estos se desenvuelven, sirven de apoyo para categorizar el bien y el mal. Si Aristóteles señala que el máximo bien es la felicidad, aunque cuestiona cómo es ésta para cada individuo,²⁵ lo cierto es que si pensamos en este concepto en función de esta película, la felicidad para los protagonistas es llevar una vida justa donde se les permita vivir tranquilamente en su tierra, sobrevivir con su trabajo, unirse en matrimonio y proteger al hijo de Paloma, que Aurelio aceptó como propio. De tal suerte, el discurso ético, conducente a la felicidad de los protagonistas, se apoyará en el discurso estético para desarrollar una historia compleja, que mostrará a sus protagonistas involuntariamente expuestos a la voluntad de sus antagonistas (los caciques) y donde deberán tomar decisiones radicales para lograr su felicidad.²⁶

²⁴ El “Indio” Fernández en repetidas ocasiones afirmó que la causa de la revolución mexicana era el afán de justicia social, de darle a los más, lo que sólo poseían los menos. Es evidente cómo este afán se proyectará en los filmes.

²⁵ Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, en *Antología de ética*, comp. Wonfilio Trejo Reséndiz, México UNAM, 1975.(Col. Lecturas Universitarias)

²⁶ Cabe recordar que en esta película hay un fuerte vínculo estético entre el fotógrafo Figueroa y el artista plástico Leopoldo Méndez, quien realizó los grabados que dan inicio a la película. En estos se muestran escenas intimistas del mundo rural que dan fuerza al estereotipo del campesino. “Los grabados de Leopoldo Méndez para *Pueblerina* son igual de intimistas que el filme, ya que hablan de la tragedia cotidiana del México rural, de los muchos Aurelios y Palomas a quienes el destino separa violentamente todos los días. [Cf. Valdés Peña, José A., *op cit.*, p. 162.]

Tales situaciones serán retratadas por la cámara de Figueroa en brillantes claroscuros donde la luz simboliza el bien, mientras que la noche, manifiesta el mal.²⁷ Sirva de ejemplo la escena final de la película, cuando el protagonista se enfrenta en un duelo con sus antagonistas y todo el relato visual, desde la ropa hasta el ambiente, sirve para simbolizar esa lucha de contrarios que caracterizó al melodrama cinematográfico del “Indio” Fernández donde, al final, el bien siempre triunfa.

²⁷ Cabe recordar que Figueroa utilizó una técnica especial para provocar un mayor contraste en sus películas utilizando filtros rojos y manipulando los negativos en el laboratorio, “conjuntamente con los ángulos extremos, enfatizan el predominio de la topografía natural, para producir una fragilidad en los personajes que se ven empequeñecidos en el cuadro. [Higgins, Ceri, Gabriel Figueroa: Nuevas perspectivas, p.155]

1.2 Función pedagógica

Otro elemento fundamental para caracterizar al cine del “Indio” Fernández fue su afán pedagógico. Como ya lo ha señalado Julia Tuñón, este director es el que mejor expresa el nacionalismo y aprovecha la pantalla para proponer un proyecto de país, donde la educación será uno de sus principales temas.²⁸ Cabe recordar que los miembros de su equipo (Magdaleno y Figueroa) compartían esta preocupación, la cual será, también, un tema reiterativo en sus filmes.

La educación es un valor compartido que nos remite al paradigma sobre ésta que se desarrolla en la época de Vasconcelos y que, todavía en la década de los cuarenta, permanecerá vigente.²⁹ La educación es vista como uno de los principales logros de la revolución mexicana, no obstante, el “Indio” y su equipo es consciente de que falta mucho por hacer y el país sigue siendo en su mayoría analfabeta.³⁰ Esa circunstancia hace del cine un medio importantísimo para la transmisión de ideas y valores en torno a la educación, pero al mismo tiempo para convertirse en un vehículo de la educación *per se*. En otras palabras, además de desarrollar el tema de la educación³¹ en varias películas como: *Las Abandonadas*, *La Perla*, *Salón México* y, por encima de todas, *Río Escondido*, el cine mismo será un elemento que funcionará para educar a las masas.³²

²⁸ Tuñón, Julia: “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio “Indio” Fernández o la obsesión por la educación” en *HMex*, XLVIII: 2, 1998.

²⁹ Vasconcelos buscaba descubrir el espíritu de la nación y transmitirlo mediante la escuela y establece las bases de la educación pública posterior: 1) la lucha contra el analfabetismo, 2) la escuela rural, 3) las bibliotecas, 4) el impulso a las bellas artes, 5) el intercambio cultural con el extranjero y 6) el fomento de la investigación científica [*Ibid.*, pp.442-443]

³⁰ Hacia 1921 todavía se registra un índice del 66% de analfabetismo

³¹ En *Las Abandonadas*, por ejemplo, todo el sacrificio de la protagonista se realiza en pos de la educación de su hijo. Vale la pena renunciar a él para que éste se convierta en un brillante abogado que defiende la causa de mujeres engañadas y “abandonadas” como lo indica el título de la película. En *La Perla*, es muy significativo el diálogo donde Quino expone que gracias a la *Perla* serán libres, pues ésta brindará educación para su hijo quien sabrá leer, escribir y los números. Una vez más la educación como valor fundamental. En *Salón México*, ocurre lo mismo que en *Las Abandonadas*, el trágico destino y sacrificio de la protagonista valdrá para que su hermana reciba una buena educación y por último, *Río Escondido*, será la historia de una maestra rural que tendrá que enfrentar a las fuerzas oscuras y retrógradas de los caciques para lograr la educación de un pueblo sumergido en la pobreza e injusticia.

³² Ya se lo había advertido Adolfo de la Huerta: “El cine es más fuerte que un máuser, más fuerte que un treinta-treinta, que un cañón, que un avión, que una bomba. Aprende cine [...] y enséñales” [Tuñón, Julia, *En su propio espejo: Entrevista con Emilio el “Indio” Fernández*, 1988, p.24]

No se trata sólo de exponer el tema y las necesidades educativas del país, sino ejercer, por medio del cine, una función pedagógica que busca incidir positivamente en la sociedad al mostrarle un conjunto de valores y comportamientos deseables. Cada película se convierte así en una lección de moral. Educar a las masas dentro de una moral nacionalista que exalte sus valores civiles, es el método que utilizan las películas para exponer el “deber ser”.

Pueblerina es el claro ejemplo de esa lección moral, aunque en la película no se toca directamente el tema de la educación, las actitudes y el comportamiento de sus protagonistas son ejemplares en cuanto a la moralidad que debe existir en todas las regiones del país, principalmente los pueblos. Los hombres deben luchar por la justicia dentro del marco legal, pero si éste falla, entonces deberán ejercer la justicia por su propia mano, como lo mostrarán los protagonistas de este film.³³

La película desarrolla su lección a partir del desenvolvimiento de la historia, sin caer en la demagogia, las escenas describen la vida en los pueblos, la importancia de la tierra y de la familia para alcanzar el desarrollo pleno y la felicidad. Pese a todos los inconvenientes del protagonista por recuperar su honor perdido, su casa y su familia, él actúa en un marco de valores deseables. Primero logra recuperar la confianza y el cariño de Paloma. Ella se resiste al principio pues se juzga a sí misma severamente y no quiere avergonzar a Aurelio; no obstante, por consejo del sacerdote, termina por reconocer el amor auténtico y su inocencia.

La reconciliación al fin se da en una secuencia llena de simbolismo donde se muestran los ideales de virtud tanto del hombre como de la mujer. Aurelio debe lavar su ropa en el río y, sin decirle una sola palabra, Paloma toma sus prendas para lavárselas. Luego se las entrega limpias y almidonadas. Mediante esta sencilla acción se refrenda el compromiso y el vínculo amoroso entre ambos. Aurelio recuerda que antes ella había lavado un pañuelo suyo. El hecho de que una mujer lave las prendas de un hombre, simboliza su unión. Este

³³ En *Río Escondido* también se muestra esta circunstancia, donde los personajes deberán hacerse justicia por su propia mano. La maestra rural, Rosaura, que protagoniza este film, frente a sus alumnos reitera: “Hay que pelear contra los malos mexicanos pero sí estos persisten en su mala conducta es necesario terminar con ellos.” Tal como sucede en esta película donde precisamente ocurre que la gente deberá tomar la justicia por su propia mano y linchar a los secuaces del cacique, luego de que éste fuera asesinado por la maestra, en defensa propia, cuando el cacique intentaba violarla.

acto hace que la mujer, simbólicamente, le pertenezca, o al menos eso es lo que da a entender Aurelio quien se siente conmovido por la acción de Paloma, quien recupera su aurora de dignidad al brindarle un servicio a ese hombre que ama.

Como se puede observar, la elaboración del ideal femenino y masculino es simbólica y en el relato fílmico se valdrá de los elementos estéticos para desarrollar un estereotipo sobre la mujer y el hombre. Las acciones ejemplares, además de propiciar la empatía con el espectador, son su herramienta para educarlo. El cine del “Indio” funciona así, como un relato que predica mediante los ejemplos. Sin duda, hay otras películas como *Río Escondido* donde se abusa del discurso aleccionador y demagógico, pero no es el caso de *Pueblerina*, que funciona para exponer cómo más allá de la demagogia fútil, el equipo del “Indio” plantea proyectar su propio *ethos*, que se expone a través de ciertos valores morales, como queda referido. De acuerdo con la moral de la época, la mujer deberá servir al hombre, pero no en un sentido negativo o servil, que resultaría cuestionable en el contexto actual, sino como un acto amoroso, simbólico, que encarna la devoción y virtud con que las parejas *deben* relacionarse.

Aunque en *Pueblerina* la adversidad todavía jugará malas pasadas a esta pareja, su reconciliación es el primer triunfo del protagonista en su afán por hacerse justicia. Aurelio deberá cuidar y proteger, tanto a Paloma como al hijo de ésta, a quien de manera natural reconoce como propio. De esta forma se logra un intercambio simbólico que reforzará su unión. La pareja decide casarse y trabaja arduamente para preparar un festín, sin embargo, por presión de los caciques del pueblo, la pareja se queda sola el día de su boda. El mensaje aquí también se vuelve obvio: pese a todas las adversidades, ahora están juntos y ni la peor circunstancia logrará abatirlos. Para mostrar todo esto, la economía de recursos es sorprendente: una fiesta de boda, con banda musical y sólo los novios bailando para mostrar al pueblo que, a pesar del desaire, cumplieron con las normas.

Las siguientes secuencias de la película ilustran su vida en común y el arduo trabajo por obtener los frutos de la tierra. La película es como un himno al ambiente rural que exalta la tradición por encima de la modernidad, aunque esto sólo es en apariencia.³⁴ Aurelio y

³⁴ Digo en apariencia porque, a pesar de que el escenario rural y la exaltación de la vida en el campo vinculada con la tradición, es evidente, en la película hay rasgos que remiten a la modernidad, aunque de forma menos

Paloma preparan la tierra, cavan los surcos para sembrar su maíz, en una larga secuencia que ilustra la labor del campesino y su significativo trabajo. Con ello se emite un mensaje importante que recuerda el ideal agrarista que comparten los miembros de este equipo: “La tierra es de quien la trabaja” y, justamente, Aurelio y Paloma, mediante su trabajo logran la apropiación de esa tierra que les permitirá el sustento para lograr su felicidad, arraigada en *su* cultura, el cultivo de la tierra.

La función pedagógica de la película es evidente pues sin remitir directamente al tema de la educación, sí alecciona al público sobre el valor de la tierra, el ideal y responsabilidad de la justicia, la importancia del amor y unión de la pareja, el valor del trabajo y su justa retribución, pero principalmente procura aleccionar sobre un hecho fundamental: la honorabilidad. El actuar de acuerdo al *deber ser* vuelve a los personajes invencibles. Aurelio y Paloma no serán abatidos, pese a que la justicia deberá ejercerse por su propia mano.³⁵

Pueblerina es un drama atemporal que puede ubicarse antes o después de la revolución y narra la historia de un hombre nuevo que lucha contra las fuerzas oscuras y atávicas que perviven en el campo mexicano. Es una declaración de principios no sólo del “Indio” Fernández —como José Antonio Valdés afirma— sino de todo su equipo donde se ilustra “la inutilidad de la violencia y las desgracias que acarrea el machismo. De la pureza del amor hacia la mujer y la tierra que retrata el abuso del poder en sus formas más crueles y cómo el miedo empuja al pueblo entero hacia el mutismo y la complicidad,”³⁶ Aurelio se convierte en un hombre nuevo cuya lucha personal lo convierte en un héroe universal.

obvia. Por ejemplo, el hecho de que Aurelio acepte al hijo de Paloma pese a no ser suyo, habla de una actitud moderna. El defender valores laicos que remiten a la justicia social y la lucha contra rancias tradiciones de poder ejemplificadas por los caciques también se percibe moderna. Por lo que considero que en esta película, mucho más que en otras de este equipo, hay una manifiesta tensión entre tradición y modernidad.

³⁵ En el guion original de esta película hay un final alternativo. Aurelio debe matar a los caciques en defensa propia y pese a enfrentarse dos contra uno, Aurelio logra vencerlos. Luego la pareja avanza hacia un destino incierto con la satisfacción de haber vencido a sus enemigos. En el guion hay una secuencia final en donde Aurelio va a la cárcel y se despide de Paloma y el niño: “Una enorme reja se abre al paso de Aurelio, en cuyo hombro advertimos la herida. Viene, sin embargo, resplandeciendo de fuerza, como un triunfador. La reja se cierra y dos celadores tratan de retirar a Paloma y a Felipe, que se agarran de ella con manos convulsas. El niño llora. La mujer dice, en un sollozo: —Te esperamos hasta que salgas... hasta el día que Dios tenga determinado que nos volvamos a juntar. Aurelio responde: —Sí, Paloma. Ya lo sé. Adiós, hijo.” El final alternativo recuerda ese afán por aleccionar al público sobre su *deber ser* y el cumplimiento de las leyes civiles. No obstante, decidieron dejarlo abierto sin filmar la última escena. [*Pueblerina*, guion original: Mauricio Magdaleno]

³⁶ Valdés Peña, José A. *op cit.*, p. 163.

En este periodo en el que era tan delicado cuidar todos los contenidos que se transmitían en la pantalla grande, las películas del “Indio” proyectaron valores positivos que se adecuaron al discurso y la moral dominante. En este sentido, no hay que olvidar la importante influencia de Hollywood en la elaboración del melodrama y, principalmente, en la vigilancia de sus contenidos. El proyecto nacional que se expone en estas películas, junto con su propio *ethos*, se encuadraron bien con lo que se deseaba proyectar en el cine y muestra ese afán pedagógico de todas sus películas.

1.3 Sentido del ser nacional

La representación de lo nacional en el cine del Indio Fernández, sintetiza una política cultural que inició desde la década de los 20, cuando José Vasconcelos fue secretario de educación pública. El sentido de este proyecto era recuperar la esencia de la nación y transmitirla por medio de la educación. Vasconcelos, en su momento, no reconoció la trascendencia del cinematógrafo y su importancia para el proceso de educar a una población analfabeta. Veinte años después, cuando el país arranca hacia su proceso de industrialización, los presidentes Manuel Ávila Camacho y, posteriormente, Miguel Alemán apoyarán el desarrollo de la industria cinematográfica.

El Estado ejerció una autoridad directiva en la creación de una cultura nacional, pues era el principal interesado en determinar y definir modelos de opinión y actitud nacionales.³⁷ El propio Secretario de Relaciones Exteriores de este periodo, Ezequiel Padilla, hablando por el presidente Ávila Camacho, declaró al periódico *Excelsior* que el cine y la radio, son los principales medios para penetrar “directamente en el corazón de las masas.”³⁸

Es importante, entonces, para este análisis considerar esa atmósfera cultural donde se debaten distintas visiones del nacionalismo, y cuando la visión dominante del Estado reivindica todo aquello que se identifique con “pueblo mexicano” y con “lo popular”, tal como se venía observando desde los planes políticos de las facciones revolucionarias, así como en los planteamientos más radicales de la Constitución de 1917.³⁹ Al mismo tiempo, se debe estar atentos en el análisis de estas discusiones para destacar la transformación de las políticas culturales que coinciden con los cambios del Estado mismo, el cual estaba en un proceso de construcción y definición; pero principalmente observar la manera como este equipo cinematográfico interpretó y sintetizó dichos elementos para expresar ese sentido de lo nacional.

³⁷ Miller, Michael N., *Red, White and Green: the maturing of mexicanidad 1940-1946*, p.93. [la traducción es mía]

³⁸ *Ibidem.*, p. 97.

³⁹ Pérez Monfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS, 2003., p. 121.

De acuerdo con Pérez Monfort, durante la década de los veinte es cuando se delinear los llamados estereotipos nacionalistas mexicanos.⁴⁰ En este sentido, la labor de la radio y la cinematografía, en consonancia con la visión oficial, será fundamental para transmitir un orden de ideas consecuentes con ese ideal de la mexicanidad, lo cual, no necesariamente significa la mexicanidad real, sino la versión imaginada e idealizada de la misma.⁴¹ En este sentido, las elaboraciones simbólicas convirtieron a las masas y al mundo rural en el objeto central de sus representaciones.

No es extraño observar en el cine del “Indio” Fernández todos estos elementos, ya presentes en las artes plásticas, música, literatura y teatro. Corresponde a un esfuerzo de la época que se realizaba desde distintos ángulos: estilizar lo popular y mostrarlo en una visión idealizada. Era necesario definir identitariamente a la nación y el ámbito simbólico de la cultura será el medio idóneo para lograrlo.

Asimismo era necesario el reconocimiento del exterior, no sólo como entidad política, sino como entidad cultural que define ontológicamente al mexicano. Por ello, el cine del “Indio” Fernández, se dio a la tarea de (re)construir una imagen de México capaz de conquistar al público nacional e internacional. Este “nacionalismo”, en muchas ocasiones, “se fue convirtiendo en un nacionalismo más de palabra y de discurso estético que de reconocimiento y compromiso con el país.”⁴² Por eso sus productos, pese a su importancia, como afirma el investigador norteamericano Michael N. Miller, nunca mostraron el México real.⁴³ No obstante, en esta idealización es donde descubro el sentido profundo y trágico del ser nacional que el equipo del “Indio” Fernández quiso representar. Su punto de inflexión está en donde la modernidad y la tradición se tensan para mostrar las posibilidades de un mejor porvenir.

⁴⁰ Pérez Monfort, Ricardo, *op cit.*, p. 122. “El resultado de aquel proceso, tanto a nivel de “alta cultura” como de cultura popular fue la invención de una serie de figuras y cuadros representativos de la mexicanidad”.

⁴¹ Cabe señalar que la exploración estética sobre el sentido y el ser de lo mexicano tomó distintos derroteros e incluso dio lugar a abiertas polémicas entre distintos actores intelectuales; sin embargo, hubo una visión dominante de la que hablaré en esta introducción que desarrolla una estética nacionalista muy particular y se asocia con distintos nombres y escuelas artísticas, de donde el equipo de Emilio Fernández abrevó para desarrollar su peculiar estilo.

⁴² Pérez Monfort, *op cit.*, p.314.

⁴³ Miller, Michael N., *op cit.*, p.93.

Aquello que Gabriel Figueroa definiera como la “mística mexicana”,⁴⁴ se vincula con las nociones estéticas que manifestaron algunos artistas plásticos como los muralistas.⁴⁵ Dichas nociones estéticas también se relacionaron con un ideario político y ético, que planteaba una sociedad más justa, un mejor reparto de riqueza y el auténtico respeto por el trabajo y la propiedad de la tierra.⁴⁶

El gran ejemplo del aterrizaje de todas estas ideas es *Pueblerina* (1948), pues tal como lo he referido en el segmento anterior, la película se desenvuelve en un espacio atemporal, donde su protagonista, Aurelio, rompe con los estereotipos del machismo y la violencia y se manifiesta como un hombre nuevo, capaz de mostrar con sus acciones que es posible alcanzar la felicidad si se actúa conforme al *deber* moral. Aunque la película exalta la tradición del campo y sus costumbres, también muestra las posibilidades de un hombre moderno cuyo sentido profundo condensa el mensaje de esta película. *Pueblerina*, manifiesta de forma discreta su discurso, a partir del comportamiento de los personajes, el desarrollo del melodrama y una poderosa estética visual que irremediabilmente refiere, tanto en su forma como en su contenido, a la tensión entre el México tradicional que se perfila hacia su modernización.

⁴⁴ El propio Figueroa cuenta que Dolores del Río, a su llegada a México, lo puso en contacto con varios pintores y poetas, donde la actriz los impulsó a crear cosas más mexicanas: “Y fue prácticamente el nacimiento de una mística importante en los años cuarenta. Surgió un entendimiento por medio de la amistad o por confluencia de todos los que representábamos las distintas artes”[Figueroa, Gabriel y Margarita de Orellana, “Palabras sobre imágenes” en *Artes de México* Nueva época, No. 2, “El Arte de Gabriel Figueroa”, 2ª edición (otoño de 1992), pp. 37-53]

⁴⁵ Es claro el vínculo entre el equipo del “Indio” y los muralistas. Por su coincidencia temporal y por lo reducido de la comunidad artística, esto los hizo frecuentes en tertulias donde se discutían cuáles eran los valores y, en términos estéticos, los elementos que definían a nuestra nación, tal como referiré ampliamente en el capítulo 1.

⁴⁶ Tales nociones se vinculan con las ideas de algunos filósofos como Samuel Ramos, quien en su propio ámbito profesional se pronunciaban por la construcción de una ética nueva, un nuevo humanismo y un hombre nuevo. Véase: Ramos, Samuel, *Hacia un nuevo humanismo*, México, FCE, 1940. “El Alma y el cuerpo no son dos sustancias comunicadas, como lo afirmó el dualismo cartesiano [...] Alma y cuerpo son dos elementos que se compenetran de manera de constituir una unidad en el ser humano [...] Lo único que puede hacer la filosofía, es demostrar que esta división interna no es una ley necesaria de la existencia humana, sino un accidente de la historia. [...] Ojalá Scheler no se equivoque al pensar que no cabe oponerse a este ideal de unificación, porque representa un sino que en el porvenir conducirá a la realización del hombre integral.” [Ramos, Samuel, *Hacia un nuevo humanismo*. Consultado en Biblioteca Cervantes Virtual <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89621.pdf> p. 106. (consultado 18/07/2017)]

2. TEMPORALIDAD

¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quiero explicarlo a quien me lo pide, no lo sé.

San Agustín

Toda vez que se inicia un estudio historiográfico es necesario percatarse del tiempo y la manera como lo configuramos en beneficio de nuestro objeto de estudio. Pensar críticamente la noción de tiempo es fundamental para comprender cómo se organiza el conocimiento del pasado. Distinguir el tiempo cronológico del tiempo fenomenológico y del tiempo narrativo, como lo señaló Ricoeur, permite tomar conciencia de nuestro papel como sujetos históricos.

47

En cuanto al cine, se debe tener muy clara la diferencia entre la fecha en que se realiza el film y las épocas recreadas en él, pues más allá de manifestar la época que narran, nos hablan mucho más del contexto en que se realizaron.⁴⁸ El presente, como lo señala Mendiola, interviene en la operación historiográfica de muchas maneras, por lo que se debe poner atención en los modelos que se utilizan para construir el pasado y distinguir que el pasado es referencia que se hace visible por medio de la operación realizada al aplicar los modelos constituidos en el presente.⁴⁹ De tal suerte, el contexto del equipo del “Indio” Fernández, su propio presente, es fundamental para comprender su producción cinematográfica en tanto representación de la nación y de su pasado histórico.

⁴⁷ Una de las grandes aportaciones de este filósofo francés al debate historiográfico fue la afirmación de que mediante la escritura construimos y volvemos asequible el tiempo, por lo cual, no sólo se trata de pensar en los límites temporales de nuestro objeto de investigación, sino pensar cómo, en el relato del pasado, se configura el tiempo. [Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración*, México, Siglo XXI, 1995 (fr 1985), vol. III, Segunda sección, 1: “Entre el tiempo vivido y el tiempo universal: el tiempo histórico” (pp 783-816).

⁴⁸ “El cine nos informa acerca de su propia época, es decir, la que es contemporánea a la realización de la película, más que sobre la época que intenta representar, cuando se trata del pasado.” Ferro, Marc, “El cine: agente, producto y fuente de la Historia” en *Diez lecciones sobre Historia*, México, Siglo XXI. 2003 (1ª ed en francés 1996)

⁴⁹ Mendiola, Alfonso, Mendiola, Alfonso, “La inestabilidad de lo real en la ciencia de la historia: ¿argumentativa y narrativa?”, p. 113.

El tiempo referencial que se vincula con el horizonte de enunciación, manifiesta el espíritu de su tiempo: la sociedad de una época, sus gustos, aversiones y sensibilidad, tanto como las instituciones y estructuras que sirven de referencia y definen idiosincráticamente a los miembros de este equipo creador. Por otra parte, la narrativa cinematográfica construye un modelo de tiempo donde es posible analizar cómo es que éste se concibe y con qué recursos se representa. El cine como producto cultural, tiene su propio tiempo, pertenece a una época específica, pero a la vez, la narrativa cinematográfica construye otro tiempo (el tiempo narrado) y ambos se conjugan en el producto final (la película). Este trabajo gira en ambas direcciones.

El corte temporal lo hago en virtud de las películas que se realizaron entre 1943 y 1951 por considerar que es el periodo de mayor éxito en la producción de este equipo; además de relacionarse con un periodo importante en la historia de nuestro país en el que surgen ideas e instituciones que hasta el día de hoy son vigentes; en donde, además, el México tradicional se perfilaba hacia su proceso modernizador, el cual no estará exento de tensiones.

2.1 Tiempo Referencial

La década de los cuarenta es un periodo particularmente significativo en la historia de México. Tanto en el ambiente de la producción cinematográfica y cultural, como en el de la política y la economía. Es una década crucial para el desarrollo ulterior de nuestro país y permite pensar en la importancia del cine como constructor de significados y significantes que desarrollan un ambiente de pertenencia colectiva que se puede pensar en términos de “identidad”.⁵⁰

En primer lugar, la multicitada revolución mexicana había concluido y México se disponía a continuar el proceso de reconstrucción iniciado desde la década de los veinte pero que ahora se enfrentaba al difícil contexto de la segunda guerra mundial. En la etapa posterior al movimiento armado surgen diversas manifestaciones culturales y debates sobre la construcción de un ideario nacional donde cada grupo defenderá la bandera que mejor le convenga y esto funcionó como caldo de cultivo para las elaboraciones estereotípicas que se desarrollan en los productos artísticos posteriores. Una buena parte de este ideario nacional se identificó, en el plano discursivo, con el pueblo como principal actor social y con la cultura agraria, como depositaria de la formación histórica y social de nuestro país.⁵¹

La cinematografía era un elemento clave, pues en la década de los 40 se aprovechó para educar, o mejor dicho, orientar a las masas dentro de este ideario y consolidar un orden

⁵⁰ A través de mi objeto de estudio es posible distinguir tres niveles de tiempo como lo señala Fernand Braudel: larga, media y corta duración; donde la corta duración se refiere al lapso referente al acontecimiento, entendido como el momento específico en que cada película se elaboró y estrenó; la media duración, en el nivel de los acontecimientos ligados al periodo, la década en su conjunto, con sus significados políticos, económicos, sociales y culturales, así como su ubicación dentro del contexto nacional y, por último, la larga duración que sitúa en el ámbito de las estructuras cristalizadas en hábitos, costumbres, identidades y cultura, cuyos elementos, no obstante pertenecer a otra época, aún inciden en el ámbito actual. Lo cual permite pensar en cómo se elabora en distintos niveles, una idea de identidad.

⁵¹ La irrupción de las masas es importante pues en el contexto de la teoría política clásica de cuño liberal, no se había contemplado la participación de actores colectivos, tales como el “pueblo” o la “masa popular”. Durante el siglo XIX se discutieron las posibilidades del liberalismo y la democracia en México desde un ámbito elitista donde la participación del pueblo era relegada en beneficio de otros actores políticos. Las fuerzas que se desataron con el torbellino revolucionario provocaron que tanto obreros como campesinos reclamaran su derecho a participar en el escenario político, al tiempo que constituyen una fuerza que se sale de control, en un contexto que no se pensaba popular sino liberal; por lo cual se hizo necesario incorporar a este nuevo actor político en la construcción del nuevo estado emergente del proceso revolucionario y adecuar los discursos para que dicho actor fuese representado.

de ideas y conceptos que, a través de estos medios, se volvieron más accesibles a un mayor número de personas.

Por el efecto de la guerra, la industria cinematográfica norteamericana se concentró en la propaganda política, lo cual abrió la posibilidad para que otros países desarrollaran la producción de películas de entretenimiento. La vecindad entre México y Estados Unidos propiciará una enorme participación y despliegue de la naciente industria cinematográfica mexicana y, aunque la participación de México en la guerra fue menor, no por ello es menos significativa, y dadas las circunstancias, el cine mexicano tendrá en este periodo un desarrollo impresionante, monumental y cuasi mítico, al que se ha denominado: “Época de Oro”.

Por ser una industria floreciente, el cine, junto con la radiodifusión y las artes plásticas, se convirtió en un importante medio de comunicación, que además de generar empleos y divisas, dio cabida a una gran variedad de géneros y discursos —los cuales no siempre caminaban en una misma dirección— que se convirtieron en constructores de significados con respecto a la sociedad y su deber ser. Por ello, es un ámbito temporal, rico en ideas, personajes y propuestas tanto políticas como culturales que definen el ambiente cultural donde se encuadra el equipo del “Indio”.

Las películas del “Indio” Fernández tienen una enorme trascendencia pues, más allá de mostrar una realidad sobre México, mostraron una idealización sobre cómo debía ser México. En gran medida, el discurso fílmico de Fernández y compañía, principalmente en las películas realizadas en esta década, se apega mucho al discurso oficial, convirtiéndolas en instrumentos ideológicos y adoctrinadores que no sólo estaban dirigidos al público mexicano, sino al extranjero.⁵²

Es así que la imagen idealizada sobre México y varios mitos y prejuicios sobre el mexicano, aún vigentes, tienen su origen en estas construcciones simbólicas que manifiestan cómo es, o mejor dicho, cómo debía ser el mexicano. Cabe recordar que esto no fue exclusivo del cine, sino que también las artes plásticas y el mismo discurso oficial, integran una visión

⁵² Cabe aclarar que no transmiten exactamente el discurso oficial sino su reinterpretación del mismo combinada con otros factores ideológicos y estéticos que definen a este equipo cinematográfico.

deformada de la realidad mexicana que trascenderá no sólo en el tiempo sino también en el espacio.

Las producciones cinematográficas del “Indio” son complejos objetos culturales que engloban una visión del mundo y una determinada forma de hacer cine. Manifiestan, por un lado, una tradición, a la vez, que una expectativa. Gozaron de una enorme popularidad en su tiempo, pues se hicieron acreedoras de premios nacionales e internacionales los cuales darán renombre a la industria cinematográfica nacional y mostrarán esa realidad deformada que trascendió, en el sentido de mostrar lo que interesa mostrar, a la vez que oculta otros ángulos más complejos de la realidad nacional. Un aporte de esta investigación también es mostrar la trascendencia de este cine que aún cuenta con espectadores en nuestro país y aún genera interés en el extranjero.

No se puede olvidar que la temática de las películas y la reconstrucción de escenarios y tiempos tendrán una estrecha relación con el espíritu de la época. Sólo para seguir con el ejemplo de *Pueblerina*, mencionaré que en ella se muestra una serie de escenas sobre la vida cotidiana y paisajes grandilocuentes que elaboran visual y contextualmente su visión y representación de México pero, también, manifiestan el interés de la época por mostrar la vida de los pueblos con sus usos y costumbres. En esta película se elabora una representación de ese mundo tradicional que poco a poco desaparecía en el contexto moderno. Hay una nostalgia por la patria chica, por el entorno rural que podría situarse en México o en cualquier otra parte del mundo, *Pueblerina* es universal y sus tiempos referencial y narrativo se funden para crear una magnífica estampa del mundo rural cuyo afán era representar a la nación.

2.2 Tiempo Representado

Un aire de mitos nos envuelve con sólo respirar el soplo de las fuerzas de este suelo. La Rea Cibele de Anáhuac, la Tetzcatlipoca del cruento sacramento, madre de Huichilobos y del maíz y el viento, gobierna aún en la tiniebla de cada mexicano y su mueca remeda una burla a nuestras ansiedades de hombres modernos.

MAURICIO MAGDALENO

En el cine del “Indio” hay un afán didáctico indiscutible, que se observa en la reconstrucción de eventos gloriosos del pasado mexicano. El tiempo representado en el cine del “Indio” es el tiempo glorioso de nuestra historia. Es la historia que este equipo construye y configura con la esperanza de promover un país mejor. Sus hombres y mujeres son genuinamente nobles, honestos y virtuosos, para lo cual funciona encuadrarlos en tiempos o situaciones difíciles. Dentro de este cine, cabe la máxima: *Historia magistra vida* pues justamente se utiliza el pasado con el fin didáctico de exponer su ejemplaridad.

La principal etapa histórica que se reconstruye en este cine es la Revolución Mexicana: para el “Indio” y su equipo no existe evento más glorioso que éste, el cual se presenta como paradigma de la historia nacional. Cabe aclarar que no es la misma revolución la que aparece retratada en todos los filmes, aunque los ideales de porvenir y los principios morales sí se mantienen idénticos en toda la filmografía realizada en este periodo (1943 - 1951). Con esto quiero referirme a que en las primeras películas, como *Flor Silvestre* o *Las Abandonadas*, se expone una revolución idealizada, que lucha y, a costa de muchos sacrificios, obtiene la justicia social. No sucede lo mismo en *Un Día de Vida* o *Pueblerina*, donde la revolución también significó situaciones contradictorias e irresolubles como la lucha de General Reyes que es condenado a muerte en *Un día de Vida* por manifestarse contra el gobierno por el asesinato de Emiliano Zapata o la injusticia sufrida por Aurelio, sometido por los caciques, en *Pueblerina*.

Hay un ligero desencanto manifiesto en las últimas películas de este periodo, que se vincula con los cambios políticos y económicos que, simultáneamente, ocurren en el país. En las primeras películas se expone el entusiasmo por el nacionalismo, y por ello la revolución es el acto glorioso que define al México Contemporáneo. No obstante, la

situación del país, en la época del presidente Miguel Alemán, cambia y el ímpetu nacionalista de los primeros años se tensa ante la nueva realidad del país posterior a la segunda guerra mundial, que se dirige hacia un proceso modernizador. Cabe considerar que la competencia con el cine hollywoodense se reinaugura durante el sexenio de Miguel Alemán, por lo que el nacionalismo cultural pierde fuerza ante la creciente influencia de Estados Unidos en todos los ámbitos de la vida pública y la cultura de nuestro país.

Tal situación se expone claramente en *Pueblerina*, donde resulta significativo que ni siquiera se mencione a la revolución mexicana. Esta película muestra una realidad atemporal que independientemente de los hechos históricos, en este caso la revolución mexicana, reitera los valores promovidos en los primeros filmes pero en un sentido más universal: justicia social, igualdad, valor de la tierra y del trabajo, que tácitamente adscriben un significado simbólico a la revolución. El hecho de no mencionarla, señala ese desencanto hacia este hecho histórico.

A través de los tiempos representados en los filmes es posible notar la visión de conjunto de este equipo cinematográfico ante los sucesos que transformaban al país en aquellos años. Por lo que este análisis procuró señalar cómo se construye esa tensión entre la visión idealizada del México rural y la visión desencantada del México moderno.

Al ofrecer el cine, un modelo del mundo, es importante señalar cómo se construye el tiempo dentro de cada film —el tiempo fílmico— y observar los recursos formales que utilizó el equipo para recrear distintos tiempos y escenarios en virtud de la construcción del melodrama y del mensaje que interesaba proyectar. En las películas del “Indio” hay varios elementos que se repiten y permiten distinguir una fórmula predecible que reportó muchos éxitos al principio pero que luego de un tiempo se agotó. El manejo y construcción del tiempo fílmico ofrece varias pistas para comprender dicha fórmula.

En casi todas las películas se relata una acción que ocurrió en algún tiempo remoto y cuya lección funda la moraleja con la que se pretende educar al público. Tal es el caso de *Flor Silvestre*, donde la protagonista narra los acontecimientos pasados a su hijo, en un afán de conservar la memoria de dichos hechos y exaltar su ejemplaridad. Algo similar sucede en

María Candelaria, donde la película narra la anécdota de la protagonista a través del recuerdo de un pintor que inmortalizó al personaje.

En *Las Abandonadas*, se realizan varios saltos en el tiempo y se abarca la vida de la protagonista desde su juventud hasta su vejez, siempre con el fin de aleccionar al público sobre los sacrificios que se deben hacer en la vida en pos de un mejor porvenir. En prácticamente todas las películas, sean biográficas o anecdóticas, el tiempo pasado se reconstruye en virtud del porvenir, ya que será en ese futuro —en apariencia el presente de la realización del film— donde se observarán los resultados positivos de los sacrificios que se hicieron en el pasado: *Río Escondido*, *La Perla* y *Salón México* son otros ejemplos que muestran cómo se maneja el recurso del tiempo en función de señalar la moraleja.

2.3 NOCIÓN DEL DEVENIR HISTÓRICO

Escribir historia no es una búsqueda objetiva de verdades universales y axiomas abstractos, sino un acto de representación, subjetivo, intuitivo y relativista.

KUBLER

Como pudimos observar en los renglones anteriores, el equipo del “Indio” tiene una noción moral del devenir histórico, es decir que, el pasado histórico se utiliza en función de elaborar una lección: el pasado es representado como un conjunto que alecciona en el presente y previene sobre el futuro. Su visión del pasado histórico es pragmática y se relaciona con el porvenir. Ésta es la clave para vincular su noción del devenir histórico con la función pedagógica que se manifiesta claramente en su cine y a la que ya he hecho alusión.

El equipo del Indio Fernández tenía muy clara la posibilidad del cine para recrear otros tiempos y, dada la relativa cercanía con los eventos recientes (específicamente la revolución mexicana), tomó varios eventos del pasado histórico de México como referencia temporal que otorga sentido y contextualiza sus relatos.⁵³ Se puede notar una noción, aunque sea vaga, del quehacer histórico o lo que éste significaba para este equipo cinematográfico. Su visión de la historia nacional, por más rudimentaria que fuera, está relacionada con la manera de configurar y resignificar al pasado, todo lo cual surte un efecto en las formas narrativas con las que se expresa.

Los relatos narrados en los filmes tienen siempre un tono aleccionador que recuerda la concepción decimonónica de la historia; una visión de la historia como maestra de vida, que resultaba útil, no sólo para realizar el film, sino para educar mediante éste y ejemplificar el “deber ser” que se proyectó a los mexicanos. Dicha visión no sólo tendrá eco en el contexto nacional, sino que también repercutirá en el extranjero al exportar una visión idealizada del México representado en sus películas.

⁵³ Aunque en las películas seleccionadas sólo se toca el tema de la revolución, en otras películas también se alude a la Independencia (*Maclovía*) o a la época colonial (*Bugambilia*) pero sin duda el tema más socorrido por este equipo fue la revolución mexicana.

El *deber ser* que se muestra en estas películas incluye una serie de valores que se relacionan con los usos, costumbres y hasta la forma en cómo debe pensarse la Revolución Mexicana y el Estado emanado de ésta. Es así como a partir de la representación de la historia nacional observo la representación de la nación que constituye el principal objeto de esta investigación. De tal manera, el análisis procura ser puntual en la observación de las formas narrativas para extraer del relato ficcional melodramático y de la magia del celuloide, el sentido que se otorgó al tiempo histórico y la manera como éste se representó.

3.- EL MELODRAMA DEL INDIO FERNÁNDEZ

A mí me gusta hacer llorar. A veces los productores como Walerstein me decían: —No tanto, no tanto—. Me tuve que medir.

MAURICIO MAGDALENO

Desde su origen el melodrama fue un género polémico y contradictorio pues al tiempo que cosechaba éxitos también provocaba profundas críticas. Muchos lo vieron con desdén por que se le consideraba como un género menor e inclusive simple, diseñado para un público poco informado que fácilmente pudiera entender sus contenidos. Este género literario, ligado al teatro y la ópera luego se traslada al cine y la televisión.⁵⁴

Si nos atenemos sólo a la definición etimológica, melodrama significa simplemente un drama acompañado por música. No obstante, el género implica otras características que tiene a bien señalar Marcela Fernández Violante en su artículo: “El melodrama: origen y tradición”⁵⁵ Aquí se afirma que un melodrama es un género que, independientemente de la trama, concentra la acción en la intriga que es animada por el conflicto entre el bien y el mal como entidades irreconciliables.

Ello permite narrar una historia que muestra una lucha llena de vicisitudes y caminos entreverados que conducen al triunfo del bien, donde el sufrimiento de los protagonistas a lo largo del relato, es el precio a pagar por recibir la recompensa final —tal como lo observamos en *Pueblerina* y en prácticamente todas las películas realizadas por este equipo cinematográfico.⁵⁶

⁵⁴ “La palabra nació en Italia en el siglo XVII: melodrama designaba por entonces un drama enteramente cantado [...] se convirtió insensiblemente en un término cómodo, que servía para definir obras que escapaban a los criterios clásicos y que utilizaban la música como apoyo de sus efectos dramáticos” Thomasseau, Jean-Marie, *El melodrama*, pp 15-16.

⁵⁵ Fernández Violante, Marcela, “El melodrama: origen y tradición”, en *Estudios Cinematográficos*, núm. 19: «Géneros cinematográficos», CUEC: UNAM, México, junio de 2000, pp.32-37. Disponible en internet [<http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/no-16-articulos-y-entrevistas/435-el-melodrama-origenes-y-tradicion>] consulta abril 2015.

⁵⁶ Fernández Violante alude el artículo de Carlos Monsiváis titulado «Se sufre pero se aprende», para proponer otra definición del melodrama, “de acuerdo al diccionario: «Obra en que se exageran los trozos sentimentales y patéticos, con menoscabo del buen gusto». También retoma a Rodolfo Usigli quien desarrolla más

El melodrama, como género dramático, está asociado con los gustos populares — precisamente su origen tiene lugar en la época de la revolución francesa y se relaciona con la democratización de la cultura— Thomasseau señala que el melodrama funcionaba muy bien para mitificar y recrear situaciones que se repetían en la calle y, que las nociones éticas plasmadas en las historias melodramáticas tuvieron muy buena acogida entre la burguesía, al mostrar “el espectáculo de la virtud oprimida y triunfante.”⁵⁷ Además inspiraba ideas de justicia al señalar que la virtud siempre es recompensada y no es posible concebir al crimen sin el castigo.

“En el contexto latinoamericano, el melodrama ha sido el género que gira en torno al desencuentro entre felicidad y tragedia, sea de los individuos, de las parejas, o, de preferencia, de las familias.”⁵⁸ En la “Época de Oro”⁵⁹ del cine mexicano, el melodrama se convirtió en el vehículo de la educación sentimental de la sociedad, tal como lo define Silvia Oroz.⁶⁰ El uso del melodrama con fines edificantes no es exclusivo del “Indio” Fernández, lo que sí es muy característico de sus películas es la exaltación de los valores nacionales que se apegan al discurso oficial y a las discusiones en círculos artísticos y académicos en torno a la mexicanidad y el sentido de lo nacional.

El melodrama funcionó bien para lograr los propósitos pedagógicos que el equipo del “Indio” Fernández se había impuesto: por medio de sus protocolos, es posible elaborar una lección moral a partir de los acontecimientos que viven sus protagonistas; además, el melodrama enseña dentro de valores laicos, tal como afirma Monsiváis: “En cierto sentido, el melodrama clásico (del teatro español y francés de fines del siglo XIX y principios del

ampliamente esta definición al señalar que se trata de una «obra popular hecha a base de tipos superficiales, un tanto truculentos: el héroe, la heroína y el villano. Se nutre generalmente de asesinatos, venganzas mortales y odios activos.” Fernández Violante, Marcelan, op cit.

⁵⁷ La burguesía apreció el melodrama porque atemperaba y ponía cierto freno a las tentativas más audaces del teatro de la revolución [...] reconciliaba a todas las ideologías en una tentativa de reconstrucción nacional y moral, o al menos en la búsqueda de un fortalecimiento de las instituciones sociales, morales y religiosas” Thomasseau, Jean-Marie, op cit., pp 12-13

⁵⁸ Monsiváis, Carlos “Se sufre, pero se aprende (El melodrama y las reglas de la falta de límites)” En: Bonfil, Carlos y Carlos Monsiváis, *A través del espejo el cine mexicano y su público*, México, Ediciones El Milagro, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.

⁵⁹ Sigo la definición de Julia Tuñón sobre la época de Oro que abarca los años de la 2ª Guerra Mundial (1939-1945) y que se prolonga hasta 1953.

⁶⁰ OROZ, Silvia, *El melodrama: Cine de lágrimas*, p. 18.

siglo XX) le otorga un contexto laico al catecismo, mientras reelabora los arquetipos de conducta.”⁶¹

Por otra parte, la figura del héroe puede ser exaltada, a partir de escenas domésticas y cotidianas, mediante lo cual se fomenta una mayor empatía con el espectador. Sus personajes se convierten en ejemplo de virtud y funcionan para exponer los valores y los deberes de los individuos en sociedad. Los villanos, antagonistas o anti-héroes muestran el lado contrario y su función es contrastar con los héroes y manifestar, mediante este contraste, la lucha entre el bien y el mal.

Las situaciones que se presentan en el melodrama del “Indio” Fernández son situaciones límite, semejantes a las que se desarrollan en otros melodramas; la diferencia es que éstas generalmente narran un tema de interés nacional que se vincula con el mundo rural, en la mayoría de los casos, pero con el mundo urbano también. Siempre se relaciona con algún acontecimiento de la historia de México, la revolución, el pasado indígena, colonial, etc. El afán por mostrar creativa y simbólicamente a la nación justifica las temáticas nacionalistas que utilizaron para desarrollar sus argumentos, de los que hablaré a continuación.

⁶¹ Monsiváis, Carlos, “Se sufre pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites) en Bonfil, Carlos y Carlos Monsiváis, *A través del espejo: el cine mexicano y su público*, México, IMCINE, Ediciones El Milagro, 1994. p. 105.

3.1 El argumento

El argumento que le da estructura a las películas sigue las reglas del melodrama, las cuales enumero: 1) Lucha entre el bien y el mal; 2) Personajes estereotipados; 3) Situaciones límite: exageradas y extremas; 4) Lecciones morales, cívicas o ambas; 5) Elementos de rápida identificación; 6) Desenlace feliz donde el bien triunfa sobre el mal; y 7) Epílogo que incluye moraleja.

Muchas películas mexicanas de esta época convirtieron al melodrama en el género favorito, pero en el caso de las películas del “Indio” Fernández la línea argumental se distingue claramente porque está orientada a edificar la moral de la nación. Los argumentos relatan historias que invariablemente aluden a la historia nacional —aunque sea de forma tácita— y proyectan lecciones tanto morales como cívicas, muy adecuadas al contexto laico que el Estado mexicano pregonaba. De esta forma, los personajes recrean estereotipos vinculados con la cultura nacional: el hijo del Cacique (José Luis en *Flor Silvestre*) la indígena que vende flores (*María Candelaria*), la maestra rural (Rosaura en *Río Escondido*), etc.

La elaboración de los personajes corresponde a los protocolos melodramáticos donde son fácilmente reconocibles los héroes de los villanos: Aurelio, el protagonista de *Pueblerina*, es un hombre apuesto, alto, fuerte, con una mirada tierna, que impacta visualmente al público; en sentido contrario Julio González, el villano, aunque fuerte y bien parecido es un hombre malvado, cuyo ceño fruncido es una clave para reconocer a un hombre que utiliza su fuerza física o la violencia para imponerse. La caracterización de ambos señala la polaridad de dos fuerzas contrarias que servirán como hilo conductor de la trama. Su conflicto es la clara manifestación de la lucha eterna entre el bien y el mal donde sabemos, casi desde el principio, cuál será el desenlace; todo lo cual no nos libera de la tensión melodramática que se plantea en el argumento y que mantendrá en vilo el interés del público durante toda la película.

Tal como observé en el anterior ejemplo, los personajes de todas sus películas son tan estereotipados que incluso llegan a extremos ridículos, como ocurre en *Flor Silvestre* (1943)

o, muy particularmente, en *Víctimas del Pecado* (1951), donde el villano, interpretado por Rodolfo Acosta, llega a excesos risibles. La exageración de los estereotipos funciona para señalar, sin lugar a dudas, lo que *se debe* y lo que *no se debe ser* y, al mismo tiempo, caracterizar a personas de la vida cotidiana de México en esa época, con los cuales el público pueda sentirse identificado.

Las actitudes exageradas de los personajes están relacionadas con las situaciones en las que estos se encuadran y, casi siempre, son situaciones límite que se plantean en el argumento para reforzar su ejemplaridad y la lección moral. En este sentido, la música y la imagen se utilizan para señalar el clímax de la acción. El argumento de estas películas sirve de pauta para recrear una serie de tipos y valores ideales sobre nuestro país y su gente.

Pueblerina nuevamente sirve de ejemplo para mostrar las características del argumento. Aurelio, el protagonista —desde las raíces etimológicas de su nombre ya se sugiere su valor— vuelve a su pueblo natal tras haber cumplido una injusta condena en prisión. Su regreso implica recuperar su tierra, su heredad y la mujer que ama, sólo que todo esto no será sencillo pues existen fuerzas oscuras que se manifiestan en los prejuicios sociales del pueblo y la maldad de sus enemigos, los caciques, quienes se empeñan en mostrar a Aurelio como un villano por su condición de ex-convicto y por haber intentado matar a uno de los hermanos González. Paloma, su novia, también será tratada como una mujer impura que vive en el monte como una salvaje junto con su hijo. La historia de Aurelio implica su reivindicación social y la recuperación gradual de su honor y dignidad. Esto también significará la reivindicación de Paloma quien sólo es una víctima del odio y la maldad de los hermanos González. La lucha de contrarios se manifestará en la confrontación de Aurelio con sus enemigos y ello constituirá la tensión que mantiene al espectador atento durante todo el film.

El desenlace del film resuelve la tensión en un sentido favorable para Aurelio, aunque la confrontación última será definitiva y conllevará la muerte de sus enemigos. Al final, el bien triunfa sobre el mal y el público se siente satisfecho con este desenlace. A lo largo del film, el público da cuenta de las actitudes honorables y buenas de Aurelio que justifican el asesinato de los villanos, por lo cual el espectador se identifica con este personaje. La lección es evidente, la justicia debe prevalecer en el contexto rural y ésta se vincula con la

honorabilidad, tal como se manifiesta en Aurelio; al mismo tiempo, es necesario deshacerse de lacras como los villanos de este film, pues estos individuos impiden la convivencia social, retrasan el progreso y favorecen las injusticias. El mundo tradicional representado en *Pueblerina*, debe modernizarse, en el sentido de librarse de caciques y villanos explotadores, aunque la justicia tenga que hacerse por propia mano. Esta línea argumental es la que más o menos siguen todos los filmes del “Indio” Fernández y, en el desenlace, el espectador descubre la moraleja cuya lección es expuesta durante todo el film.

3.2. GUIÓN

El guion cinematográfico también es literatura, es un texto que se escribe con imágenes y sonidos, rostros y palabras, cuerpos y gestos, emoción y movimiento, luz y silencio, sobre un papel hecho de tiempo.

VIRGINIA MEDINA

Con un buen guion, un buen director puede hacer una obra maestra; con el mismo guion, un director mediocre puede hacer una obra maestra; pero con un guion malo ni siquiera un buen director puede hacer una película buena.

AKIRA KUROSAWA

El guion es el cimiento de ese edificio que llamamos cine; toda película se origina a partir de un guion, aunque como señala Virginia Medina, es “el crédito que nadie lee” algunas veces la labor del guionista es la menos aplaudida en comparación con la del fotógrafo o el director. Mauricio Magdaleno, el principal guionista de las películas del “Indio” Fernández, no es la excepción. A pesar de que la función del guionista es sumamente importante, es un elemento que el público ignora o poco reconoce, Virginia Medina lo define así:

La función del guionista es proporcionar el contenido de las secuencias de la manera más completa posible, qué es lo que la cámara debe ver, sin olvidar ningún detalle importante, cuáles son los objetos fundamentales, si es que los hay y si tienen alguna función dramática, quiénes están allí y qué es lo que hacen y lo que dicen. En este caso, todos los diálogos deben ser completos.⁶²

⁶² MEDINA ÁVILA, Virginia, *Mauricio Magdaleno: el crédito que nadie lee. El guion cinematográfico, literatura para ser admirada*, México, UNAM, Tesis de Maestría, 1998. p. 129.

El guionista, además de imaginar pormenorizadamente cada escena de la película, es quien le da fuerza a los diálogos a partir de sus bien estructurados parlamentos. En el guionista se conjugan la imagen y la palabra con la que cobra sentido la acción del film, por lo tanto, es un elemento básico para comprender el discurso implícito de las películas. En el cine del “Indio” Fernández la labor de Mauricio Magdaleno es fundamental porque construye con rigor una fórmula argumental, dentro de los protocolos de melodrama, que otorga fuerza emotiva a los filmes, además de emitir un mensaje contundente, ético, que el director armonizará estéticamente.

Es cierto que la fotografía de Gabriel Figueroa es espectacular pero, sin lugar a dudas, espectacular también es la mente de Magdaleno, quien imaginó dichas imágenes, antes de que existieran, así como su relación con los acontecimientos narrados en la línea argumental para desarrollar filmes con una estética nacionalista y un contenido cívico también. En el guion quedan establecidas las situaciones, los personajes, los parlamentos y los acompañamientos visuales y sonoros que harán posible la película, por ello se afirma que el primer espectador de la película es el guionista.

El oficio literario de Magdaleno permite que el guion esté estructurado sobre un esquema argumental sujeto a normas retóricas clásicas, y esto es producto de esa disciplina literaria, en donde además éste podrá expresar sus intereses e inquietudes que reflejan sus horizontes de enunciación y de expectativas compartidas con el resto del equipo. Sus anhelos de justicia social, de lucha por la tierra, de igualdad son claramente percibidos en la construcción de los filmes y reflejan ese ambiente o espíritu de la época, al que ya me he referido con anterioridad.⁶³ El cine del “Indio” Fernández sólo es concebible a partir de su equipo, que forma una mancuerna indisoluble manifiesta en el producto final; ningún elemento es más importante que el otro: director, fotógrafo y guionista integraron uno de los equipos más creativos de esta época y, sobre todo, un equipo obsesionado con el tema de la nación.

Mauricio Magdaleno no colaboró en todas las películas que analicé en este trabajo. *Enamorada* con guion de Benito Alazraki y *La Perla* con el de Steinbeck son la excepción;

⁶³ No podemos perder de vista la participación de Magdaleno en el vasconcelismo y la promoción de aquellos ideales como la educación, el agrarismo, la igualdad y la justicia social.

sin embargo, la estrecha relación entre Magdaleno y Fernández durante este periodo, así como su trabajo conjunto en la mayoría de las películas que hicieron, permite considerarlo como una piedra angular en el cine de este autor.

3.3 ESTRUCTURA

El cine del “Indio” Fernández elabora una estructura que predomina en la mayoría de las películas. Esto permite identificar una fórmula que funcionó muy bien, al menos en las películas aquí analizadas. Todas respetan una duración de 90 minutos que las vuelve, hasta cierto punto, ligeras, y durante los cuales pueden desarrollar claramente a sus personajes y sus conflictos; tensar la situación para llegar al clímax y disolver el conflicto con el desenlace, siempre moralizante; la duración de cada una de estas etapas dramáticas es muy similar en todas las películas.

Respecto a la estructura temática, en todas aparece la injusticia social. Vuelvo al ejemplo de *Pueblerina*, que muestra claramente la situación de injusticia en los protagonistas y su reivindicación donde el pasado de los personajes da sentido a la historia.⁶⁴ Aurelio nos es presentado cuando sale de la cárcel, luego de ver reducida su condena de 12 años a la mitad, debido a su buena conducta. En esta primera parte se muestra la cárcel y la libertad recuperada de Aurelio quien hace un largo camino para regresar a su pueblo.⁶⁵

Al llegar al pueblo, una voz femenina lo recibe y lo alienta a recuperar su honor perdido;⁶⁶ a reconstruir su casa, su tierra y su historia personal. La gente del pueblo lo mira sorprendida y su retorno se convierte en el gran acontecimiento, pues la gente sabe que los patrones Julio y Ramiro no estarán nada satisfechos con su retorno. Desde el principio se hace patente la tensión entre el protagonista y sus enemigos, así como las duras pruebas que se deberán superar para lograr el objetivo. En este primer acercamiento se muestra la vida cerrada de los pueblos donde todos se conocen desde niños y se solidarizan con el héroe caído en desgracia, pero desafortunadamente dependen económicamente de los caciques, quienes

⁶⁴ En *Flor Silvestre, Las Abandonadas, Salón México*, el pasado también se usa en función del presente y futuro de los personajes, mediante lo cual es posible comprenderlos.

⁶⁵ En *Las Abandonadas* también se muestra el camino pero, a diferencia de *Pueblerina*, la protagonista debe abandonar su pueblo e ir a la ciudad, el movimiento de la cámara es de derecha a izquierda, con lo que se muestra la huida y el caos que deberá enfrentar la protagonista. En *Pueblerina*, el movimiento de la cámara es al revés, de izquierda a derecha, con lo que se muestra el retorno y la reestructuración del orden con que Aurelio recuperará su honor, injustamente perdido.

⁶⁶ Es frecuente también en las películas el manejo de la voz en off que dialoga con los protagonistas como una voz interior o la voz de una conciencia por encima de todo que indica lo que debe hacerse. El ejemplo más notable es *Río Escondido* donde la campana y los murales de Palacio Nacional dialogan con la protagonista, al inicio del film.

se aprovechan de su poder también para controlar las opiniones de los habitantes del pueblo y su conciencia.

La estructura manifiesta de la lucha entre el bien y el mal, donde no importa la condena recibida, los enemigos nunca estarán conformes con la presencia de Aurelio en el pueblo y buscarán la forma de ocasionarle problemas. El protagonista en todo momento muestra ecuanimidad, no fueron en vano los años pasados en la cárcel. Él sólo quiere recuperar su vida y a su novia; no vuelve para buscar venganza. Sin embargo, sus enemigos piensan todo lo contrario y por ello se enfrentarán constantemente durante toda la película, hasta el desenlace final, cuando Aurelio decide enfrentarlos en un duelo de vida o muerte donde éste resulta vencedor.

La tensión que se muestra al principio del film crecerá en su desarrollo hasta llevar al espectador a una situación límite, cuando la tensión será casi insoportable. La labor del guionista aquí es fundamental para lograr ese paulatino y calculado aumento de tensión, que mantendrá al espectador atento al desarrollo de los eventos narrados en la película. La confrontación entre el bien y el mal involucra el romance entre Aurelio y Paloma, quienes por circunstancias han sido separados y ella ha sido mancillada. El conflicto interno de Paloma sirve para crear tensión dramática entre ella y Aurelio, la cual finalmente se resuelve cuando ella acepta casarse con él y realizar su amor.

El matrimonio de Aurelio y Paloma incrementa el encono con sus antagonistas, quienes consideran que ese matrimonio es una afrenta a su honor; por esto crecerá la tensión y los villanos amenazan a la gente del pueblo para evitar que ayuden a Aurelio y que asistan a su boda. La escena de la boda incrementa el dramatismo, pues muestra el control que tienen los caciques sobre los pobladores al conseguir que nadie asista a esta fiesta. Así, los conyugues se quedan solos, en una de las escenas más memorables del film.

La nueva familia formada por Aurelio, Paloma y el hijo de ella aparecen trabajando la tierra, el arduo esfuerzo por prepararla, ararla, sembrarla y cosechar sus frutos; esto se muestra en una larga secuencia, que ilustra sobre las labores del campo y la importancia del trabajo de cultivar la tierra para esta familia de campesinos. Pese a todo, la tensión sigue en

aumento, pues el público sabe que la cosecha que obtendrá Aurelio no será comprada por los caciques y esto lo obligará a venderla en otro lado.

El choque constante entre Aurelio y los hermanos González precipita el desenlace. Primero, los villanos matan a la mula con la que transportaba Aurelio su maíz, luego intentan reclamar la paternidad del hijo de Paloma y ante tanta presión y por recomendación del delegado, Aurelio decide irse del pueblo pues como éste le aconseja: “la seguridad de la familia está primero”

El desenlace ocurre cuando Aurelio ya se marcha del pueblo y se encuentra con los Hermanos González: la confrontación es impostergable y, en un duelo final, entre los hermanos y Aurelio, éste último resulta vencedor con lo que se desata la tensión dramática y concluye el film. La lección moral implica pensar en el mundo rural habitado por caciques y malvados. Aunque no se alude a la revolución mexicana, se da a entender que, pese a todo, la injusticia persiste en el medio rural. Aunque el Estado cuente con leyes e instituciones “aparentemente” justas, la realidad de los pueblos es la que se expone en la película.

Esta misma estructura se repite en casi todos los filmes: se presenta un conflicto entre protagonistas y antagonistas, cuya confrontación provoca que la tensión vaya en aumento hasta llegar a un punto de situación límite, que conduce al desenlace, donde generalmente ocurre la muerte de alguno de los personajes. En el caso de *Pueblerina*, el bien triunfa sobre el mal y Aurelio se impone a sus enemigos. En otras películas, como *Víctimas del Pecado*, la tensión dramática se disuelve cuando la protagonista asesina al villano, sin embargo, la justicia debe tomar cartas en el asunto y Violeta (Ninón Sevilla) deberá ir a la cárcel; aunque al final saldrá libre y el bien se impondrá sobre el mal. En el caso de *María Candelaria*, la ignorancia se impone y la película termina con el linchamiento de la protagonista. Esta fórmula funciona para mostrar que la felicidad no es un bien en sí mismo, sino un bien por el que se debe luchar. Los obstáculos serán muchos, pero entre más elevado resulte el precio de la felicidad, mayor grandeza tendrán sus personajes, quienes se convierten en mártires cuyo sacrificio siempre servirá para tener un mejor porvenir. El sacrificio adquiere un tono

ritual, como definió Emilio García Riera: “Todo sueño que se levante deberá alimentarse con sangre”⁶⁷

La estructura del melodrama conduce a la catarsis del espectador, y ello explica el éxito, impacto y trascendencia de estas películas. Al identificarse con los personajes, el público sigue el arduo camino que estos deberán recorrer, y al final se sublimarán en los personajes para comprender cómo deben obrar ante determinadas circunstancias y reaccionar ante problemas adversos. La lección moral está clara: la injusticia social debe combatirse, no importan los medios que tengan que hacerse para lograrlo. Tanto en *Pueblerina* como en las otras películas, la situación límite en que se encuadra a los personajes (casi siempre de amores frustrados o de injusticia social) deberá resolverse a su favor, aunque todo ello haga saltar a la vista que los sacrificios deben hacerse.

⁶⁷ Un día de vida

3.4 COMPOSICIÓN AUDIOVISUAL

Y como sucede con frecuencia que el arte verdadero demuestra ser más tenaz y permanente que sus mitologías, las imágenes de Figueroa siguen siendo actuales y llenas de fuerza mientras que los ímpetus nacionalistas ya no son verosímiles

Alberto Ruy Sánchez

“De la vista nace el amor” dice el refrán popular, y con respecto al cine lo visual es un elemento básico, pues a partir de éste el cine conquista al gran público. Ya los artistas plásticos sabían que las imágenes eran fundamentales para educar a la gente. Por medio de la imagen es posible transmitir mensajes a un mayor número de personas y aunque el hombre aprende de múltiples formas, la imagen es un medio bastante eficaz para emitir un mensaje. La cultura audiovisual, cuyo máximo auge se da en el siglo XX, está íntimamente ligada con la cultura de masas y esto otorga al cine una importancia fundamental dentro de los productos culturales de este siglo.

En el cine del “Indio” Fernández la fotografía es una de las claves que garantizó su éxito. La participación de Gabriel Figueroa en todos sus filmes muestra, por una parte, el gran talento de este artista visual y, al mismo tiempo, la perfecta comunión que logró con los intereses e inquietudes de este equipo, que se traducirán en magníficas y poderosas imágenes que capturan el dramatismo pretendido para representar a la nación.

La fotografía de estas películas es tan poderosa que se convierte en el elemento central y consigue que el espectador se olvide del resto del equipo (director, guionista, productor, etc.). Figueroa desarrolla una estética visual donde varios elementos de la nación son exaltados. Muestra figuras arquetípicas de la cultura popular y, paralelamente, construye estereotipos básicos que se convierten en signos de identidad. El espectador se pierde ante la realidad de la recreación, sin distinguir que la nación representada por Figueroa no es la nación real, sino una visión idealizada de la misma. He aquí su gran mérito.

La conjunción entre un buen guion y la manera de fotografiarlo exigen una elaboración compleja y simbólica de la realidad nacional donde charros, chalupas, indígenas, maestras rurales... se convierten en estereotipos que perduran en el imaginario colectivo.

Aunque las influencias de Figueroa son variadas, es conveniente recordar la relación con las grandes figuras del muralismo mexicano. Hay *stills* en las películas del “Indio” Fernández que reproducen, casi de forma íntegra, los cuadros de José Clemente Orozco y Diego Rivera. Así también la influencia de Eisenstein y la perspectiva curvilínea del Dr. Atl, son otros elementos que no se pueden soslayar. Sin embargo, más allá de las evidentes influencias plásticas, cabe reconocer que el lenguaje cinematográfico, así como la cinta en blanco y negro, ofrecieron enormes posibilidades a Figueroa para crear una estética, acorde con el tono melodramático de los filmes, donde se materializó lo que el director y el guionista habían proyectado.

A esta conjunción entre guion y fotografía cabe agregar otro decisivo elemento, el sonoro. En las películas del “Indio”, como muchas de la época también, la banda sonora es fundamental para lograr el efecto melodramático. Si entendemos que el melodrama posee una estructura equivalente a una composición musical, el acompañamiento sonoro de los filmes es el tercero de los elementos a destacar en el análisis. La música dirige la atención del público y se convierte en un componente narrativo que orienta sobre las situaciones del film. La música logra conseguir el efecto que tanto el guion como la fotografía buscan lograr, por eso es importante destacarla.

Aunque la mayoría de la música de las películas de esta época es muy similar, cabe destacar la participación de Manuel Esperón y Antonio Díaz Conde quienes musicalizaron la mayor parte de estos filmes; ambos supieron imprimir ese tono sentimental y melodramático que guiaba el desenvolvimiento narrativo de las tramas. La música realza el momento dramático para puntualizar las acciones. El tono de la música aumenta junto con la tensión del film y, por medio de la música, el espectador está orientado para seguir la trama. La música a la vez recupera un espíritu popular que permite recrear con mejor fidelidad los escenarios retratados en los filmes.

Además del acompañamiento sonoro, en las películas del “Indio” se destaca la participación del Trío Calaveras, cuyas letras de sus canciones también son elementos narrativos que, en varias ocasiones, sustituyen el parlamento para explicar la acción. Como sucede en la película *Flor Silvestre* con la canción *El Hijo Desobediente* que se escucha en un momento emblemático del film. Con esta canción se recrea el conflicto interno de José Luis, quien abandona a su familia para casarse con Esperanza; luego descubrirá que su padre ha sido asesinado y su hacienda quemada. El significado de la canción es bastante evidente. Así, también, sucede en todas las películas donde se entonan diversas canciones, siempre relacionadas con la descripción narrativa de las acciones de la película y, la mayoría de las veces, interpretadas por el Trío Calaveras; aunque en *Pueblerina* hacen su excepcional aparición los Hermanos Huesca, que animan la fiesta de boda y acompañan a los novios en un zapateado huasteco.

Como se pudo apreciar *grosso modo* en esta introducción, el cine es un complejo objeto de estudio, donde resulta imposible separar forma y contenido. Es por ello que cada película fue tratada de manera integral, como unidades de sentido y significación, resultantes de un esfuerzo colectivo que conjuga armónicamente todos sus elementos. Esta investigación la estructuré en tres capítulos: 1) El ámbito privado de la representación de la sociedad, 2) el ámbito público de la representación social y 3) la historia ejemplar o las representaciones del nacionalismo. En ellos tres he procurado ofrecer una visión de conjunto de las diez películas seleccionadas para mostrar cómo y cuál es el sentido de la ética y la estética de la cinematografía del “Indio” Fernández, en su elaboración de “lo nacional”.

CAPÍTULO 1

EL ÁMBITO PRIVADO DE LA REPRESENTACIÓN DE LA SOCIEDAD

El cine no convoca a la razón sino a los afectos y a la sensibilidad [...] expresa y convoca las fantasías comunes en una sociedad y esto explica parte del entusiasmo que provoca entre sus espectadores...⁶⁸

El cine es un espacio de representación del imaginario colectivo que, a través del tamiz de sus autores, permite observar la vida doméstica y cotidiana de la sociedad.⁶⁹ En el ambiente cultural de la posrevolución mexicana, pero sobre todo a mediados de la década de los treinta, la cinematografía y la radio cobran especial relevancia por sus posibilidades para transmitir usos, costumbres, modelos y valores a un público masivo. Estos medios de comunicación contribuyen a modelar la sociedad, pues el público se identifica o proyecta con los contenidos mostrados en la pantalla.⁷⁰

El cine, como expone Julia Tuñón, permite “ver la compleja relación que se da entre mentalidad e ideología y el sentido de la cultura como campo de tensión de formas simbólicas que construyen espacios y sujetos sociales a la vez que se nutren de ellos”.⁷¹ Las películas, como representaciones de la realidad, muestran algunas nociones que flotan en el ambiente

⁶⁸ Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen 1939-1952*, México, Colegio de México/Instituto mexicano de cinematografía, 1998. P. 36.

⁶⁹ “El cine no es una copia servil o mecánica de la realidad sino una recreación activa donde el parecido y la disimilitud forman un solo proceso de conocimiento, proceso, a veces dramático, de la realidad.” Lotman, Yuri, *Estética y Semiótica del Cine*, p. 10.

⁷⁰ Edgar Morin explica que no hay una participación práctica en el espectáculo cinematográfico, sin embargo, éste permite que haya una participación afectiva, interna, en el nivel de los sentimientos, es decir, su subjetividad a donde arrastra las proyecciones e identificaciones. Por lo que: “La ausencia de participación práctica determina, pues, una intensa participación afectiva: se realizan verdaderas transferencias entre el alma del espectador y el espectáculo de la pantalla.” Morin, Edgar, *El cine y el hombre imaginario*, Barcelona, Seix-Barral, 1972. P.112.

⁷¹ Tuñón, Julia, *op cit.*, p. 26.

de la época, pero al mismo tiempo crean nuevas imágenes, que en el caso del equipo del “Indio” manifiestan un discurso nacionalista poderoso y con un enfoque moral propio.⁷²

Este equipo presenta de forma subjetiva un modelo específico sobre lo permitido y lo correcto que busca establecer vínculos de identificación con una determinada comunidad de sentido.⁷³ Dicho modelo que plantea un sentido ético y estético, se expone dentro de un esquema social determinado que analizaré en este capítulo. Dicho modelo permite observar cómo se vinculan el contexto de la época y el horizonte de sus autores. Antes expondré algunas consideraciones que resultan necesarias para adentrarnos en la representación de la sociedad que se elaboró en el universo fílmico del “Indio” Fernández.

Los miembros de este equipo fueron *conscientes* de las posibilidades del cine como plataforma para contribuir a la educación⁷⁴, para crear canales de identificación y explorar, a través de sus imágenes e historias, la esencia de lo nacional.⁷⁵ El mismo “Indio” Fernández afirmaba: “Hay que tener muy presente que el cine es la única industria que da a la gente del país y del extranjero una visión permanente y significativa de lo que es México.”⁷⁶ Por tal motivo, sus películas bosquejan arquetipos, que incluyen tipos de familia, con sus roles

⁷² Una de las hipótesis de este trabajo plantea que el cine del Indio Fernández fue muy apegado al enfoque oficial sobre lo mexicano, no obstante, la interpretación y reelaboración de este discurso, a partir del cine, tiene un sello y característica propia del equipo que lo realizó. Cabe recordar que: “la memoria colectiva se encuentra materializada en las instituciones sociales, *pero también* en el espacio-tiempo de la comunidad y, en estrecha relación con éste, en la gestualidad festiva y ritual. Existen instituciones, espacios, tiempos y gestos de la memoria” [Giménez, Gilberto, *Identidades Sociales*, México, 2009, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (Col. Intersecciones), p.72]

⁷³ De acuerdo con Gilberto Giménez, cuando hablamos de identidad, “estamos hablando de representación — reconocida y compartida—que tienen de sí mismos los actores sociales, y no de cualquier inventario de rasgos distintivos constituido desde el punto de vista del observador externo.”[Giménez, Gilberto, *op cit.* p.11.]

⁷⁴ Entonces era un tema importante en la agenda política nacional y de enorme interés para este equipo cinematográfico. Recordemos: Mauricio Magdaleno había trabajado como maestro rural y Gabriel Figueroa asistió a la conferencia sobre educación visual en los estudios Walt Disney de California entre el 25 de mayo y el 4 de junio de 1943 y en México recibió el nombramiento honorario de Supervisor Técnico de Enseñanza Visual por parte de la SEP. [Aurrecoechea, Juan Manuel, “Figueroa, educador visual”, en *Luna Córnea*, Dir. Alfonso Morales, Núm. 32, 2008]

⁷⁵ Es importante recordar que los miembros de este equipo se mostraron más empáticos con los sectores humildes cuyo retrato buscaron plasmar en sus películas, por ejemplo: Mauricio Magdaleno, el guionista, trabajó como maestro rural en el Valle del Mezquital donde pudo percibir las enormes desigualdades e injusticias sociales que sobrevivieron a pesar de la revolución. Magdaleno, como los demás, era consciente de que la revolución no había transformado en un sentido profundo a toda la sociedad mexicana, faltaba mucho por hacer aún. Gabriel Figueroa, el fotógrafo, era huérfano y había padecido muchas carencias en su juventud, sabía de pobreza y desigualdad, lo mismo que el propio Emilio Fernández.

⁷⁶ Cuesta Javier y Helena Olmo, *Grandes mexicanos ilustres: Emilio Fernández*. Dastin S.L. 2003. p. 111. En Aguilar, Zaida F., *La construcción de la imagen de México a través de la filmografía de Emilio el “Indio” Fernández*, Stephen Austin University, tesis inédita, mayo 2014.[Publicada por Proquest LLC., 2014]

sociales, sexuales y de género, entre otros, muy bien definidos, que funcionan para recrear un modelo de sociedad que se ajusta a su estándar ideal de nación.

Quizás debido a la *summa* de arquetipos —un verdadero y amplio catálogo— las películas de “Indio” tuvieron una buena acogida en el extranjero, particularmente en los países de habla hispana.⁷⁷ De tal suerte que las películas proyectaron, tanto a nivel nacional como internacional, una imagen calculadamente elaborada de la nación donde se muestra una concepción de patria imaginada acorde con su modelo de sociedad ideal.⁷⁸

Durante este periodo (1936-1957), hubo una enorme y variada producción de películas que manifiestan la mentalidad y los intereses de la época.⁷⁹ *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) es considerada como un parteaguas: es el inicio de la llamada época de Oro.⁸⁰ Se trata de una comedia ranchera que tuvo gran éxito pues “permitió al cine mexicano ganar sus llamados mercados naturales y afirmarse como industria.”⁸¹ Luego siguió una muy nutrida producción donde destacan los melodramas familiares, como

⁷⁷ No debe olvidarse la fuerte influencia que tienen los EEUU en el desarrollo del cine mexicano y en particular, durante la 2ª guerra mundial, donde México tiene la posibilidad de exportar su cine y ganarse el mercado extranjero. [Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y EEUU en la encrucijada de los años cuarenta*, México UNAM, 2ª ed., 2011.] También es importante recordar que el cine mexicano estaba buscando un reconocimiento internacional, y las películas del “Indio” se exhibirán en festivales internacionales donde obtuvieron premios. Asimismo, hay que recordar la buena acogida que este cine tuvo en países de habla hispana, como España o Argentina, donde la crítica celebró las películas del “Indio”, por transmitir precisamente su espíritu nacional, la esencia de México y de un México diferente al que les habían mostrado en las comedias rancheras, según críticos españoles, éste era más auténtico y definía el alma de ese país. [Castro Ricalde Maricruz y Robert McKee Irwin, *El cine mexicano “se impone” Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México, UNAM, 2011 (Textos de Difusión Cultural. Serie El Estudio) pp. 94-107.]

⁷⁸ Como lo señala Joanne Hershfield: “el cine como un medio masivo de comunicación que no requiere de alfabetización cultural, fue idóneo para representar y transmitir a una población a la que la literatura no podía abarcar, nuevas formas ideológicas acerca de la familia, la nación y la diferencia sexual.” [Hershfield, Joanne, “La mitad de la pantalla: la mujer en el cine mexicano de la época de Oro” en García Gustavo y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM / Instituto mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001. p. 128.

⁷⁹ Tomo el concepto de Roger Chartier sobre la mentalidad, que define como la serie de “condicionamientos no conocidos e interiorizados que hacen que un grupo o una sociedad comparta, sin necesidad de que sea explícito, un sistema de representaciones y un sistema de valores.” Chartier, *El mundo como representación. Historia cultura: entre práctica y representación*, México, Gedisa, 1992, p. 23 *apud*. Tuñón, Julia, *op cit.*, p. 26.

⁸⁰ Ramírez Berg, Charles, “La época de oro del cine mexicano”, en *Algarabía: léeme y sabrás*, México, No. 142, Julio 2016, año XVI. Tomado de Agrasánchez Jr., Rogelio, *Cine mexicano. Carteles de la Época de Oro 1936-1956*, San Francisco: Chronicle Books, 2001. Concibo la época de Oro dentro de los límites temporales enunciados por Charles Ramírez Berg que señala el inicio con la película *Allá en Rancho Grande* (1936) y el final con la película *Tizoc* (1957)

⁸¹ García Riera, Emilio y Fernando Macotela, *La guía del cine mexicano: De la pantalla grande a la televisión*, México, Patria, 1984. p. 20.

Cuando los hijos se van y *Acá las tortas* (Juan Bustillo Oro, 1941 y 1951), *Historia de un Gran Amor* (Julio Bracho, 1942), *El Baisano Jalil* (Joaquín Pardavé, 1942), *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1949), *La Familia Pérez* (Gilberto Martínez Solares, 1948), y un largo etcétera que mostraba los intereses e inquietudes de una clase media emergente.

Es cierto que muchos directores optaron por representar el ámbito de las clases medias, lo cual se explica un poco porque en la vida cotidiana de las zonas urbanas en las décadas de los 40 y 50, la clase media urbana, paulatinamente llegó a imponerse como modelo dominante: “la familia del sector medio así conformada jugó un papel especial en el desarrollo de la nueva realidad, pues recogió la única tradición de familia nuclear, bien avenida, organizada en torno al matrimonio monogámico y con el noble fin de la reproducción.”⁸²

Hay un rasgo distintivo: el equipo del “Indio” exploró el tema de la familia en un sentido trágico, donde ésta siempre se verá confrontada por la adversidad. La familia que se expone en sus películas es la que ha sufrido desigualdad e injusticias, y manifiesta una noción particular de pueblo mexicano que se encuadra básicamente en los sectores marginales de la sociedad. En torno a ésta se describen otros aspectos importantes que construyen su modelo social.

Un tema fundamental de todos los filmes es el amor, no sólo de pareja sino también el amor filial que se desprende del eje “familia”. Aunque es el amor de pareja el más socorrido, por ser una parte medular del melodrama y apelar en forma directa a los sentimientos. Esto será un motivo importante para elaborar historias que provoquen la participación afectiva de su público.⁸³ En relación con el amor también se describe el matrimonio, donde se apunta más claramente cuáles deben ser los comportamientos correctos del marido y la mujer y la función del matrimonio para consolidar la familia. En este sentido, la maternidad también es un tema recurrente, pues ésta aparece en todas las películas, ya sea de manera explícita o simbólica. Es así como en este capítulo desentrañaré de las películas

⁸² Ríos de la Torre, Guadalupe, “La modernidad tan deseada que llegó para quedarse”, *Los sueños de la modernidad. Un viaje sin fin*. Coord. Guadalupe Ríos de la Torre, México, UAM, 2014.

⁸³ Por lo regular, las historias de amor que se exponen en las películas del “Indio” son de amores frustrados ya sea por causa de la adversidad, o por pertenecer a clases sociales distintas. Siempre hay una situación que frustra la unión amorosa y esto se convertirá en el nudo del melodrama.

el ámbito de lo íntimo, que refiere la vida privada de una sociedad, la cual gira en torno al eje de la familia.

El equipo cinematográfico del “Indio”, junto con otros directores,⁸⁴ elaboró una noción de pueblo que se concentró en la representación de las clases humildes, porque su noción de identidad “supuestamente reposaba en la tragedia de las comunidades indígenas y campesinas, en los arrabales de las primeras metrópolis.”⁸⁵ Ello contribuyó a elaborar un concepto de pueblo-patria-nación, como se analizará en el tercer capítulo.

No sólo el equipo del “Indio”, sino que en general la cinematografía de esta época tuvo un gran interés por explorar temas nacionalistas y definir identitariamente al país dentro de un horizonte social más amplio. Hubo un gran interés por mostrar y elaborar una buena imagen de México ante el extranjero, por lo que la pantalla se saturó de folklorismo y temas históricos o nacionalistas.⁸⁶ Desde la década de los 30, películas como *Janitzio*, (Carlos Navarro, 1934), *¡Así es mi Tierra!* (Arcady Boytler, 1937), *La Zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937) y en particular *La noche de los mayas* (Chano Urueta, 1939) manifestaron la búsqueda de una esencia nacional en el cine. Aunque es el cine del “Indio” Fernández el que se abocará exclusivamente a la representación de lo nacional, desde diversas facetas.

Este objetivo tácito que buscaba representar a la nación fue percibido por los integrantes del equipo del Indio, “quizá de manera inconsciente”, como afirman Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin,⁸⁷ o bien como parte del espíritu de su época. Lo cierto es que no sólo en el cine se manifiesta esta exploración de lo nacional, también en las artes plásticas, la literatura indigenista y de la revolución mexicana, el teatro y los estudios arqueológicos y antropológicos forman parte de este ambiente cultural que fue crucial para

⁸⁴ Chano Urueta, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, entre otros.

⁸⁵ Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee Irwin, *El cine mexicano “se impone” Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México, UNAM, 2011. p. 106.

⁸⁶ Fueron dos películas dirigidas por extranjeros las que al inicio de los 30 tuvieron un efecto importante en el cine mexicano que marcan la búsqueda de la esencia nacionalista: *¡Qué viva México!* Obra inconclusa de Sergei Eisenstein y *Redes* (1934) dirigida por Paul Strand y Fred Zinnemann. [Ramírez Berg, Charles, “La invención de México: el estilo estético Emilio Fernández y Gabriel Figueroa” en García, Gustavo y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, p. 116.]

⁸⁷ *Op Cit.*, p. 101.

el desarrollo de la “imagen mexicana” que elaboró el equipo del “Indio”.⁸⁸ No hay que olvidar el importante papel en la narrativa de estos filmes de Mauricio Magdaleno, el guionista, quien proviene de ese ambiente literario donde se exploraba también una idea de nación.

La visión particular sobre México que Gabriel Figueroa definió como “mística mexicana,”⁸⁹ se refiere a un ideal compartido por el equipo y otros intelectuales de la época, particularmente los muralistas, con quienes mantuvieron una estrecha relación. En palabras de Figueroa: “Todos esos artistas (los muralistas) nos inspiraron para crear una imagen mexicana para el cine.”⁹⁰ Aunque esta noción de “imagen mexicana” es bastante abstracta y cuestionable, es conveniente preguntar ¿En qué consiste exactamente? Y para intentar dar una respuesta considero que el análisis del modelo social expuesto en las películas ofrece algunas pistas para dilucidar este concepto.

Como se ve, la esencia de lo nacional se exploraba desde diversos ángulos pero en el caso de este equipo fílmico, además de los elementos estéticos, su visión se relaciona con aspectos ideológicos de reivindicación social que compartían con otros artistas plásticos.

Con respecto a los muralistas sabemos que “compartían la creencia en una redistribución de la tierra y en el sufragio y la justicia universales.”⁹¹ Y tal como lo refiere Higgins, estos ideales eran compartidos por Figueroa. La participación, tanto de los muralistas como de algunos miembros del equipo del “Indio”, en la defensa de los derechos

⁸⁸ El gran detonador de todo este proceso de transformación ocurrió durante la primera mitad de los 20, con el vigoroso impulso que José Vasconcelos dio al proyecto educativo y cultural de la Secretaría de Educación Pública. V. Enrique Florescano, “José Vasconcelos y la construcción del nacionalismo del siglo XX”, *Imágenes de la Patria a través de los siglos*. México, Taurus, 2006, pp. 310-344

⁸⁹ El concepto de “mística mexicana” es cuestionado por Ceri Higgins [*op.cit.*] en su investigación sobre Gabriel Figueroa y sustituye el término mexicanidad por transnacionalidad por considerarlo abstracto, no obstante, tampoco define claramente cuál es este sentido transnacional donde ubica la estética de Figueroa. Básicamente, Higgins señala que las principales influencias estéticas del fotógrafo mexicano provenían del arte europeo y de su maestro Gregg Tolland en Hollywood, por lo cual no puede afirmarse que siga un impulso meramente nacionalista o manifieste ideales estéticos o ideológicos nacionales. Emilio Fernández también manifiesta esa contradicción pues el nacionalismo que proyecta en su cine sólo pudo ser posible con la tecnología extranjera, especialmente norteamericana, así como con la influencia de Hollywood. El Indio declaraba que su principal influencia cinematográfica era John Ford.

⁹⁰ Dey, T., “MASTER Cinematographer, en *American Cinematographer*, marzo, 1992, pp.35-40 cit. en Higgins, Ceri, *Gabriel Figueroa: Nuevas Perspectivas*, p. 29.

⁹¹ Higgins, Ceri, *Gabriel Figueroa: Nuevas Perspectivas*, p.30.

de los trabajadores y de las clases pobres, en general, señala su compromiso social con estos ideales. Ello explica la parte ideológica, pero no la parte estética.

En términos estéticos, lo que los artistas plásticos hicieron fue crear su propia idea de lo mexicano.⁹² Tomaron tipos y elementos simbólicos que presuntamente representaban a la nación: su paisaje y su gente, como las montañas y los lagos, el maguey y los nopales, las sandías y las piñas, y los propios indios con sus actividades y ropas típicas. Todo lo que en conjunto define lo que estos artistas entendieron por "mexicanidad." Estos elementos estéticos fueron retomados y reinterpretados por el equipo del "Indio" para desarrollar un cine que se caracterizó por recrear un imaginario nacionalista, donde además plantearon su visión ética propia y su interpretación del discurso nacionalista dominante.⁹³ Las historias narradas se utilizarán para cifrar una serie de valores que asocian lo bueno con lo bello, donde la ética y la estética formarán un vínculo indisoluble. Es así como se desarrolla una noción de identidad que se proyecta en su elaboración fílmica.

Desde la especialidad de los estudios cinematográficos, Carlos Ramírez Berg señala también la influencia del modelo cinematográfico norteamericano, en términos narrativos, y explica que hubo tensión entre las influencias hollywoodenses y la búsqueda de las raíces mexicanas, lo cual "llegó a su apoteosis en las películas de Emilio Fernández y el camarógrafo Gabriel Figueroa."⁹⁴ No obstante, este autor señala que "al desarrollar su estilo propio, [...] Fernández-Figueroa acudieron a fuentes mexicanas, hollywoodenses e internacionales; así, su poética cinematográfica evolucionó de una manera única y compleja."⁹⁵ En los estudios actuales, más que afirmar el nacionalismo del "Indio", se

⁹² Sin lugar a dudas, con la influencia del arte europeo. Véase: Higgins, Ceri, *Gabriel Figueroa: Nuevas Perspectivas*.

⁹³ Con ello me refiero al llamado "nacionalismo revolucionario" que desde la década de los años veinte influía en la representación plástica y la visión estética del país. Asimismo, no se debe olvidar la influencia del cineasta ruso Sergei Eisenstein quien en la década de los 30 definió una estética particular para retratar lo mexicano y que sin duda tuvo repercusión en el cine del "Indio" Fernández.

⁹⁴ Ramírez Berg, Charles, "La invención de México: el estilo estético Emilio Fernández y Gabriel Figueroa" en García Gustavo y David R. Maciel. *El cine mexicano a través de la crítica*. México, UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001.

⁹⁵ *Ibidem*. Ramírez Berg señala que desde el principio Emilio Fernández se propuso hacer cintas que contaran historias mexicanas sobre mexicanos y para mexicanos. Recupera la entrevista que le hizo Julia Tuñón. (*En su propio espejo: Entrevista a Emilio el Indio Fernández*) y señala que buscó inspiración en otros artistas mexicanos en todos los campos que estuvieran involucrados en definir las formas expresivas mexicanas, en particular Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano y sobre todo José Guadalupe Posada. Lo que Ramírez Berg

observan también sus vínculos transnacionales cuya elaboración en conjunto con las influencias nacionales desarrollaron un estilo único e inconfundible.⁹⁶

Por otra parte, hay que considerar al público. En su *Historia documental del cine mexicano*, Emilio García Riera afirma que el público que consume estas películas se integraba por “una enorme masa proletaria indígena y mestiza con escaso poder adquisitivo y una reducida clase media mestiza y criolla.”⁹⁷ En ese sentido, el equipo del “Indio” asumió como propia la obligación de mostrar a esas masas y, también, al público extranjero, un México idealizado, donde los ambientes marginales, tanto de la urbe como del campo, resultaron un terreno fértil para la elaboración de imágenes icónicas sobre la nación.

Este elaborado concepto de la “mexicanidad”, no sólo gira en torno al público o a los elementos estéticos e ideológicos, sino que también considera como esenciales una serie de parámetros morales (base de principios éticos) que sutilmente proclaman la igualdad, la justicia social y la redistribución de la riqueza. De esta manera, a través de la imaginación y los recursos plásticos, las películas recrearon estereotipos que, presuntamente, ejemplifican la esencia de lo nacional y construyen un modelo ideal de sociedad, que se encuadró en los ambientes populares, ya sea de campesinos en zonas rurales o de marginados en los barrios y arrabales urbanos.

Su modelo de la estructura narrativa fue similar al modelo hollywoodense descrito por Bordwell,⁹⁸ aunque en el cine del Indio, su principal característica fue la máxima explotación del melodrama para mostrar la tensión de los contrarios. La confrontación entre el bien y el mal, la tradición *versus* la modernidad, la vida *versus* la muerte con los cuales se

llama “inconfundible estilo Fernández Figueroa” tiene determinadas influencias artísticas y cinematográficas, elementos formales e implicaciones ideológicas.”p. 112.

⁹⁶ Véase: Higgins, Ceri, “Inventando a México: Más allá del “Estilo Fernández-Figueroa” en *Gabriel Figueroa, Nuevas Perspectivas*, México, CONACULTA, 2008. pp.69-113.

⁹⁷ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, t. 2, pp 7-8.

⁹⁸ Los elementos que caracterizan la narrativa hollywoodense según Bordwell son: 1) Lógica narrativa centrada en relaciones de causa y efecto de los acontecimientos de la historia, protagonistas orientados a una meta-poética narrativa aristotélica. 2) Un sistema de tiempo cinematográfico que gobierna todo, desde la duración de la toma hasta el orden temporal de las tomas para favorecer los recursos narrativos como los flashbacks y los plazos límite. 3) Un sistema espacial que elabora los espacios fílmicos y narrativos incluyendo una composición privilegiada de los cuerpos humanos, centrándolos y equilibrándolos en el encuadre. Frontalidad y perspectiva lineal. Bordwell, David, “Part One: The Classical Hollywood Style, 1917-1960” en Bordwell, Janet and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Nueva York, Columbia University Press, 1985, pp.1-84. Cit. en García Gustavo y David R. Maciel, *op cit.* pp 108-109.

desarrolló su enfoque moral con una estética visual que le confiere un sello nacionalista inconfundible y poderoso.⁹⁹ Además de ofrecer, mediante sus moralejas, una serie de parámetros morales convenientes y/o acordes con el discurso oficial.

Para aterrizar en el modelo social expuesto en sus películas, en estas consideraciones concibo a la familia como la base de la sociedad, y coincido con Julia Tuñón en que: “La familia permite y propicia el desarrollo del ámbito privado frente al público y en nuestra cultura se considera el espacio fundamental para la reproducción social. Su constitución ha implicado un largo proceso histórico que encuentra en la familia nuclear [...] su definición más exacta.”¹⁰⁰ La familia será el elemento alrededor del cual se construye el modelo social, pues todos los elementos tanto de la esfera íntima como pública, giran en torno a ella, tal como se podrá apreciar en las siguientes líneas.

El cine, mejor que otro medio, ofrece la posibilidad de mostrar desde el ámbito íntimo o privado las estructuras propiamente sociales, a través de historias particulares con personajes imaginarios que funcionan para mostrar el drama humano desde la intimidad, pero encuadrado en un esquema social.

Coincido con la idea expuesta de Edgar Morin: en el cine se desarrolla un proceso de proyección-identificación, donde “la impresión de vida y de realidad propia de las imágenes cinematográficas es inseparable de un primer impulso de participación.”¹⁰¹ De ahí su importancia como espectáculo que permite la apropiación de una realidad subjetiva, donde el espectador se siente que forma parte de ella, aunque sabe que la vida expuesta en la pantalla está fuera de su realidad práctica.

El concepto de proyección-identificación resulta útil para analizar la representación de la vida privada y social en las películas y comprender cómo los hechos sociales del contexto afectan los encuadres de sus historias. No sólo se trata de la proyección del público,

⁹⁹“La creación de una imagen nacional en la obra del Indio Fernández está integrada por varios componentes. Los elementos naturales, el individuo y los conceptos abstractos, los cuales se convierten en símbolos y metáforas que vienen a conformar uno de los aspectos claves en la cinematografía del Indio.” Aguilar, Zaida F., *La construcción de la imagen de México a través de la filmografía del Indio Fernández*, Tesis inédita, Stephen F. Austin University, Mayo 2014.

¹⁰⁰ Tuñón, Julia, *op cit.*, p. 123.

¹⁰¹ Morin, Edgar, *op. cit.*, pp.108-109.

sino también la del equipo y su manera de interpretar a la sociedad. Tales proyecciones son útiles para analizar cómo se construyen canales de identificación con el público al que se dirigen y, sobre todo, comprender de qué manera se elabora la representación de lo nacional.

No podemos perder de vista que este cine tuvo el muy visible propósito de educar.¹⁰² Por tal motivo, el melodrama, como estructura narrativa, se ajustó a la perfección para recrear imaginariamente, desde el ámbito privado (principalmente), los valores morales que nos rigen como individuos y como sociedad, y cuando no se cumple con ellos, se elaboran moralejas contundentes, para así cumplir con el sentido pedagógico.

Las historias de amor —que en todas las películas son el hilo conductor del melodrama— son el pretexto para alcanzar al público por medio del relato íntimo de sus personajes, donde todos los componentes estéticos —desde el paisaje, las actuaciones, las recreaciones de época, hasta la música— serán fundamentales para transmitir un mensaje. Debido a este conjunto de componentes, el espectador puede formar un vínculo afectivo e identificarse con un drama ficticio, pero que se pretende verosímil; el cine es un producto de la fantasía, o como lo define Morin, de la “realidad subjetiva”.

Finalmente, la manera como se manifiestan dichos modelos, así como la función del melodrama para elaborar su lección moral, será descrita. El análisis se concentra en los elementos narrativos verbales y audiovisuales, con los que fueron tratados los distintos temas que separé en varios apartados para analizarlos individualmente. En cada sección, destacaré los valores morales que en un sentido deontológico definen, tanto a la familia como a la sociedad, y describo los elementos significativos de las películas donde se manifiesta ese campo de tensión que expresa la cultura, el imaginario y la mentalidad de los autores.¹⁰³

¹⁰² Véase: Tuñón, Julia, “Una Escuela en celuloide: El cine de Emilio “Indio” Fernández o la obsesión por la educación” en *HMex*, XLVIII: 2, 1998.

¹⁰³ Para analizar las nociones morales y la axiología utilicé la obra de Risieri Frondizi, *¿Qué son los valores?* México, FCE, 1958; también: José Romano Muñoz, *El Secreto del Bien y del Mal: Ética valorativa*, México, Botas, 1961.

1.1 LA FAMILIA

Todas las familias felices se parecen entre sí. Las infelices son desgraciadas en su propia manera

León Tolstoi

Como ya he señalado, uno de los elementos fundamentales de la sociedad es la familia. Ésta será la base de la unidad social, pues “es una institución compleja que atañe a la esfera económica, social, ideológica y psicológica, que afecta tanto a los temas de la sociedad en su conjunto como de los individuos en particular.”¹⁰⁴ En el contexto de los años 40, el Estado avanzaba hacia el progreso industrial y, en tal sentido, era necesario definir la vida cotidiana en torno a la familia nuclear (padre, madre, hijos). La unidad familiar garantizaba también la unidad social y, aunque la revolución había terminado veinte años atrás, su recuerdo se conservaba fresco, al menos en el equipo cinematográfico del “Indio”, por lo que buscaron fomentar la conciliación social a través de la familia.¹⁰⁵

La familia marca el ámbito privado desde donde se reproducen los usos y costumbres sociales y, es una institución forjadora porque manifiesta los estereotipos en torno a los géneros masculino y femenino, así como los roles que deben ejercer padre, madre e hijos. En las películas del “Indio”, la familia es un elemento que se utiliza para expresar la tradición y es parte integral de la sociedad. Elementos como la justicia, el amor, la patria, la maternidad, el sacrificio, giran en torno a la familia.

No todas las familias expuestas en las películas del “Indio” serán familias felices, sino como lo afirma Tolstoi, muchas deberán enfrentar la adversidad. Hasta cierto punto se puede señalar un virtual vaso comunicante entre Tolstoi y el equipo cinematográfico del Indio pues ambos manifiestan la preocupación por defender la familia como lazo con la tradición;

¹⁰⁴ Tuñón, Julia, *op cit.*, p.123.

¹⁰⁵ Cabe recordar el espíritu de unidad nacional que acompañará al gobierno ávilacamachista y al alemanismo como continuador de dicha política de unidad, durante los cuales se filmaron la mayoría de las películas analizadas en este trabajo

otorgan un importante papel al medio rural como espacio ideal para obtener la felicidad; y exaltan los valores de una moral católica, que se impone a pesar de la sociedad laica.¹⁰⁶

Buena parte de las familias en el cine del “Indio” no son familias felices, sino que enfrentan la incertidumbre, pobreza, desigualdad, injusticia y a la sociedad misma que impide el logro pleno de su felicidad. La familia, para imponerse ante la adversidad, deberá contar con determinados valores y características, como se expone a continuación.

En la mayoría de las películas aquí analizadas se construye un esquema de familia nuclear (*Flor Silvestre*, *La Perla*, *Pueblerina*, *Enamorada*) constituida por padre, madre e hijos, pero este esquema no será el único, pues en algunas ocasiones la familia se constituye sólo por la mujer, como en *Las Abandonadas*, o se desarrolla un esquema familiar “compuesto” como en *Víctimas del Pecado*, donde la familia se integra por personas que no comparten lazos consanguíneos. No obstante, todos los esquemas de familia en el cine del “Indio” expresan los mismos valores morales, en donde destaca el papel de la madre como forjadora del núcleo familiar y el sacrificio como principal cualidad de la maternidad.

Otra característica que distingue a sus familias es que su conformación no implica necesariamente la pertenencia a una misma clase social; es decir, la unión familiar puede ser entre individuos de distinta clase, lo cual se relaciona con el ideal de sociedad sin clases y con el valor de la igualdad. De la misma manera, se expresa cierta preocupación por las limitaciones que impone la pertenencia a una determinada clase social y expone un ideal de sociedad más justa y de familia “revolucionaria”, según sus propios términos, donde el valor de los individuos no se relacionará con una condición económica, sino con una cualidad moral.

Claudia Arroyo Quiroz explica bastante bien, para el caso de *Flor Silvestre*, cómo la nueva familia revolucionaria no se forma en la narrativa fílmica sino mediante la disolución del prejuicio social de los ricos hacia los pobres. Dicho prejuicio sólo puede ser suprimido mediante la exaltación de los valores morales que convierten a la gente pobre en virtuosa y

¹⁰⁶ En este sentido, vale la pena recordar que en estas películas se expresa la tensión entre la moral católica y la laica, aunque hay un esfuerzo por elaborar una postura acorde con el Estado posrevolucionario que se define como laico.

moralmente más rica que los hacendados. “Este proceso es moldeado por el melodrama por medio, tanto de un énfasis en ciertos valores morales, como de una expresión acentuada de sentimientos. De hecho es solamente por medio de una exaltación afectiva del campesino, como moralmente virtuoso, que los nuevos lazos familiares son creados.”¹⁰⁷

Dentro de estos esquemas de familia destaca el papel de la madre frente al padre, quien desempeñará una función protagónica. No siempre habrá padres presentes; en cambio, en todas las películas habrá alusiones a la madre, ya sea en sentido negativo como en *María Candelaria*, o en sentido simbólico como en *Río Escondido* o *Un día de vida*.

A partir de *Flor Silvestre* (1943), el primer gran éxito de este equipo, se muestra un ejemplo de familia nuclear tradicional, encuadrada en el ámbito rural. Esta familia padece los estragos de violencia que produjo la revolución mexicana. La película celebra la revolución, pero más allá de mostrarla como un hecho de armas, o narrarla en todas sus facetas, se concentra en mostrar las consecuencias que tuvo en el ámbito de las familias.¹⁰⁸ Es el conflicto familiar, generado por la revolución y no la revolución misma, el que expresa el peso melodramático de esta película.

El tema central es la historia de amor entre José Luis y Esperanza, quienes pertenecen a distintas clases sociales; José Luis (Pedro Armendáriz) es el hijo del hacendado mientras que Esperanza (Dolores del Río) es la nieta de un aparcerero. Esta situación conflictiva funciona para mostrar la desigualdad y el prejuicio social, como principales características del medio rural mexicano en tiempos de la revolución. La unión de esta pareja proyecta ese ideal nuevo de familia revolucionaria, como bien ha señalado Claudia Arroyo Quiroz, donde la diferencia de clases no resulta ser un impedimento para lograr el amor: “A través de su matrimonio con una campesina, el personaje de José Luis es emblemático de una nueva

¹⁰⁷ Arroyo Quiroz Claudia, “Imágenes de la nación en el melodrama revolucionario de la Época de Oro: El caso del cine de Emilio Fernández” en Arroyo Quiroz, *et al. México imaginado, Nuevos enfoques sobre el cine (transnacional)* p. 80.

¹⁰⁸ Es importante recordar que la revolución que se narra en la película es sólo la maderista. No hay referencia a otros líderes revolucionarios, sino sólo a la primera fase de la revolución, donde se manifestaron ideales de manera utópica. El elemento contrario a esta etapa de la revolución es el viejo orden patriarcal que alude directamente al Porfiriato y así se evita desarrollar en la película el conflicto de las pugnas entre las facciones.

generación revolucionaria que rompe con los prejuicios sociales de la era porfiriana y presenta un nuevo parámetro de relaciones de clase”¹⁰⁹

José Luis se relaciona con la gente humilde, es camarada de los peones, está involucrado en publicaciones clandestinas que atacan la dictadura porfirista y decide casarse con la nieta de un aparcerero, con lo cual marca la ruptura con el orden tradicional representado por su padre, Don Francisco (Miguel Ángel Ferriz). La ruptura de la familia tradicional está marcada por estos acontecimientos y se complica por el desenvolvimiento de la violencia armada.

José Luis representa la nueva generación que rompe los esquemas porfirianos y anuncia un orden social nuevo e igualitario. La adversidad se impone pues su padre es asesinado y ello comprometerá su destino ulterior; él buscará la venganza y perderá la vida. La desgracia de esta familia, no obstante, ocurre por los malos revolucionarios que se aprovecharon del caos para obtener su propio beneficio. La búsqueda de un orden nuevo, equitativo y justo no es la causa de la desgracia, sino la adversidad que se manifiesta a través de los resentidos sociales y oportunistas. Es así como se muestra un ideal de familia revolucionaria que precisa cambiar el esquema social tradicional para fomentar la igualdad y la fraternidad entre las clases sociales.

Uno de los mayores problemas de la década de los cuarenta fue “reconocer el fracaso de la Revolución para llevar recompensas sociales y económicas a las clases más bajas, las poblaciones indígenas y las mujeres.”¹¹⁰ Por ello, la narrativa cinematográfica de *Flor Silvestre* ofrece una idea alternativa de reivindicación social, donde también se intenta definir identitariamente a la nación, así como a los géneros masculino y femenino. La película reconstruye la revolución desde una versión oficial y, hasta cierto punto, si no optimista, su visión al menos es esperanzadora, para obviar así con el nombre de la protagonista, quien narra a su hijo la historia de su padre y de su muerte.

En esta película también se observan los roles tradicionales de padre y madre que representan la tradición y el arraigo hacia lo permanente. El padre de José Luis es reactivo al cambio, aunque al final comprende que se ha equivocado, pues más valía conservar la unión

¹⁰⁹ Arroyo Quiroz, Claudia, *et. al., op.cit.* p. 79.

¹¹⁰ Hershfield, Joanne, *op cit.* p. 131.

familiar. Es un padre justo a quien le resulta difícil cambiar sus viejas percepciones; la madre, en cambio, es más fácil de convencer. Aunque al principio tampoco aprueba la relación, termina por reconocer las virtudes de su nuera y el amor como fuerza sublime que supera las desigualdades y consolida la unión familiar.

En los casos de José Luis y Esperanza, ambos manifiestan los roles que deben ejercer el hombre y la mujer. José Luis es valiente, fuerte y protector, mientras que Esperanza es dócil, sumisa y dispuesta a colaborar en las decisiones que tome el hombre. Su unión materializa la fraternidad de las clases sociales, pero sus roles como marido y mujer, no difieren mucho de los que se manifiestan en las familias indígenas como se verá en el siguiente ejemplo.

La Perla (1945), como segundo ejemplo de familia nuclear, narra la historia de los indígenas Quino (Pedro Armendáriz) y su mujer Juana (María Elena Marqués), quienes para su buena o mala fortuna encuentran en el mar una perla de enorme valor. Aunque la perla significa la riqueza y la oportunidad de cambiar la vida de esta pequeña familia, ésta sólo traerá la desgracia y la muerte de su único hijo. En la película se desarrolla una gran lección moral donde los bienes materiales tienen una mínima importancia frente a otros valores, como la honradez, el amor y la unión familiar.

Esta pareja indígena funciona para manifestar tradiciones arraigadas sobre la familia. Es un matrimonio humilde donde resultan claramente observables los roles de marido y mujer. Esto se presenta desde una de las primeras escenas donde Quino, preocupado por la marea y su imposibilidad de salir a pescar, platica con su mujer quien está moliendo la masa y haciendo tortillas, que son el único alimento que les queda. El hombre representa la valentía y la fuerza de la familia. Él es responsable de las decisiones y quien arriesga la vida para adentrarse en las profundidades marinas y obtener el sustento de la casa: el marido debe ser proveedor y responsable de la protección de la mujer. La mujer en cambio debe encargarse de las labores domésticas, cuidar al hijo y preparar los alimentos para su hombre.

La mujer manifiesta una actitud sumisa, acorde con la moral dominante, que acepta todas las decisiones de su marido. No obstante le cuida las espaldas: permanece como una sombra protectora en un ámbito espiritual, pues la suya no es la fuerza física, sino la astucia e inteligencia para detectar situaciones de peligro.

Ambos forman un equipo indestructible y juntos emprenderán el largo viacrucis para obtener los mayores beneficios de la perla. Esto los obligará a huir de los intereses mezquinos de quienes planean arrebatársela. La adversidad fortalece a la pareja que se mantiene unida hasta el final, cuando los malhechores asesinan vilmente a su hijo. La lección es clara, en cuanto a lo moral y se vincula con lo familiar: la unión los fortalece y pese a la muerte del hijo, comprenden que ningún bien es más importante que la familia. El bien y el mal son fácilmente distinguibles.

Un tercero y último ejemplo de familia nuclear que conviene citar es el de *Pueblerina*, donde se narra la historia de una pareja de campesinos, unidos por la adversidad y que trabajan para salir adelante y superar todos los obstáculos impuestos por la propia sociedad.

La historia se desenvuelve en una comunidad rural socavada por el caciquismo de los Hermanos González quienes controlan la compra y venta del maíz y que son los responsables de la injusticia que ha sufrido esta pareja. Aurelio (Roberto Cañedo) es condenado a 12 años de prisión, por defender a Paloma (Columba Domínguez) del abuso sexual de Julio González (Guillermo Cramer). Por su buen comportamiento, el protagonista acorta a la mitad la condena y regresa a la comunidad de donde fue exiliado. Es inevitable sentir empatía por este personaje pues ha sido víctima de las injusticias. Su personalidad recia y desenvuelta, que sabe lo injusto de su condena, enfrentará con valentía a sus enemigos para recuperar su tierra, su honra y a su mujer. Este personaje manifiesta claramente el ideal masculino del hombre “bueno”.

Por su parte Paloma es una mujer mancillada y señalada que ha tenido que autoexiliarse de la comunidad y ha sufrido un destino igual o peor de humillante que el de Aurelio. De principio, su vergüenza —se reconoce “manchada” y lo repite varias veces— le impide establecer una relación con el mundo y con el propio Aurelio, que vuelve para recuperarla. Este personaje manifiesta un ideal femenino de sumisión, virtud y fragilidad, donde la presencia del hombre le ayudará a reconstituirse.

Esta pareja que forma una nueva familia —con el hijo de Paloma producto de aquella violación— tendrá que enfrentar un destino incierto, que encontrará muchos obstáculos para alcanzar su felicidad. Ambos personajes manifiestan las características propias del hombre

y la mujer, que tendrán que superar, mediante su unión familiar, la adversidad que la misma sociedad les impone.

Con estos tres ejemplos, se confirma un estereotipo del pueblo mexicano que se muestra en la vida de los sectores humildes de la sociedad y, simultáneamente, se elabora una representación de familia que se identifica con las clases campesinas e indígenas. El encuadre en los ámbitos humildes y rurales muestra las dificultades para sobrevivir, dadas las adversidades provocadas por la pobreza o la injusticia social. Son familias “infelices en su propia manera” como bien refirió Tolstoi, pero que encontrarán el modo de sobreponerse a su destino adverso.¹¹¹

En *Las Abandonadas* (1944) se muestra otro modelo de familia donde la mujer (Dolores del Río) engañada, deberá sacrificarse para sacar adelante a su hijo y convertirlo en un hombre de bien. Esta mujer procede de un núcleo, aparentemente, tradicional. Su padre la expulsa del hogar al enterarse que se marchó con un hombre casado quien la engaña con una boda falsa. Aunque al principio esta mujer rechaza a su hijo, producto de aquel engaño, Margarita tendrá que trabajar arduamente para sobrevivir y ver a su hijo en el plano más alto.¹¹²

Las condiciones sociales para una madre soltera son visiblemente adversas y ello la orilla a convertirse en prostituta. Todo en pro del sacrificio que ella deberá hacer por su hijo; sin embargo, la moral social expuesta en esta película no le perdona dedicarse a este oficio y, aunque parecería que su vida se solucionará, gracias a la presencia de un hombre (Pedro Armendáriz), la moral se impone y el castigo es ineludible. Margarita será incriminada por las fechorías de ese hombre que había fingido ser un general revolucionario, aunque en realidad era líder de la Banda del Automóvil Gris y deberá pasar un largo tiempo en la cárcel, de donde saldrá para renunciar nuevamente a su hijo. Una exprostituta y reclusa, no podrá brindarle nada positivo y al final, gracias a su sacrificio, logrará su cometido.

¹¹¹ Ello muestra cómo el cine, pese al tácito reconocimiento del fracaso revolucionario para satisfacer las demandas sociales, como ya he señalado, representa a los protagonistas como verdaderos héroes que lograrán imponerse pese a las condiciones adversas.

¹¹² Hay en todas las películas del Indio una concepción de sociedad dividida verticalmente donde lo bueno está arriba y lo malo abajo. Las personas buenas y con valores son altas, mientras que las opuestas, miserables o viciosas, son bajas. Es una descripción maniquea del valor que se relaciona con el arriba y el abajo.

Por medio del personaje central, en esta película se hace una alegoría de la revolución mexicana y de la situación del país, aunque todo en sentido simbólico, donde la mujer representa a la nación y se sacrificará por ver a su hijo, símbolo del pueblo, convertido en un brillante abogado, que alcanzará un futuro mejor que el de su madre. En este caso, la familia es integrada sólo por Margarita; para esta mujer, la felicidad está proscrita.¹¹³ La lección queda clara: todos los sacrificios valdrán la pena por un futuro mejor, pero una mujer jamás deberá abandonar su hogar por un hombre.¹¹⁴

Un último modelo de familia es la compuesta, que se forma con miembros que no comparten lazos de consanguinidad. Tal es el caso de Violeta (Ninón Sevilla) en *Víctimas del Pecado* (1950) que muestra el deber de una madre que asume ese papel al rescatar a un bebé, recién nacido, arrojado al bote de basura. Violeta es reivindicada de su condición de hetaira, al asumir su responsabilidad de madre. Se enfrentará a todo tipo de situaciones adversas e inclusive será condenada a prisión; sólo que en este caso, la sociedad, a través de sus mecanismos legales, reconoce la virtud de Violeta a quien, al final, le es concedida la libertad.¹¹⁵

¹¹³ De esta manera se construye una identidad nacional, así como una identidad de género, que significa los enormes sacrificios que deberán realizar los individuos para lograr su felicidad, aunque ello implique, renunciar a los seres más queridos, como ocurre con el hijo de Margarita. Al mismo tiempo, se muestra estrictamente el comportamiento de la mujer quien debe imponerse ante la adversidad, así tenga que arrastrarse en las actividades más miserables. Si la mujer elige el camino fácil de la prostitución, las consecuencias serán terribles.

¹¹⁴ El vínculo con el discurso oficial en esta película también es ineludible. Hay una recreación de la moral de la época donde se reivindica el papel de la mujer, de la revolución y del Estado. Es importante recordar que esta película fue modificada, porque el Departamento de Censura consideró que era impropia para la moral de la época, además de poner en entredicho la honorabilidad de los miembros del Estado. En su versión original, el general interpretado por Pedro Armendáriz era también líder de la banda del automóvil gris, pero como esto era ofensivo para el ejército y las instituciones mexicanas, hubo que añadir que el personaje interpretado por Armendáriz había robado las insignias de un general y se había hecho pasar por él. Sobre la película también se cuestionó el que la mujer optara por el camino “fácil” de la prostitución, por lo que en el argumento no se le permite a ésta alcanzar la felicidad, debe renunciar y sacrificarse por su hijo, donde se observa claramente la lección moral. Felipe Gregorio Castillo, jefe del departamento de censura, declaró, con respecto a la polémica en torno a *Las Abandonadas*, a la revista *Cine Mexicano*, el 16 de diciembre de 1944: “No es posible permitir la exhibición de películas que denigren a México, ya sean nacionales o extranjeras. Tampoco es conveniente que se sigan haciendo cintas parciales, en las que sólo se pintan las características de violencia y de vicio que tienen o han tenido algunos sectores del pueblo mexicano; tampoco es posible que se sigan presentando los aspectos vergonzosos de la revolución olvidando en cambio las cosas nobilísimas que tuvo...” Sobre los comentarios de la censura de esta época véase: García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, t.2 pp 207-208.

¹¹⁵ Un caso semejante ocurre en *Salón México* (1948) donde la protagonista (Marga López) asume la maternidad de su hermana pues son huérfanas y decide sacrificarse para lograr que su hermana, sea una persona de bien,

En conjunto, se manifiestan los ideales de reivindicación social que comparte el equipo del “Indio” y el interés por mostrar la injusticia, como elemento discursivo que permite crear un lazo afectivo con el espectador. En estos ejemplos, destacan dos valores fundamentales que caracterizan a la mujer, como construcción de género: la obediencia y el sacrificio. Asimismo, la mujer está indisolublemente vinculada al hombre, prácticamente existe gracias a él. En tal sentido, los valores que distinguen al hombre son la fuerza, protección y valentía. Sobra decir que la estructura narrativa del melodrama, así como los elementos audiovisuales,¹¹⁶ serán los componentes perfectos para elaborar una moraleja, que revela a la familia como la institución base de la sociedad.

aunque para ello deberá convertirse en ladrona, prostituta y eventualmente asesina. No obstante, todo tendrá justificación por su responsabilidad materna, aunque en su caso, la vida no se lo perdonará.

¹¹⁶ En este sentido, la cámara de Figueroa exalta los claroscuros, así como el acercamiento (*close up*) a los personajes del film, favorecen la empatía y la aproximación afectiva con el público espectador. Por otra parte, la banda sonora también funciona para incrementar la tensión dramática del film y orientar al espectador dentro de la narrativa cinematográfica.

1.2 EL AMOR

En el sentimiento del amor existe algo singular capaz de resolver todas las contradicciones de la vida y de dar al hombre aquella felicidad total cuya consecución es el fin de la vida.

Leon Tolstoi

Resulta difícil expresar o encajonar el amor en una definición, porque es un sentimiento tan complejo que no se ajusta a una definición específica. Vale decir que hay distintos tipos de amor, como el amor filial, paternal, sexual, romántico, etc. y aunque es parte de la naturaleza humana, también es un constructo social con una historicidad propia. Los planteamientos actuales han estudiado al amor sexual o de pareja, en virtud de teorías sobre los géneros, lo cual ha resultado esclarecedor para pensar y analizar el amor como una categoría acorde con el género.¹¹⁷

Una sugerencia importante que hace Joan Scott es que “los historiadores necesitan investigar las formas en que se construyen esencialmente las identidades genéricas y relacionar sus hallazgos con una serie de actividades, organizaciones sociales y representaciones culturales históricamente específicas.”¹¹⁸ Aunque la intención no es realizar una investigación sobre género, conviene situarnos específicamente en el contexto de nuestro objeto de estudio para observar la representación simbólica del amor y utilizar su análisis, y así identificar la elaboración simbólica de los géneros.¹¹⁹

¹¹⁷ El sistema de género, explica Julia Tuñón, se expresa básicamente en tres dimensiones: la económica, la política y la simbólica. [Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra*, p. 25] En el caso de las películas podemos adentrarnos en la dimensión simbólica mediante la expresión de las diferencias y la manera en que se desarrollan comportamientos y relaciones de poder. No obstante la discusión sobre la construcción de los géneros es bastante más compleja que esto. Depende de diversos factores simbólicos, sociales y económicos, dentro de los cuales, es preciso contemplar la historicidad propia de la construcción de géneros, que en el caso de las películas del “Indio”, obedece a un contexto y circunstancia específica.

¹¹⁸ Scott, Joan, “El género: Una categoría útil para el análisis histórico” en Lamas, Marta (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG, 1996, p.25.

¹¹⁹ La intención de apoyarme en las teorías de género para analizar el amor deriva de la noción expuesta por Natalie Zemon Davis quien señala como principal propósito del análisis de género: “descubrir el alcance de los roles sexuales y del simbolismo sexual en las diferentes sociedades y periodos, para encontrar qué significado tuvieron y cómo funcionaron para mantener el orden social o para promover su cambio” [Natalie Zemon Davis, “Womens History in Transition: The European Case”, en *Feminist Studies*, 3, invierno de 1975-76. p. 90] La noción de género funciona para definir las construcciones culturales e ideas sobre los roles apropiados para mujer y hombre, además es una forma de referirse a los orígenes sociales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres, tal como lo expone Joan Scott. [Scott, Joan, *op cit.* p.7]

En el caso de las películas del “Indio”, el amor romántico fue un tema recurrente, es decir, el de pareja. No obstante, sus historias de amor, generalmente se presentan como una imposibilidad —que constituye el núcleo del melodrama— donde la pareja enamorada debe superar una serie de obstáculos para lograr su felicidad. Esto se liga con el sentido trágico que imprime a sus familias, como ya se explicó. Recorro nuevamente al ejemplo de *Flor Silvestre* (1943) donde la historia de amor entre Esperanza (Dolores del Río) y José Luis (Pedro Armendáriz) es el hilo conductor del melodrama de la familia Castro, en el contexto de la Revolución Mexicana.

El romance entre estos personajes se expone en primer plano en esta película; pero es un amor frustrado pues resulta inconcebible un matrimonio entre individuos de distinta clase social. En el desarrollo de la película se muestra nítidamente el modelo de familia tradicional que se resiste al cambio social —como mencioné en el apartado anterior—, pero donde la revolución se presenta como posibilidad para realizar la transformación de esta estructura tradicional y hacer posible el amor. Es así como la película exalta al amor y a la revolución, en un sentido idealizado, porque, paradójicamente, la propia revolución cobrará la vida de José Luis.¹²⁰

Lo que para mí resulta de mayor interés es observar, dentro de este contexto, cómo se construye un modelo de pareja donde los protagonistas expresan el “deber ser” del hombre y la mujer, que se relaciona con el planteamiento sobre los géneros. Ambos manifiestan características específicas, tanto físicas como de conducta, que permiten recrear los valores deseables y la conformación de los géneros masculino y femenino que se expresa de manera simbólica en las películas. Las características estereotípicas que se muestran en este primer film, se repetirán en los subsecuentes, con más o menos los mismos elementos.¹²¹

José Luis (Pedro Armendáriz) es un hombre recio y valiente a quien no le importa enfrentarse a la autoridad de su padre, con tal de lograr su amor con Esperanza (Dolores del

¹²⁰ Esta exaltación de amor y revolución también puede observarse en la película *Enamorada* (1945). En tal sentido, se expresa un afán por reivindicar a la revolución misma, pese a su fracaso inmediato. Al final los resultados fueron a largo plazo y son positivos. Al menos eso se ve en las primeras películas, aunque el discurso cambiará en las últimas, como *Un Día de Vida* o *Víctimas del Pecado*, como analizaré más adelante.

¹²¹ Aunque la perspectiva sobre la revolución cambia en el desarrollo de las películas que analizo, la perspectiva de género se mantiene constante. Las características óptimas tanto para el hombre como para la mujer se mantienen sin cambios en todas las películas de este bloque.

Río). Como ya había señalado, una de las características deseables en el hombre es la valentía. Este personaje no teme quebrantar el orden familiar, ni perderlo todo, pues el amor que siente por Esperanza no sólo implica el deseo de poseerla, sino también el de cambiar el modelo social que los separa.

José Luis es un idealista que, a pesar de su posición económica, desea una sociedad más justa, donde las diferencias entre ricos y pobres sean menos drásticas y su unión amorosa, factible. José Luis valora el honor, por ello no se conforma con robar a Esperanza, sino que la lleva al altar donde Dios legaliza su unión.¹²² Ello, además de mostrar el respeto por la institución católica, también manifiesta otros valores deseables en el estereotipo del hombre: el honor y la responsabilidad.

Todos los personajes masculinos de estas películas manifiestan características similares, como Quino en *La Perla*, el General José Juan en *Enamorada*, Lorenzo Rafael en *María Candelaria*, Lupe (Miguel Inclán) en *Salón México* pero, sin lugar a dudas, el personaje masculino más representativo del bloque de películas que analizo es Aurelio (Roberto Cañedo) en *Pueblerina*.

Es un hombre singular que sin ser el macho típico, representa la masculinidad por antonomasia. Aurelio es un hombre acusado de intento de homicidio cuando los caciques del pueblo violan a su novia. Él paga una condena injusta pero regresa a recuperar todo lo perdido, para ello debe combatir contra los prejuicios de la gente que lo mira con desconfianza por haber ido a la cárcel, debe luchar contra los poderosos caciques que controlan la compra y venta de maíz, y contra la vergüenza de su novia por tener un hijo, producto de aquella violación.

En este encuadre adverso, Aurelio se impone gracias a su valentía y también a su trabajo. La injusticia le da fuerza y una aureola de invencibilidad pues nada lo detendrá en su empeño por formar una familia y trabajar la tierra que le pertenece.¹²³ Aurelio regresa a

¹²² La presencia de la religión católica es insoslayable en todas las películas del “Indio”, lo cual será analizado en otro apartado. No obstante, aquí cabe mencionar que el matrimonio religioso legitima al amor y manifiesta la noción de igualdad, en un sentido católico y moral. En el reino de los cielos todos seremos iguales, lo mismo que en el reino de esta tierra. Hay una obvia conjunción entre la moral religiosa y la moral laica.

¹²³ Como se puede notar, en *Pueblerina* se ha abandonado el discurso que alude a la Revolución Mexicana. Es sintomático que esta película se haya realizado 5 años después de *Flor Silvestre*. En ella, no hay menciones de

su pueblo porque es su tierra, su raíz y su tradición, no obstante, su actitud es la de un hombre moderno que respeta las leyes tanto del Estado como de la comunidad; acepta la paternidad de un hijo que no es suyo y trabaja tenazmente para alcanzar el progreso. Este personaje manifiesta el amor más sincero que es el amor a la tierra, a la patria perdida por la injusticia, a la madre y a la mujer que acepta pese a que ella misma se considera “una mujer manchada”.

Este hombre, en toda la extensión de la palabra, muestra que la masculinidad no es sinónimo de machismo. Por ejemplo: no le importa lavar su ropa cuando se encuentra solo, pero acepta gustoso que sea Paloma (Columba Domínguez), su novia, quien se la lave.¹²⁴ Es valiente y no teme la venganza de sus enemigos; sabe trabajar y utilizar la fuerza que demostrará no sólo en el trabajo sino también en competencias donde vencerá a sus adversarios. Al mismo tiempo es un hombre sensible y protector que logra reconquistar y brindarle seguridad a su mujer. Por ello afirmo que es la representación del ser masculino, mostrado en su faceta más noble.¹²⁵

Algo similar ocurre con Quino, el protagonista de *La Perla*, a quien se le presentan todas las tentaciones cuando lo emborrachan sus enemigos y aunque se excede no permite que lo engañen. Se mantiene fiel a su mujer pues considera que ella es la fuente de su fuerza: Quino le recuerda a Juana: “Yo soy fuerte, pero mi fuerza eres tú, sólo tú.” En otro momento de la película cuando la mujer flaquea y, por cansancio, detiene su huida, Quino la levanta a la fuerza y le requiere seguir, diciéndole: “O yo me quedo contigo o tú vienes conmigo, pero no podemos separarnos nunca Juana, somos como una sola persona [...] Hay veces que las

la Revolución, aunque el discurso agrarista no se abandona: “La tierra es de quien la trabaja” y Aurelio será el claro ejemplo de ello.

¹²⁴ En esta escena hay un diálogo que me interesa reproducir para destacar cómo un hecho tan simple, como lavar la ropa, implica un vínculo profundo entre el hombre y la mujer: cuando Paloma le entrega su ropa, Aurelio se sorprende porque huele a almidón y le dice: “Por aquí pasaron tus manos, por eso está tan suavcita, como si fuera de seda [...] ¡Qué buena eres Paloma! ¿Te acuerdas que una vez me lavaste y me planchaste un pañuelo? Fue una vez que fuimos a Xochimilco y ya de vuelta nos agarró una granizada, te lo puse en la cabeza para que no te mojaras y quería conservarlo así, oliendo a tu pelo. Tú me lo quitaste y te lo llevaste, cuando me lo devolviste tenía grabado mi nombre y una flor adentro. Yo sentí que casi eras mi mujer, bueno, mi mujer todavía no. Y es que la mujer de uno, cuando le lava y le plancha la ropa, pues... ¡Muchas gracias por todo Paloma! Acepta este dinero, por favor. Cómprale a tu hijo unos zapatos.” (*Pueblerina*, 38:03) Hay una correspondencia entre la acción de la mujer de lavar la ropa del hombre y la retribución simbólica del dinero, para que le compre algo a su hijo. Además el realizar esa labor doméstica para Aurelio la vincula profundamente con él.

¹²⁵ Las figuras antagónicas de este personaje señalan justamente lo contrario, el comportamiento machista que utiliza la fuerza para ir en contra de la razón y obtener beneficios particulares a costa de lo que sea. En estos personajes, no hay huella de honorabilidad ni de valentía, más bien son cobardes, violentos y funcionan para contrastar el ideal masculino representado por Aurelio.

mujeres se dan por vencidas, porque no les queda ninguna esperanza, para esos momentos está el hombre [...]” A lo que Juana, cansada, sólo responde: “Eres mi esposo” y le da la mano para levantarse.¹²⁶

A este estereotipo de hombre fuerte, valeroso y responsable corresponden los estereotipos de los personajes femeninos. Es normal considerar que la mujer encarne al amor y es tradición de nuestra cultura, como lo afirma Julia Tuñón, que el género femenino se asocie a éste.¹²⁷ Se considera, al menos en esa época, que la mujer sólo vive para el amor, primero al padre, luego a la pareja y por último a los hijos. Ello, hasta cierto punto, se observa en las películas del “Indio”, donde las mujeres sólo pueden ver su realización si aman a un hombre o en su defecto, si aman a sus hijos.¹²⁸

El primer ejemplo que utilizaré para ilustrar lo anterior es Esperanza, la protagonista de *Flor Silvestre*, que obedece ciegamente a su hombre. Las características de este personaje refuerzan la idea generalizada de la época donde el hombre domina, mientras la mujer obedece. En ningún momento Esperanza contradice a José Luis, ni para casarse a escondidas, ni para seguirlo en la revolución, simplemente se convierte en su sombra obediente, fiel y enamorada. El hombre la protege y en correspondencia ella le obedece.

Las características femeninas deseables son bastante claras en este personaje a quien se le dedica el título de la película y el tema musical donde se describe su belleza. No es deseable una mujer con artilugios, ni deseos propios, sino una flor silvestre como Esperanza: “sencilla y natural”, como se dice en un verso de la canción.¹²⁹

¹²⁶ En este fragmento puede notarse la importancia del hombre para darle sentido a la mujer. La pareja es una especie de amalgama donde la mujer obedece mientras que el hombre representa la fuerza que los ayudará a superar la adversidad.

¹²⁷ Tuñón, Julia, *op. cit.* p. 101. “Mujer, tu nombre es amor.”

¹²⁸ En el contexto del México posrevolucionario, la mujer siguió siendo oprimida y representada a partir de una estructura jerárquica que coloca al hombre por encima de ésta. De manera que la mujer existe en virtud del hombre y como afirma Joanne Hershfield “siguió funcionando en la narrativa cultural como virgen o puta” [Hershfield, Joanne, *op. cit.* p. 129.]

¹²⁹ Transcribo la letra de la canción que da título a la película, interpretada por el Trío Calaveras:
Flor silvestre y campesina, / flor sencilla y natural, / no te creen una flor fina, / por vivir junto al nopal. [/] no eres rosa, no eres lirio, / mucho menos flor de lis; / pero adornas al martirio, / y al cardo haces feliz [/] Como tú, mi flor silvestre, / Tuve, en la sierra, un amor, / nunca supo de la suerte, / y sí, mucho, del dolor. [/] Flor humilde, flor del campo, que engalanas el zarzal, / yo te brindo, a ti, mi canto, / Florecita angelical. [/] Mientras duermes en el suelo, / te protege el matorral; / y el cadillo y cornisuelo, / forman tu valla nupcial, [/] Siempre ha sido tu esperanza, / linda flor espiritual; / yo te he dado mi confianza, / florecita del zarzal.

El modelo de pareja que se elabora en *Flor Silvestre*, se repetirá en otras películas como *Pueblerina*, donde la actitud de la protagonista manifiesta este ideal femenino de obediencia cuando, de manera significativa, siempre responde a su hombre con un: “lo que tú digas, Aurelio”; en *Las Abandonadas*, donde la protagonista femenina, a pesar de ser una prostituta que se ha visto en la necesidad de sobrevivir sola, se somete a los deseos de su hombre y acepta vivir en el encierro y consagrarse por completo a él; nuevamente la obediencia. Así *María Candelaria* que puede tomar decisiones propias, como salir a vender flores por su cuenta —a pesar de que la comunidad se lo tenía prohibido— acepta sin reparos la orden del hombre para regresar a su casa.

En el caso de *La Perla*, también se muestra este ideal de obediencia femenina, pero además se desarrollan otros valores deseables en la mujer que se asocian con la protección, el buen juicio, la prudencia y el cuidado del hombre.¹³⁰ La protagonista femenina de *La Perla*, no sólo obedece sino también cuida las espaldas de su marido para protegerlo de los malvados que quieren robar su riqueza. Resulta significativo que ella sea quien lo acompañe a pescar y cuide la lancha mientras éste se introduce al fondo del mar, en una actividad exclusiva de los hombres.

Un caso excepcional y que constituye el nudo del melodrama de *Enamorada*, es Beatriz Peñafiel (María Félix), pues durante toda la película se resiste a ser dominada por el hombre que intenta seducirla, inclusive mediante el uso de la violencia.¹³¹ Beatriz, rica heredera de la buena sociedad cholulteca, desprecia los galanteos del general José Juan (Pedro Armendáriz); sin embargo, la tensión se resuelve al momento en que esta mujer ingobernable —muy al estilo de la *Fierrecilla Domada*— sucumbe al amor y decide marchar detrás de su hombre (aunque sea a pie y renunciando a su fortuna). Ello muestra que, la capacidad de la mujer por someterse a las decisiones del hombre, es una de las cualidades

En esta canción se resumen las características de Esperanza quien no necesita de abalorios para ser hermosa, su virtud estriba en su sencillez, por eso es una “flor silvestre”.

¹³⁰ Estas características también son claras en el personaje de Paloma en *Pueblerina*.

¹³¹ El tema de la violencia es importante pues hay cierta permisibilidad para mostrarla como algo normal en la sociedad de la época. En *Enamorada* José Juan le pega a Beatriz, aunque ello será condenado por el sacerdote quien se interpone entre ambos y señala que no se le debe pegar a la mujer. En *Salón México* la violencia hacia la mujer es mostrada de forma explícita pero también se le condena cuando Lupe (Miguel Inclán) el policía defiende a Mercedes de la golpiza que le propina su padrote (Rodolfo Acosta).

más deseables en la construcción cinematográfica de las figuras femeninas, y además se presenta como una cualidad necesaria para que se realice el amor de pareja.

Con respecto al amor de pareja es necesario observar que el papel de los géneros es sublimado: tanto el hombre como la mujer se representan con un sentido idealizado y puro, donde no hay cabida para ninguna alusión de tipo sexual. Si bien la mayoría de las películas recrean historias amorosas, también en ninguna se alude a la pasión amorosa ni al acto sexual. Para este equipo, el sexo está circunscrito a un ámbito privado del que no es necesario hablar; esto es congruente con un sentido moral que otorga un papel específico tanto al hombre como a la mujer, en el que no hay lugar para representar situaciones sexuales o amorosas.¹³² Hombre y mujer cumplen con un estereotipo que funciona bien dentro del melodrama y que manifiesta el deber ser. Es cierto que la moral de la época es bastante estricta al respecto, sin embargo, en otros melodramas, como por ejemplo los de Roberto Gavaldón, aunque no de forma explícita, sí se sugieren fuertes situaciones sexuales, no así en las películas del “Indio” donde el sexo es un tema tabú.

El territorio del hombre en el amor es el dominio, mientras que el de la mujer es la sumisión, aunque para ello también deberán ocurrir otras condiciones, como por ejemplo que el hombre sea honorable y la mujer virtuosa. Hasta ahora me he limitado a describir el papel positivo de hombre y mujer, es decir, cuando los personajes son los héroes de la historia, pero en el complejo tejido social que se elabora dentro de las películas también es importante observar los modelos de pareja negativos, como es el caso de la pareja secundaria de *Víctimas del Pecado*,¹³³ integrada por una prostituta, Rosa (Margarita Ceballos), que abandona a su hijo recién nacido en un bote de basura con tal de seguir a su hombre (Rodolfo Acosta), que es un asesino, ladrón y padrote.

Cuando Violeta (Ninón Sevilla), la protagonista de esta película, la confronta con su responsabilidad de madre, ella responde que arrojó a su hijo a la basura y lo “volvería a hacer cien veces con tal de seguir a su hombre.” En este sentido, la obediencia es llevada a un caso extremo y contrario al modelo deseable porque niega la maternidad. En esta lógica maniquea

¹³² En la mayoría de las películas, ni siquiera hay besos.

¹³³ Resulta curioso observar que dichos modelos negativos se presentan en entornos urbanos. Lo cual revela la idealización de la vida rural, en un esquema de lo positivo, muy distinta de la imagen urbana que se desarrolla en otras películas, donde se manifiestan vicios y defectos en general.

se maneja una dinámica de premio y castigo, donde la gente que obra bien le será reconocido el mérito, mientras que a los que no, su destino generalmente es trágico. Cabe señalar que, en muchas ocasiones, los héroes en las películas del “Indio”, para cumplir con su deber ser, deberán sacrificarse e incluso morir, con lo cual, su papel dentro de las historias se sublima. Esta situación se observa mejor con otro elemento fundamental que nutre al cine del “Indio”: la maternidad, que además define las características de género femenino al que me referiré a continuación.

1.3 La maternidad

*La mujer ha nacido para casarse y darle hijos al hombre*¹³⁴

Aunque esta aseveración no aparece en una película realizada por el equipo de Emilio Fernández, si muestra uno de los ideales más significativos de la época. Además de obediente, la función de la mujer es ser una buena madre. El tema de la maternidad aparece desde *Flor Silvestre* y recorre todas las películas del “Indio” de diversos modos.¹³⁵ En este sentido, la construcción de género se asocia con el rol sexual. Esperanza, luego de ver cómo fusilan a su hombre consagra su vida a su hijo, quien simboliza el porvenir y el fruto por el que vale la pena sacrificarse. Es al hijo a quien narra la historia de la familia Castro y es él la representación de la sangre nueva que palpita sobre un México mejor, como se sabe al final de la película y lo que constituye su principal moraleja.¹³⁶

María Candelaria no tiene hijos pero sí una madre, presuntamente pecadora, que marcará, con la desgracia, el futuro de su hija. Las características deseables en la madre son la virtud, el sacrificio, la lealtad hacia su comunidad y es, precisamente, de todo esto de lo que carece la madre de *María Candelaria*. En esta película, la maternidad se ejemplifica mediante un modelo negativo que ilustra cómo “no debe ser” una mujer; principalmente por el hecho de relacionarse con un hombre ajeno a su comunidad, lo cual es señalado como una alta traición.

En el caso de Violeta, la protagonista de *Víctimas del Pecado*, se asume una maternidad ajena, pues recoge a un niño abandonado.¹³⁷ Aunque no es su hijo biológico, le

¹³⁴ Esto lo afirma Stella Inda en *El rebozo de Soledad*, citado por Tuñón, Julia, *op cit.*, p. 127.

¹³⁵ En el caso de la maternidad, como característica propia del género femenino, tampoco hay cambios en la representación que se realiza en todas las películas. Hay un discurso sobre el género que se manifiesta de manera contundente y que define el deber ser de la mujer. En cierta forma, la figura de la mujer como madre se vincula con el concepto de *madre patria*, aunque ello no dejará de ser contradictorio, pues la patria se asocia con el padre, aunque en el caso de México el hablar de una *madre patria* implica pensar en la mujer. Algunos autores como Frederick Turner han señalado que la *madre patria* “representó un intento de forjar una solidaridad nacional entre los diversos elementos de la población sin importar las diferencias de lenguaje, etnia y tradiciones culturales, clase, raza, género y afiliación regional”, de tal suerte que la madre patria significaba una nación mexicana unida. No obstante, como apunta Joanne Hershfield: “las divisiones políticas y sociales fueron mantenidas con las de clase, raza, y género —ésta última a través de la legitimación del machismo—” [Hershfield, Joanne, *op. cit.*, p. 131] Estas ambigüedades en la concepción de la patria se asocian con una búsqueda de identidad nacional, que se observa en el cine, en particular, el del “Indio” Fernández.

¹³⁶ El sacrificio de la madre se vincula con el sacrificio del pueblo mexicano por alcanzar un futuro mejor.

¹³⁷ Aquí nuevamente se presenta la alegoría del hijo como representación del pueblo mexicano, y la mujer como la madre patria que contra todo pronóstico, realizará toda clase de sacrificio con tal de ofrecerle una mejor

consagra y sacrifica su vida lo que la convierte en la heroína del filme. El pequeño —arrojado a la basura y rescatado por Violeta— muestra el ideal de sacrificio que niega la voluntad de la mujer y la sublima en su papel de madre. En esta madre putativa se manifiestan otras características deseables, como la responsabilidad de criar, alimentar y educar al hijo, aun poniendo en riesgo su propia vida.¹³⁸

Violeta no es una mujer débil o sumisa, al contrario, es una mujer masculinizada y violenta que comparte características atribuibles al rol masculino, pero que se justifican porque gracias a ellas protege a su hijo. Lo mismo sucede con Mercedes (Marga López) en *Salón México*, quien roba y se prostituye con tal de contar con un poco de dinero y así cumplir con su rol maternal. En estos ejemplos se puede observar cómo algunas características inapropiadas para el género femenino son justificables siempre que se trate de proteger a sus hijos o realizar sus deberes de madre, además de manifestar el discurso nacionalista de manera alegórica.

Otro ejemplo significativo es la maestra Rosaura (María Félix) de *Río Escondido*, que tampoco es madre pero representa simbólicamente a la madre de los niños huérfanos que habitan en ese pueblo. De nuevo, observo cómo la maestra Rosaura, es una especie de “madre patria”, que defiende a los pobres de los abusos del cacique y recoge a un niño virulento al que considera, otra vez en sentido alegórico, como la representación de México.¹³⁹

situación. Es muy significativo que el niño sea abandonado en la Plaza de la República, y en la escena se observa el Monumento de la Revolución, iluminado con el escudo nacional, como franca alusión a la nación y su pueblo abandonado, donde la mujer/madre/patria será quien lo rescate de la ignominia.

¹³⁸ Las obligaciones que representó la maternidad en cuanto al cuidado, manutención y educación fueron labores ejercidas por la madre, de suerte que fue la encargada de transmitir los valores, normas y prejuicios sociales de muchos años. [...] Fue uno de los instrumentos para el control del sexo y la reproducción social, y medio reproductor de estructuras, jerarquías, rangos y poder social que el propio Estado fortaleció” [Ríos de la Torre, Guadalupe, *op cit.* p.138.]

¹³⁹ En la última parte de la película, cuando Rosaura está a punto de morir, desesperada grita: “Tengo que salvar a ese niño, porque ese niño es México”. Ello muestra cómo la mujer, aunque no es madre, asume la maternidad de los niños huérfanos, asume la maternidad del país. Lo cual se repite en *Víctimas del Pecado*, como ya he señalado anteriormente. La idea de comparar a un niño con la nación está presente en la obra literaria de Magdaleno, por lo menos en una de sus novelas: *La Tierra Grande* donde se expresa la misma noción: “Este chamaco se salvará, doctor. Se salvará porque es México. El México que tiene que levantarse de las taras de que usted habla, para crecer y convertir en vida nueva todo esto que le tocó en herencia.” [Magdaleno, Mauricio, *La Tierra Grande*, p. 198.]

Aunque este tema sea constante en las películas del “Indio”, en *Las Abandonadas* es donde se expresa de manera más nítida. En este caso, Margarita (Dolores del Río) es una mujer engañada que sucumbe a las mieles del amor sin percatarse de que el hombre a quien se entrega es un charlatán que finge una boda con ella para obtener la intimidad sexual.¹⁴⁰ Este hecho tendrá un fruto, el pequeño Margarito, a quien la protagonista consagra su vida y donde se manifiesta el sacrificio como cualidad deseable de una madre.

Margarita, de principio rechaza a su hijo, no obstante, su llanto, así como su conciencia atormentada, la hacen reaccionar y asumir su responsabilidad. A partir de ello, Margarita se transforma en Margot, una prostituta de alto nivel, que logra el ascenso económico para sacar adelante a su hijo. El amor por el falso general Juan Gómez (Pedro Armendáriz) se interpone de manera temporal entre ella y su hijo, no obstante, la adversidad y el abandono de dicho general la orillan, no sólo a sacrificarse sino a asumir la condena de éste, que en realidad es un criminal y al suicidarse, la convierte involuntariamente en cómplice de sus fechorías. Margot, obligada a renunciar a su libertad, también deberá renunciar a su hijo, con tal de que éste pueda convertirse en un “hombre de bien”. Es así como se muestra que la mujer, quien debe ser madre, también debe sacrificarlo todo por el bien de sus hijos.¹⁴¹

El máximo ejemplo de la maternidad se muestra en la película *Un día de vida*, donde además de la historia central del protagonista, condenado injustamente a muerte, se expone el retrato de su madre que ha tenido que renunciar a todos sus hijos. Esta mujer, mamá Juanita (Rosaura Revueltas), presenta un ideal femenino de maternidad sublime porque no sólo es mujer y madre, sino también es una revolucionaria que manifiesta otro de los significados de la madre asociada con la tierra. Mamá Juanita verá a sus hijos perecer en las

¹⁴⁰ En cierta forma, la mujer dentro de las películas del “Indio”, no sólo es obediente sino también ingenua. La ingenuidad funciona para caracterizar de forma muy clara el estereotipo femenino y es recurrente en sus personajes. Sin embargo, no es una generalidad, la excepción es Juana en *La Perla*, pues lo único que no tiene es ingenuidad. Juana es una mujer que desconfía hasta de su sombra y eso le da la posibilidad de cuidar a su hombre. En *Las Abandonadas*, el tratamiento que se da a la pasión desfogada con la que Margarita se entrega al hombre, es sugerida de manera discreta a través de las imágenes de un mar embravecido, pero fuera de esta alusión y algunos besos atrevidos en la pantalla, no se vuelve a tocar el tema del sexo.

¹⁴¹ En *Las Abandonadas*, el discurso alegórico sobre la nación y su relación con la madre también es evidente, aunque se expone de manera tácita.

filas de la revolución mexicana, lo que la convierte también en una heroína y una matriarca admirada por su comunidad.¹⁴²

Mamá Juanita es el caso contrario de la madre de *María Candelaria* y los valores que muestra son la prudencia, la resignación, el sacrificio y la espera. Esta madre verá sus frutos en la tierra, más allá de sus hijos muertos, mamá Juanita es la madre de la nación que espera cosechar un mundo mejor en un futuro inmediato, aunque para ello deba renunciar a sus frutos más preciados, sus propios hijos. La asociación entre Mamá Juanita y la Madre Patria es ineludible.

No es extraño que en esta película se presente también a la virgen de Guadalupe, la madre Tonantzin, que hasta cierto punto es una figura alegórica que se relaciona con mamá Juanita y la representación más sublime del amor materno.¹⁴³ Ello recuerda que en los melodramas del “Indio” siempre está presente la tensión entre la moral religiosa y la moral laica que se relaciona con la representación idealizada de la nación mexicana.¹⁴⁴

Como se ha podido observar, en las películas del “Indio”, la familia no es el tema central como sucede en otros melodramas de la época. Aquí más bien interesa mostrar la nación y ésta se asocia con la tierra que a la vez es representada a través de la madre. La nación es la familia extendida, por ello la maternidad es un tema fundamental que se manifiesta en prácticamente todas las películas. Las mujeres en la cinematografía del “Indio”

¹⁴² “La madre es el suelo nutricio y su hijo, el trigo divino, es el hermano y el amigo [...] la madre es la vaca que proporciona leche y rebaño...” [Jung, Carl, “Alma y Tierra”, *Problemas psíquicos del mundo actual*, en Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra*, p. 76.]

¹⁴³ Casi al principio de la película, la periodista Belén Martí realiza una visita a la Basílica de Guadalupe, donde se muestra la enorme importancia de esta figura en la idiosincrasia del mexicano y del latinoamericano en general. Hay que recordar que Belén es cubana. La admiración y la grandeza con la que se muestra la figura de la virgen recuerda las cualidades positivas que se asocian con la mujer, como señala Hershfield. En el cine, hay una polarización entre mujeres buenas y malas, donde las buenas están estrechamente relacionadas con la Virgen, en este caso particular, la Virgen de Guadalupe y patrona de los mexicanos. Hershfield señala que la polarización entre mujer mala o buena no es exclusiva de México o de su cine, sino que es parte de la “arquitectura conceptual de la sociedad cristiana” como lo señala Marina Wagner. No obstante, Hershfield recuerda las afirmaciones de Charles Ramírez Berg, donde los símbolos culturales binarios de la mujer están ligados a figuras mito-históricas específicas, arquetipos que sirvieron como símbolos inmediatos de la sexualidad femenina y que reaparecen de varias formas a través de la historia en la literatura, el teatro y la cultura popular” [Ramírez Berg, Charles, “Image of Woman in Recent Mexican Cinema”. *Journal of Latin American Political Culture*, vol. 8, 1989. En Hershfield, Joanne, *op cit.* p. 129.]

¹⁴⁴ La iglesia católica orienta la noción de moral que guía a los mexicanos y en estas películas sirve para encuadrar la noción de moral cristiana que caracteriza al pueblo. El indio y su equipo saben lo que para el pueblo representa la religión católica, aunque su construcción moral no es exclusivamente religiosa.

se asocian irremediamente con la maternidad, lo que las lleva a forjar un ideal de mujer-madre que se relaciona con la Madre patria.

Esperanza en *Flor Silvestre* es una madre que sacrifica su amor de pareja en pro del futuro de su hijo; *María Candelaria* es una hija, fruto de la tierra y de una madre equivocada pero madre al fin, a quien se le perdona todo, como lo llega a expresar el cura de la comunidad; Margarita es una madre abandonada a quien su oficio de prostituta no niega su bondad y sacrificio; Juana en *La Perla* es una mujer que pierde a su hijo por la ambición y codicia, cuya principal lección moral es señalar que ningún bien material de esta tierra equivale a un hijo; Mercedes, en *Salón México*, es una hermana que asume el rol de madre y sacrifica su vida para proteger a su hermana menor; Paloma en *Pueblerina* es otro ejemplo singular de madre sacrificada pues su hijo es producto de una violación; Violeta, en *Víctimas del Pecado*, es la madre agresiva y violenta cuyo amor y responsabilidad materna justifican todos sus pecados; Rosaura de *Río Escondido* es la madre putativa de los huérfanos mexicanos, similar a Mamá Juanita de *Un Día de Vida* que es la síntesis donde se engloba el concepto de la madre nacional, la madre del pueblo que aguarda a sus hijos, recoge los frutos de la tierra y cuyo deber fundamental es el sacrificio.

CONCLUSIONES

El cine de Emilio Fernández buscó mostrar otras realidades que palpitaban con fuerza en un país que se consolidaba en el progreso y la modernidad, pero mantenía ignorados a los sectores mayoritarios de la sociedad. Es un cine que reinterpreta y sintetiza las nociones que flotaban en el ambiente de la época, pero que se concentra en el discurso oficial del Estado, a quien le preocupaba transmitir una noción homogénea de familia y de nación. De esta manera, buscó construir un modelo social en sus películas que ejemplificara sus principales nociones sobre el bien y el mal, con un efecto moralizante que se vale de recursos estéticos para ejemplificar sus ideas.

Como señala Tuñón: “los conceptos de Estado, nación, gobierno y ley aparecen confundidos como la misma cosa, la cual será el instrumento para que los marginados se conviertan en el tema principal.”¹⁴⁵ Y sobre lo que pudimos ver en este análisis se desprenden las siguientes conclusiones:

- Las películas desarrollan un modelo social acorde con los valores morales de la época, tanto laicos como católicos, pero reinterpretados desde el ángulo de este equipo cinematográfico. Ello manifiesta que el cine es un campo simbólico donde se expresa la tensión entre la cultura, el imaginario y la mentalidad de sus autores.
- La familia es un elemento central, pero entendido como una representación en pequeño de la nación de donde se desprenden otros temas como el amor y la maternidad.
- La familia se expone en un sentido trágico. El equipo cinematográfico del “Indio” retrata las familias en condiciones adversas, encuadradas en la marginalidad. De tal forma se recrea la sociedad de su época, pero desde el ángulo de los pobres que es el ángulo que intentaron plasmar sus autores.
- El amor de pareja es uno de los temas centrales, pero siempre se presenta como una imposibilidad dadas las circunstancias sociales o económicas de los protagonistas. Esto sirve como pretexto para desarrollar los conflictos en sus tramas.

¹⁴⁵ Tuñón, Julia, “Between the nation and the utopia” en *Studies in Latin American Popular Culture*;1993, Vol. 12, p159

- En el amor de pareja se exponen los modelos ideales sobre las conductas y funciones del hombre y la mujer, pero estereotipados. Las alusiones sexuales son mínimas o sugeridas de manera muy discreta.
- El hombre es fuerte, la mujer obediente. El hombre le da sentido a la mujer de quien se espera sumisión, discreción, prudencia y buen juicio.
- Las características de la mujer, además de las que le confiere el hombre, implican la maternidad como elemento que le da razón de ser. Sólo es concebible una mujer como esposa o como madre.
- La maternidad implica siempre un sacrificio, la mujer que es madre, debe sacrificarlo todo por sus hijos. Es condenado cualquier comportamiento contrario a éste. Al mismo tiempo, la maternidad confiere un poder importante a la mujer como transmisora de valores, educación y costumbres que fortalecen las jerarquías y comportamientos sociales.
- La figura materna se asocia con la tierra y a su vez con la patria, de manera que las madres en las películas funcionan como recreación alegórica de la patria.
- La familia es concebida como el núcleo de la patria y, de esta forma, se entiende que la nación es una especie de familia extendida.

CAPÍTULO 2

EL ÁMBITO PÚBLICO EN LA REPRESENTACIÓN DE LO NACIONAL

Cine y sociedad aparecen vinculados: se nutren recíprocamente y se devoran mutuamente en un proceso de ida y vuelta al que caracterizan el gozo y la irreverencia.

Julia Tuñón

En este capítulo se exploran aspectos de la vida pública, en función de los elementos de la vida privada, analizados en el capítulo anterior. A través de la recreación social, por ejemplo, se analiza la importancia del Estado como rector de la vida pública y su implicación en la vida privada. Esto conlleva analizar la recreación del sistema legal, su funcionamiento y sus herramientas para hacer cumplir la ley. Aunque en varios casos, ésta no funciona de manera correcta o sucede que la vida pública gira en torno al derecho consuetudinario marcado por el propio ámbito social en el cual se inscribe.¹⁴⁶

No sólo el Estado como institución rectora, sino la Iglesia y el papel de la religión católica, serán expuestos en las películas. La religión estipula una serie de valores que también se usan para construir moralejas. Cabe aclarar que en estas películas se destaca la elaboración de una ética laica, acorde con el Estado mexicano en construcción y que plantea una serie de valores morales que van más allá de la religión. Claro es que por tratarse de una nación católica, la religión estará presente de diversas maneras en la vida pública.

Por otra parte, la educación y el sistema de salud e higiene serán temas importantes que se abordan en las películas y se analizarán en este capítulo. Es conveniente señalar, que prácticamente todos estos elementos, tanto los públicos como los privados se desarrollan en torno al núcleo medular que es la familia y ésta entendida como familia extendida, hacia donde se abocará el análisis del ámbito público.

¹⁴⁶ El situar sus historias en sectores marginales implica considerar comunidades particulares que se rigen por sus propias leyes, como el caso de *María Candelaria*, donde la comunidad establece penas y castigos. Así también en *Salón México* donde se observa un ámbito fuera de la ley, situado en el ambiente de los cabarets y el hampa pero con códigos de conducta y comportamiento específicos.

2.1 Relaciones Sociales

Otro elemento fundamental para comprender la representación de la sociedad en las películas del “Indio” es la interacción entre los individuos a través del modelo social presentado. Ya en el primer capítulo he mostrado como la familia es la base de la sociedad. Mi propósito ahora es destacar la manera como los individuos se relacionan dentro del tejido social y cómo se manifiestan las jerarquías y clases, donde el gobierno, la escuela o la comunidad serán las instancias que permitan observar la convivencia entre los distintos grupos de la sociedad mostrada en su esfera pública.¹⁴⁷

Las películas tienen un enorme contenido social que, sin hacer una crítica directa al sistema, sí denuncian la injusticia y la desigualdad. Para ello se elaboran historias que ilustran sobre los comportamientos de los distintos actores sociales, donde a través de una dinámica de premio y castigo se destacarán las diferencias entre el bien y el mal. Ello funciona para distinguir lo apropiado y deseable de lo inadecuado. Cabe señalar que ello también tendrá una implicación en la estética visual de los filmes, donde lo positivo y moralmente correcto también es bello y contrario a lo negativo o lo indebido, que se manifiesta burdo y feo.

En *Flor Silvestre* (1943) la sociedad prerrevolucionaria que se muestra es singular; en ella son claramente distinguibles los grupos sociales donde la familia del protagonista José Luis (Pedro Armendáriz) es una típica familia de terratenientes que goza de todos los privilegios económicos, políticos y sociales frente al Estado y a los campesinos de la comunidad.

En una toma panorámica inicial, donde se muestra un valle inmenso circunscrito entre montañas y árboles, Esperanza (Dolores del Río) muestra todas las tierras que habían pertenecido a los Castro, la familia de José Luis, el padre de su hijo y reflexiona:

¹⁴⁷ Cabe aclarar que en este capítulo se marca una clara diferenciación entre el gobierno y el Estado. Concibo que el Estado se refiere tanto al gobierno como al territorio y población, lo cual se analizará en el capítulo 3. En este capítulo me refiero exclusivamente al sistema gubernamental y todas las instancias que aparecen implicadas en las tramas de las películas,

...en ellas vivieron miles y miles de familias de peones, el ganado que se criaba en los potreros de la hacienda era uno de los mejores y más numerosos del Bajío, eran muchas tierras para una sola familia. Los amos podían recorrerlas de día y de noche, sin llegar a sus límites. Eran muy pocos los que tenían tantas tierras, otros en cambio no tenían nada... sin embargo, nadie puede vivir sin un pedacito de tierra... el amor de la tierra es el más grande y el más terrible de todos los amores...¹⁴⁸

El México previo a la revolución mexicana que se describe en *Flor Silvestre* es el de una sociedad injusta y desigual. Toda la película gira en torno a ese mensaje mediante el cual se celebra la revolución mexicana, pues gracias a ella fue posible cambiar esas desigualdades y lograr que, en esas mismas tierras, “palpite una vida nueva.”¹⁴⁹ Esas tierras dejaron de pertenecer a los Castro para repartirse a una sociedad nueva y aunque el costo de la revolución resultó elevado, valió la pena el sacrificio. En tal sentido, la película es laudatoria de la revolución y por ende del Estado surgido a partir de ésta.¹⁵⁰

La historia inicia con el recuerdo de la boda de José Luis y Esperanza, cuyo amor se manifiesta como la fuerza sublime que podrá vencer a todas las fuerzas adversas. Esperanza se muestra preocupada por las consecuencias de esta boda pero su amor a José Luis es más fuerte. Aunque de antemano sabemos que esto será el origen de todos los problemas que deberán enfrentar los protagonistas.

En la caracterización de los personajes principales no se notan sus diferencias de clase, sabemos que son diferentes por lo que dice Esperanza, pero ello no se muestra sino hasta la siguiente secuencia, donde su abuelo, Don Melchor (Eduardo Arozamena), reclama a la madre de José Luis por haberse robado a su nieta. Doña Clara (Mimí Derba) es una

¹⁴⁸ Flor Silvestre (1943). Con esta reflexión sobre la tierra que hace Esperanza a su hijo, da inicio la película que narra la historia de dicha familia, a manera de *flashback*

¹⁴⁹ Algo similar ocurre en *María Candelaria*, donde se muestra al principio de la película una cortina que indica la temporalidad. Se trata del año 1909, como un indicativo de que la situación cambia después de 1910. La revolución en estas primeras películas se presenta en un sentido idealizado, donde se reconocen los sacrificios que la sociedad en conjunto debió sufrir, pero se destacan los resultados positivos para la sociedad. Esta visión, como ya he señalado, va a cambiar paulatinamente en el desarrollo de la filmografía del “Indio”, y veremos en las últimas películas del bloque una visión menos idealizada y más desencantada sobre este hecho histórico.

¹⁵⁰ Vale recordar que en *Flor Silvestre*, así como en general, todo el cine de los 40, se observó estrictamente la intención de manifestar contenidos positivos y edificantes para la nación. En este caso, la revolución es vista como el acontecimiento histórico fundacional del México moderno y, aunque hubo costos humanos, la película celebra la revolución sin criticar a la sociedad contemporánea, o al menos no de forma aparente. Más bien hay una intención histórica por reconstruir los acontecimientos y justificar el fin, a pesar de los medios.

mujer blanca, de alcurnia que rechaza la idea de que su hijo sea capaz de robarse a una campesina, con lo que denota su prejuicio social hacia las clases bajas, mientras que el abuelo, humilde, y en una toma que lo hace ver más pequeño, es un hombre moreno y campesino, lo cual evidencia su condición social. Don Melchor, pese a su jerarquía inferior, se muestra orgulloso y preocupado por su nieta, su pequeña *Flor Silvestre*.

En el desarrollo de la película conocemos la hacienda de la familia Castro, llena de lujos y comodidades y al padre de José Luis, Don Francisco (Miguel Ángel Ferriz), patrón, hacendado y amo de estas tierras. A él no le resulta extraño que su hijo ande tras la hija del mediero, en cambio le resulta imposible que su hijo esté implicado en publicaciones clandestinas y revolucionarias. Cuando el Coronel Peña y Berlanga (Salvador Quiroz) quien representa la autoridad del Estado, le notifica la participación de José Luis en actividades subversivas afirma: “Eso no puede ser verdad, mi hijo pertenece a una familia decente y cristiana”.¹⁵¹ Aquí se observa el prejuicio de una moral conservadora, donde por el hecho de ser católico se garantiza el buen comportamiento de los individuos.

La aparición de Nicanor (Agustín Isunza) y Reynaldo (Armando Soto La Marina “Chicote”), peones de la hacienda, completa el cuadro social que se manifiesta en la primera parte de la película. La caracterización de estos personajes y su forma de hablar, denotan su condición humilde. Estos personajes son la representación alegórica del pueblo y, al mismo tiempo, son el elemento cómico que aligera, por momentos, la tensión melodramática del film. En todos estos personajes se recrean claramente los estereotipos que refieren la condición social de los individuos.

José Luis, como representante de un orden nuevo, se involucra con los peones, a quienes no ve como subalternos sino como iguales. Les ofrece su amistad y los invita a sentarse a su mesa, ello se corresponderá con la lealtad de ambos al “niño José Luis”. Ellos

¹⁵¹ Hay una relación directa entre ser decentes y ser cristianos, lo cual denota un prejuicio de la época que quizá alude no a los revolucionarios de 1910, sino a los de la década de los 40, comunistas que niegan la existencia de Dios y a quienes no se les considera cristianos. Don Francisco es muy claro al señalar que antes prefiere matar a su hijo que verlo involucrado en la revolución, no puede permitir que “un Castro” pisotee su tradición, ni su familia. Con ello también se ilustra el vínculo entre la tradición y la familia como garantes de la tranquilidad.

no cuestionan el orden social, saben que nacieron abajo¹⁵² y conservan su lealtad hacia su patrón, a toda prueba.

La revolución entonces no significa una transformación en el imaginario de los campesinos, las diferencias sociales son algo eterno. Por ello es significativa la actitud de estos peones para quienes el patrón seguirá siendo el patrón y ellos son parte de un orden natural que no cambia.¹⁵³ José Luis también es muy amable con Don Melchor (abuelo de Esperanza) a quien trata con mayor deferencia que a su propio padre y fraterniza con él al calor de las copas en la cantina. Don Melchor, sin embargo, reconocerá que el orden natural es permanente y las diferencias sociales, imposibles de eliminar. Pese al discurso de igualdad y el deseo de justicia social, manifiesto en José Luis, hay principios universales incuestionables.

En el caso de los villanos de esta película, estos representan la fuerza antagónica y el verdadero enemigo de la revolución. Los hermanos Torres, que se introducen en la segunda parte del film —uno de ellos interpretado por el propio Emilio Fernández— representan las fuerzas oscuras que nublarán el horizonte de igualdad propuesto por José Luis. Estos individuos son resentidos sociales quienes sólo se sentirán satisfechos con la muerte del patrón. Ellos no reconocen el valor de la fraternidad, ni mucho menos de la comunidad, por tanto son los antagonistas de la historia.

La caracterización de estos individuos, tanto física como moral, implica lo que no se debe ser. Son violentos, vulgares, crueles pero sobre todo, son cobardes. Cuando uno de ellos sucumbe a la viruela y es confrontado por José Luis, su actitud es suplicante y acobardada. El estereotipo de estos villanos se repetirá en otras películas como *Río Escondido*, donde el cacique Regino es muy similar a los villanos en *Flor Silvestre*.

¹⁵² Nuevamente se observa la polarización de la sociedad en un sentido vertical, como ya antes había señalado.

¹⁵³ Tuñón, Julia, "Between the Nation and the Utopia: The image of Mexico in the films of Emilio Indio Fernández, en *Studies in Latin American Popular culture*, 1993. Vol. 12, p.159. 16 p. "México es un mundo sagrado, terreno de creencias y rituales. La tierra por ejemplo que aparece como el sitio de las demandas sociales, más allá de ello, funda algo tan fuerte que no puede definirse con palabras ni con imágenes. Alude a la tierra de los vivos y los muertos, a la sustancia material del hombre y la convierte en un elemento inamovible: 'Somos como raíces y sólo a hachazos podrán arrancarnos' es una frase que se repite en varias películas y muestra que los protagonistas son parte de la naturaleza, lo que convierte a las diferencias sociales en algo eterno."

El cine de Emilio Fernández propone una serie de valores positivos que otorgan a su reconstrucción histórica un carácter ejemplar. En ello se plantea una noción de comunidad nueva dentro de un orden social más justo, sin embargo, hay otros actores sociales que complican el relato e implícitamente muestran la otra cara de la revolución mexicana. De tal suerte, las historias son maniqueas donde se distingue fácilmente lo que debe ser de lo que no debe ser, y hay una clara polarización entre lo bueno y lo malo, para lo cual funcionan los villanos dentro de las películas.

El esquema social que se manifiesta en *Flor Silvestre* se repite en las siguientes películas, en mayor o menor medida. Los grupos sociales son muy bien delineados y hay una clara diferencia entre ricos y pobres, como se puede observar en *Enamorada* (1945), donde los ricos hacendados y buenas familias de Cholula se distinguen del resto de los actores sociales que son los revolucionarios, o de los campesinos que les brindan servicio a los ricos. Los ricos, además, desprecian a los pobres por considerarlos indecentes, con lo que se manifiesta un claro prejuicio de la época.

Hay en *Enamorada* un diálogo importante que me interesa reproducir, pues revela ese referido prejuicio social hacia los pobres y, al mismo tiempo, muestra el mensaje de igualdad y justicia que se plantea en el cine del “Indio”. Luego de varios intentos de hablar con Beatriz, el general José Juan la encuentra afuera de la Iglesia, pero ésta lo desprecia por su condición social y por ser revolucionario. La respuesta del General es contundente:

Señorita, perdóneme que un pelado, porque soy un pelado para usted, le recuerde que si somos diferentes no es ni por culpa mía, ni por méritos de usted, como tampoco son mujerzuelas esas soldaderas a quien usted desprecia porque no las conoce, pero yo sí las conozco, son humildes y abnegadas y saben trabajar, sufrir y morir, sin esperar nada, nada más el cariño del hombre que quieren, puede que tenga usted razón en despreciarlas, tal vez sí sean muy diferentes a usted, después de todo, la gente no es toda igual, por un simple accidente de nacimiento, nada más por eso. ¿Y si le hubiera tocado nacer como esas mujeres, qué clase de mujer hubiera sido... una mujerzuela?¹⁵⁴

¹⁵⁴ *Enamorada* (1:03:03)

Esta escena es bastante ilustrativa sobre los estereotipos de lo masculino y femenino —la mujer debe ser buena y abnegada sin esperar nada— así como de los prejuicios de clase. Aunque Beatriz desprecia al General e incluso lo abofetea, éste responde con violencia y le asesta un duro golpe a ella, quien termina en el suelo. Hay una tolerancia para el desprecio femenino, pero cuando se rebasa el límite establecido —el de vulnerar la dignidad del otro— entonces es permitido usar la violencia, aunque sea en contra de la mujer. En este caso, la trama indica que ese golpe lo tiene bien merecido, la violencia es hasta cierto punto justificada: es como un correctivo a una conducta inmadura. Aunque el general será castigado posteriormente con un desprecio mayor, que eventualmente se convertirá en amor cuando Beatriz finalmente corresponde a sus galanteos y decide seguirlo a la Revolución.

Algo similar sucede en *Salón México* (1948). Aquí se muestra el entorno del colegio para señoritas al que asiste Beatriz (Silvia Derbez), lo que contrasta con el ambiente del Salón donde trabaja Mercedes (Marga López). En esta película también se muestra la violencia física del hombre hacia la mujer, pero dentro del relato tiene un mensaje distinto al de *Enamorada*. Aquí, Mercedes es golpeada brutalmente por el padrote, a quien le ha robado 500 pesos.

En este caso, la violencia no es justificada y Lupe, el policía, tendrá que defenderla y darle una lección a Paco. Lupe le recuerda que a una mujer como Mercedes no se le debe tocar ni con la mirada pues ella, pese al lugar y papel que desempeña, es una mujer casi santa, una heroína que sacrifica todo con tal de que su hermanita asista a un buen colegio. El castigo que recibe el padrote golpeador es ejemplar, el hombre no debe usar la fuerza bruta contra la mujer, sólo en casos necesarios, como se observó en el ejemplo de *Enamorada*. En *Salón México* se muestra también la aspiración por abandonar la marginalidad y pertenecer a un grupo social más acomodado, lo cual casi siempre resulta imposible. Pese a todo, el hecho contundente es que estos personajes aspiran a una vida mejor y estas aspiraciones también serán una característica de las películas del “Indio”. Aquí, en este cuestionamiento, no podemos perder de vista el encuadre urbano de los hechos.

En el caso de *La Perla y María Candelaria* se manifiesta un esquema social distinto al anterior, porque ahora se exalta la noción de comunidad, tanto en un sentido positivo como negativo. En este aspecto las aspiraciones por cambiar su condición humilde también son

mostradas, aunque en ambos casos, el cambiar la situación social puede resultar catastrófico, como sucede en *La Perla*, que por causa de la riqueza recién adquirida de Quino sucederán un sinnúmero de desgracias que conducirán a la muerte de su hijo. En *María Candelaria*, los protagonistas no quieren cambiar su condición social, pero sí aspiran una vida más tranquila donde se les permita trabajar y vender sus flores, sólo que la única opción para ellos es abandonar su comunidad y ello implica el desarraigo y la infelicidad.

En *La Perla*, la comunidad de pescadores será fundamental para proteger los intereses de Quino y su familia. En esta comunidad donde todos son pobres se manifiesta la solidaridad y el apoyo de sus miembros, en un sentido positivo. Mientras que en *María Candelaria* la comunidad, aunque es solidaria entre sí, no lo es hacia la protagonista, por los antecedentes de su madre, con lo cual su situación se complicará hasta el extremo último, cuando la comunidad se encargará de su linchamiento. En el caso de *Pueblerina*, también se denota la importancia de las relaciones sociales pero con matices diferentes: el protagonista es un hombre apreciado por la comunidad, sin embargo, los caciques ejercen tal presión contra sus miembros, que los protagonistas son abandonados a su suerte y nadie los acompaña en su boda. La presión económica que ejercen los caciques influye en la conducta de la comunidad. En todos los casos anteriores se muestra la importancia de pertenecer a la comunidad y el apoyo que esta pertenencia implica.

Otro rasgo importante que aparece en estas películas es la oposición entre la comunidad y los caciques, es decir, los poderosos que representan a los actores sociales ajenos a la comunidad y que sólo buscan obtener beneficios de ésta. Tal es el caso de Don Damián (Miguel Inclán) en *María Candelaria*, que a pesar de compartir los rasgos físicos de la comunidad, está situado en una posición de poder al ser el dueño de la tienda y quien controla los medicamentos y las relaciones con el mundo externo a la comunidad. Este personaje, caracterizado como cruel y despiadado, será el antihéroe de la película. Lo mismo ocurre en *Pueblerina*, donde los hermanos González acaparan la compra-venta del maíz e imposibilitan la felicidad de los protagonistas.

Es significativo hacer notar que los villanos, normalmente, están asociados de una u otra forma con los representantes del Estado, quienes abusan de su autoridad y maltratan a la gente de las comunidades. En tal sentido, también se cumple un estereotipo de las

comunidades donde su gente, por lo regular, es buena y explotada,¹⁵⁵ mientras que las instancias de gobierno o las personas relacionadas con la autoridad, abusan de su poder. Tal situación se manifiesta también en *La Perla*, donde el Doctor (Charles Rooner) se niega a atender las necesidades de salud de los miembros de la comunidad pues carecen de dinero para pagarle, además tiene una obsesión perversa por las perlas y buscará arrebatarlas a Quino a toda costa. Este doctor es sinónimo de corrupción e infamia porque acepta practicar un aborto a una mujer con dinero, pero se niega a curar al hijo de Quino, que fue mordido por un alacrán y que no cuenta con los medios para pagarle.

De esta manera, dentro de las películas se elabora una sociedad polarizada donde hay dos grupos antagónicos claramente distinguibles: los ricos y poderosos confrontados al pueblo humilde y explotado. En *La Perla*, hay aspiración por cambiar su vida pero la moraleja es clara: el dinero corrompe y más vale mantenerse unido a la comunidad y no aspirar al ascenso social. En el caso de *María Candelaria*, la tragedia de la protagonista es causada por la comunidad pero azuzada principalmente por el cacique, quien califica como inmoral su comportamiento, al aceptar posar para un pintor ajeno a la comunidad. En *Pueblerina*, el nudo del conflicto es, precisamente, la oposición entre la comunidad y los caciques.

Es así como se relacionan los individuos en las películas del indio, con una lógica maniquea, donde los ricos y poderosos serán malvados, mientras que los pobres y desposeídos serán virtuosos. En muchos casos, la gente malvada está, de alguna manera, relacionada a las autoridades corruptas del Estado, como se analizará en el siguiente apartado. Es en el ámbito institucional donde este cuadro social se completa, pues es ahí donde la convivencia social se desarrolla y aunque ya he mencionado algunas de estas instituciones, en los siguientes apartados las desarrollaré con mayor detalle.

¹⁵⁵ Con la sola excepción de *María Candelaria* donde la comunidad se vuelca contra la protagonista y se convierte en el villano de la película.

2.2 Gobierno

Del bloque de películas que analizo, la que expresamente desarrolla un discurso laudatorio al Estado es *Río Escondido*. Esta película fue criticada por su tono demagógico y su afán discursivo que resta fuerza melodramática a la historia para llevarla a los límites de lo risible.¹⁵⁶ Narra la historia de la maestra rural Rosaura (María Félix) que, enviada personalmente por el presidente de la república con la misión de alfabetizar, tiene que imponerse a los vicios de una comunidad muy alejada del centro del país. La situación es sintomática de los problemas que todavía hacia finales de la década de los 40, el Estado posrevolucionario tenía que enfrentar para hacerse presente en los extremos más alejados de la capital.¹⁵⁷

El apego al discurso oficial en este film es bastante claro y se hace evidente en la estética del film. Las vistas de la capital con las que inicia la película indican estabilidad. El Palacio Nacional —que le habla a nuestra protagonista— se manifiesta alegóricamente como el Estado fortalecido que requiere y convoca a sus principales legionarios, maestros y médicos, para triunfar en su cruzada por la salud y la educación.¹⁵⁸ En tal sentido, tiende a

¹⁵⁶ Uno de los comentarios que destacan de las críticas a *Río Escondido* es el de Salvador Novo porque muestra cómo el público contemporáneo a la película también se reía como ocurre actualmente cuando proyectan este film: “Me cuentan que el público de paga que ha empezado a ir al Orfeón para admirar a la señorita Félix en el *Río escondido* del Indio Fernández, toma a chunga muchas partes de la película, y ríe de pasajes como uno en que se declara que una criatura con viruelas es México, así como de otros en que menudean los elogios al régimen y al presidente Alemán.”[Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, INAH, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. (Col. Memorias Mexicanas) p. 115.

¹⁵⁷ Las principales políticas sociales de la década de los 40, o del llamado “milagro mexicano” se orientaron a mejorar las condiciones de salud, higiene y educación en el país. “Las instituciones de salud del país como el Instituto Mexicano del Seguro Social, financiado por los trabajadores, los patrones y el gobierno, fue creado en 1942 y la Secretaría de Salubridad y Asistencia, en 1943 pusieron la medicina moderna al alcance de toda la población, incluso la de escasos recursos [...] La Secretaría de Educación Pública desempeñó una función importante en la mejora de las condiciones de vida de las personas, porque las mujeres que asistieron a la escuela aprendieron a cuidar mejor a su familia, conociendo reglas de higiene en la preparación de alimentos.” [Ríos de la Torre, Guadalupe “La Modernidad tan deseada que llegó para quedarse” pp. 130-131. En Ríos de la Torre, Guadalupe, *Los sueños de la modernidad, Un viaje sin fin*, México, UAM, 2014.]

¹⁵⁸ Desde la época de Vasconcelos se había iniciado una cruzada por la educación y el alfabetismo en nuestro país. Ávila Camacho contó con el apoyo de Jaime Torres Bodet, como secretario de educación pública para continuar con la política vasconcelista. Torres Bodet había considerado la educación como vital para una cultura sana, donde el analfabetismo era un virus que enfermaba la cultura. Concebía que el papel del estado era reforzar la cultura para que todos pudieran leer y escribir, la educación sería el vínculo entre la cultura del pasado y del futuro. Aunque otros miembros del gabinete eran menos idealistas y más pragmáticos, también comprendieron que la campaña contra el analfabetismo era importante para crear una fuerza de trabajo educada que era necesaria en el camino de la prosperidad económica. [Nelson Miller, Michael, *Red, White and Green: The maturing of mexicanidad 1940-1946*, pp 54-55.]

convertirse en propaganda del gobierno de Miguel Alemán, eso resultaba muy conveniente para los realizadores de cine cuyo principal apoyo económico provenía del gobierno. Miguel Alemán continúa la política de Ávila Camacho, con respecto a la educación y en la película: se le reconoce fácilmente en la sombra que habla a Rosaura y le comunica la importante misión que le encomienda.¹⁵⁹

No obstante, las imágenes que acompañan la llegada de Rosaura al pueblo indican que se encuentra alejada de todo: la vista panorámica de un páramo yermo y la maestra en medio del paisaje, implica simbólicamente que el pueblo también está lejos de la ley. En este pueblo sólo funciona la autoridad impuesta por su cacique Don Regino (Carlos López Moctezuma) y la trama de la película desarrolla el combate entre la maestra, que representa la justicia y la ley, contra el cacique, epítome de la corrupción y la fuerza bruta.

En *Río Escondido* se observa la lucha de fuerzas antagónicas que representan al bien y al mal, en un sentido maniqueo y propio del melodrama. El bien triunfará aunque costará la vida de la maestra. Es una historia ejemplar donde Rosaura será la heroína que se sacrifica y, tras múltiples pruebas y tentaciones, sabrá cumplir la misión para la que fue encomendada. El gobierno y la ley deberán imponerse, no importa cuán lejos se encuentren de la capital, todo dependerá de los ciudadanos y esa es la principal moraleja que deja esta película. De manera tácita, se promueve una sociedad activa que tome la justicia por sus propias manos.

Algo similar ocurre en otras películas, aunque no de forma tan clara y directa como se muestra en *Río Escondido*. De hecho, en otras películas como ya he señalado, la corrupción es la principal característica del gobierno o sus instancias. Esto porque en cierta medida, los villanos aparecen asociados con la autoridad y son estos quienes impiden la plena realización o felicidad de los protagonistas. Un caso particular es el de *Salón México* donde las leyes se presentan invertidas. El policía es quien impone la justicia, pero no lo hace como policía sino como un hombre enamorado de la protagonista. En la escena de la golpiza, Paco

¹⁵⁹ No debemos olvidar que Miguel Alemán y Mauricio Magdaleno eran buenos amigos, en entrevista para *Proceso*, Magdaleno declaró: “Alguna vez mi gran amigo Miguel Alemán me preguntó que por qué no había colaborado con él en su gobierno. No, licenciado, le dije, en el gobierno no se ganan más que disgustos. Preferí el cine ‘Tonto’. Me respondió, ‘yo te hubiera podido dar mucho más de lo que jamás ganaste en el cine’. Gran persona don Miguel: hombre que supo ser agradecido y amigo de sus amigos”[“Mauricio Magdaleno, el último de los novelistas de la Revolución” en *Proceso*, 17 enero 1981 <http://www.proceso.com.mx/130267/mauricio-magdaleno-el-ultimo-de-los-novelistas-de-la-revolucion>. Consultado 28/02/2017]

(Rodolfo Acosta) apela a la ley puesto que él es la “parte civil” y acusa a Mercedes (Marga López) de haberle robado 500 pesos, sin embargo el policía se quita sus insignias y uniforme para enfrentarse con él, como hombre.

Aquí la moral se encuentra invertida, pues la ley debería castigar a una ladrona pero en este caso, protege al malhechor, por lo que hay que acudir a otros recursos. Es el mismo caso en *Víctimas del Pecado*, donde Violeta asesina al padrote que coincidentemente es el mismo actor de *Salón México* —el “Indio” se rodeó de un equipo de actores que se repiten en varias películas—. En este caso, las mismas autoridades reconocen la injusticia, no obstante Violeta deberá pasar una temporada en prisión y separarse de su hijo. De tal suerte, el gobierno no siempre funciona para proteger los intereses del pueblo y es más fácil que juzgue a la gente humilde que a los verdaderos criminales.

En *Pueblerina* por ejemplo, ni las fuerzas del gobierno, ni la Justicia logran imponerse al cacicazgo de los hermanos Julio y Ramiro González (Guillermo Crammer y Luis Aceves Castañeda, respectivamente). Rómulo (Manuel Dondé), el delegado del pueblo, no puede controlar a estos hermanos quienes monopolizan la compra y venta de maíz, y con ello obstaculizan el desarrollo de Aurelio (Roberto Cañedo) quien sólo desea trabajar su tierra. La solución vendrá al final de la película donde estos caciques tendrán que enfrentarse en un duelo de vida o muerte donde resulta vencedor Aurelio. La situación es una clara evidencia de la impotencia del gobierno para controlar este tipo de situaciones en el medio rural, así como la representación de los abusos de poder en “tierra de nadie” donde la gente debe imponer la justicia por su propia mano. De esta manera, tanto en los ambientes rurales como urbanos, el gobierno y las leyes no siempre se cumplen.

No hay más ley en los pueblos que la impuesta por sus caciques. Ello se observa también en *María Candelaria*, donde el dueño de la tienda (Miguel Inclán) recibe de manos del gobierno la quinina para contrarrestar los efectos del paludismo; no obstante, restringe su distribución y se la niega a la protagonista, sólo por un capricho personal. Así, también, en *Flor Silvestre* las autoridades del gobierno, dado el contexto temporal, son enemigos de la revolución y aparecen sólo para proteger los intereses de los terratenientes; más allá de ello, la autoridad así como el Estado están ausentes, lo cual es comprensible pues se trata de los tiempos violentos de la revolución donde no hay gobierno y el Estado es inexistente.

En *Salón México* el Estado mexicano se manifiesta en el cuerpo de pilotos que heroicamente luchó durante la II Guerra Mundial¹⁶⁰, pero al mismo tiempo, se muestra que la vida dentro del cabaret es bastante ajena a la ley, cuando un proxeneta puede explotar y poner en riesgo la vida de las mujeres que trabajan para él y a quienes, supuestamente, brinda protección. La caracterización de los villanos encuadrados en los medios urbanos no es muy diferente de los villanos del medio rural.

En el caso de *Un Día de Vida* el gobierno decide castigar a uno de sus héroes, con lo cual se desarrolla un melodrama en donde el bien no siempre triunfa sobre el mal, y aún por parte del gobierno se cometen injusticias con apego a las leyes.¹⁶¹ El Coronel Lucio Reyes (Roberto Cañedo) es un héroe de la revolución que combatió en las filas de los agraristas, pero por oponerse al asesinato de Emiliano Zapata, es considerado sedicioso y condenado al fusilamiento.

Con esta serie de ejemplos se puede concluir que, en la mayoría de las películas, hay una crítica discreta al gobierno por no comprender los dramas humanos particulares, aunque ella nunca se realiza de forma directa. La crítica se manifiesta en forma de denuncia social donde los maltratos e injusticias son evidentes: la ley castiga a Aurelio injustamente por defender a su novia de ser violada por unos maleantes quienes, por dinero están protegidos por la ley. Asimismo castiga a una mujer como Violeta en *Víctimas del Pecado* que asesina al delincuente, quien mató a su hombre y secuestró a su hijo. El gobierno condena

¹⁶⁰ *Salón México* se realizó un año después que *Río Escondido* y aunque se desarrolla en la ciudad de México, es decir, en un ambiente urbano, también muestra la corrupción dentro de la vida nocturna que se asocia directamente con el mundo del hampa. En este sentido los villanos manifiestan el mismo estereotipo de los que se muestran en los ambientes rurales, y donde la ley impuesta por el Estado es prácticamente inexistente. Sólo se reivindica la figura del policía, encarnado en Lupe, quien protege a Mercedes, reflexiona sobre la injusticia y es el encargado de poner a los villanos en su lugar, aunque al final, su papel para impartir la justicia es rebasado y no puede evitar el asesinato de Merceditas.

¹⁶¹ En esta película se muestra el desencanto por la Revolución, pero sobre todo por el Estado Mexicano que castiga severa e injustamente a uno de sus héroes. En *Un Día de Vida* el discurso agrarista es claro y, por momentos, exaltado, no así el discurso en torno al Estado que se formó a raíz de la revolución, como antes se señaló con respecto a *Río Escondido*. En esta película se exalta el sacrificio del General Lucio Reyes, pues al final se entregan los títulos de propiedad a los habitantes de la comunidad, aunque ningún milagro salva de su ejecución al protagonista. Ello recuerda el desencanto de los miembros del equipo del "Indio", en particular de Mauricio Magdaleno, quien afirmaba que la revolución había sido traicionada. ["Mauricio Magdaleno, el último de los novelistas de la Revolución" en *Proceso*, 17 enero 1981 <http://www.proceso.com.mx/130267/mauricio-magdaleno-el-ultimo-de-los-novelistas-de-la-revolucion>. Consultado 28/02/2017]

injustamente a Lucio Reyes, en *Un Día de Vida*, y a Margot en *Las Abandonadas*, pese a que ambos son inocentes. En cambio, no se castiga a caciques como Don Regino (*Río Escondido*), Don Damián (*María Candelaria*), Paco (*Salón México*) o Los Hermanos González (*Pueblerina*). Es necesario que los protagonistas hagan la justicia por su propia mano.

La misma Rosaura en *Río Escondido* reconoce que si los malhechores no cambian su forma de proceder, es preferible cortarlos como a la mala yerba. En uno de los discursos que dicta a sus alumnos en el salón de clases señala:

Un presidente municipal es un hombre que representa al pueblo, un hombre que debería dar el ejemplo a los demás y sacrificarse por el bien común; desgraciadamente, este señor, que es el presidente municipal de *Río Escondido*, como tantas otras autoridades de México, no se preocupa más que de satisfacer sus más mezquinas ambiciones y sus más bestiales instintos. (*Río Escondido*: 1:15:54)

A Rosaura no le importa contraponer al presidente municipal con los habitantes del pueblo, especialmente por tratarse de un hombre abyecto, que además intenta corromperla al ofrecerle casa y toda suerte de comodidades. Aquí, se muestra la conducta ejemplar de Rosaura y la necesaria limpieza de todas las instituciones cuya corrupción es ineludible y contraria al progreso del país.¹⁶²

Don Regino obstaculiza la educación y las instancias de salud que llegan al pueblo, por eso hay que cortarlo como a la mala yerba, como se muestra al final de la película. Don Damián, el cacique en *María Candelaria*, también es enemigo del progreso, aunque en su caso no hay justicia que lo alcance, por el contrario, la justicia siempre se pone de su parte. En cambio los protagonistas siempre resultan ser las víctimas donde se manifiesta un estereotipo del pueblo mexicano como hijo de la injusticia social y víctima de la corrupción.

Aunque las historias se sitúan en distintos contextos temporales del pasado, es cierto que el cine, más que mostrarnos la época que intenta retratar, nos muestra el contexto donde

¹⁶² En este sentido se vuelve a aludir el pensamiento del Secretario de Educación, Jaime Torres Bodet, quien consideraba el analfabetismo como un virus que enfermaba la cultura y a la nación. También hay una franca alusión a la corrupción que envenena las instituciones y que debe ser exterminada, dicha preocupación fue expresada también por Mauricio Magdaleno en innumerables ocasiones.

se elaboró la película, y llama la atención que en todas las películas, o al menos en la mayoría, los gobiernos no contribuyan al desarrollo del bienestar social, al menos no como deberían. En algunos casos, son impotentes, en otros favorecen la propia injusticia. Ello en cierta medida revela desconfianza en el gobierno que manifiesta el horizonte y las características ideológicas del equipo que realizó estas películas.

En la época en que se hizo este cine, el Estado se encuentra en un periodo de consolidación, para lo cual es necesario que el gobierno funcione y atienda las demandas sociales. Sin embargo, tal como se representa en las películas del “Indio”, los gobiernos estaban muy lejos de esto, pues se muestran corruptos o corruptibles y ajenos a las necesidades de la población. En general se observa que los gobiernos impiden la realización plena de los protagonistas y por ello afirmo que hay una tangencial crítica al gobierno, que no puede manifestarse de forma demasiado explícita por obvias razones que distinguen a la época.

2.3 Iglesia

Hay otra institución, con gran influencia entre los habitantes del país, que se hace presente en todas las películas: la Iglesia católica. Más que representar a la Iglesia o el culto religioso, lo que se representa es la religiosidad del pueblo mexicano y el poder que, como institución, tiene en las comunidades; incluso aquellas como *Río Escondido*, ajena a la justicia y distante al gobierno. En esta película se retrata una comunidad indígena sometida a un cacique que impide, por una parte, la educación —tiene ocupada la escuela— y por otra, que los habitantes tengan acceso a un sistema de salud —la viruela que tendrá importantes consecuencias en la trama del film.

En este pueblo, el propio cura está sumergido en el alcoholismo y es incapaz de tomar acciones contra Don Regino, en defensa de su rebaño. En momento de crisis, la maestra buscará protección en la Iglesia y descubre a un cura alcohólico que ha perdido toda dignidad. Esta maestra le ayudará a recuperarse y solicitará su colaboración para cumplir con su misión. Así, de manera contundente, se muestra la impotencia de los sacerdotes para defender a las comunidades del abuso de los caciques; sin embargo, el pueblo manifiesta una profunda religiosidad que se representa en el film. Lo mismo ocurre con el sacerdote en *María Candelaria*: es impotente para imponer la razón sobre el prejuicio de la gente del pueblo en contra de la protagonista.

Una de las escenas más significativas de *Río Escondido* es cuando van a vacunar a los habitantes del pueblo y quieren reunirlos en la plaza pública. Como estos no entienden lo que va a suceder, huyen asustados y la única manera de tranquilizarlos y convocarlos en la plaza es con el tañido de la campana de la Iglesia.

Es que estos malditos indios, no le hacen el menor caso a la autoridad, hasta bala les echamos afígrese (sic) que yo me doblé tres o cuatro y no conseguimos nada; ya no hallábamos qué hacer, cuando de repente se presentó la maestra y se fue derecho a la Iglesia y obligó al cura a que sonara la campana y ahí los tiene a todos a formarse como borreguitos... Oiga Jefe, ¿por qué le harán tanto caso a la campana?¹⁶³

¹⁶³ *Río Escondido* 47:32

Don Regino tan sólo se limita a contestar: “Tú lo has dicho, como borreguitos”. Lo cual muestra, además de una conducta irreverente por parte de Don Regino, un prejuicio racial hacia los indios que viene desde el tiempo de la conquista española: los indios aún eran considerados como salvajes o bestias de carga.¹⁶⁴ No obstante, el tañido de la campana sí los hace reaccionar, como un lenguaje atemporal y único al que se debe atender.

La Iglesia Católica es una parte integral de nuestro país y se encuentra presente en todas las películas, como elemento definitorio de la sociedad mexicana. Desde *Flor Silvestre*, la presencia del sacerdote es fundamental para legalizar el amor de Esperanza y José Luis. Asimismo hay un sacerdote en *María Candelaria* que intenta evitar la tragedia y el rechazo hacia esta mujer por parte de su comunidad. No obstante, su papel es francamente débil. De hecho, en esta película se cuestiona la fe, cuando en un momento de desesperación, María Candelaria (Dolores del Río) reclama a la virgen por ser víctima de tanta adversidad:

Ya no puedo con mi cruz, señor cura. Tengo ganas de gritar hasta que se me seque la garganta o me oiga Dios nuestro señor. [A la virgen] ¿Y tú, tú por qué no me oyes... qué hemos hecho para que nos castigues como a dos criminales? ¿Queremos, ser probres? (sic) Tus ojos nunca bajan a mirarnos. Todos los demás en cambio los oyes y los remedias y tiendes tu mano para ampararlos. Con nosotros eres dura, eres mala. (*María Candelaria* 1:10;29)

Aunque el cura la reprime y ella reconoce su desesperación, el dramatismo de la escena consiste en mostrar que ni siquiera la virgen o Dios se apiadan de su suerte. Parece decir, entre líneas, que para los pobres no hay ni siquiera la justicia divina; al final, su desgracia la convierte en una mártir, pero no de la Iglesia sino de la sociedad. Preciso: no hay un discurso antirreligioso, la voluntad de Dios es incuestionable, sin embargo se puntualiza la injusticia en la que viven los pobres. Pese a todo, la presencia de la Iglesia católica juega

¹⁶⁴ A pesar de la intención de incorporar a los indios a la vida nacional en la vida cultural de los 40, igual que en los discursos antropológicos y literarios, se observa que en el cine, al menos en el del Indio Fernández se siguen reproduciendo estereotipos y prejuicios hacia los indígenas.

un papel clave en su representación de la sociedad. En esta escena se puede observar cómo ni las leyes humanas ni las leyes divinas protegen al pueblo que es hijo de la injusticia.¹⁶⁵

En *Enamorada* la presencia del sacerdote es fundamental para la historia, pues desarrolla un triángulo de fuerzas cuyos ángulos conforman el nudo melodramático de la película. Por una parte el revolucionario José Juan (Pedro Armendáriz), por la otra Beatriz Peñafiel (María Félix), la rica heredera de los hacendados, y en un tercer plano, no menos importante, el Padre Sierra (Fernando Fernández). El melodrama gira en torno a estas tres fuerzas, donde el padre será una especie de punto medio entre los equidistantes ángulos que simbolizan las clases sociales a las que pertenecen José Juan y Beatriz. El cura, procura mediar y balancear, por lo que su papel en la película es muy importante, además de ser la representación alegórica de la institución católica.

Es significativo el discurso de José Juan frente al cuadro de la *Adoración de los Reyes Magos*, al cual se dirige en su parlamento, y le resulta irónico que estos reyes, símbolos de poder, opresión y riqueza, se humillen en un establo frente al niño Jesús. En esta parte, José Juan y el Padre Sierra intercambian estas líneas:

JJ: ¡Qué símbolo tan inmenso para los hombres!

PS: Es más que un símbolo, José Juan.

JJ: Así ha de ser, pero ya ni quien se acuerde de ese símbolo, por eso el mundo anda tan desastrosamente mal.

Con esta llaneza se muestra que la ética del revolucionario no es antagónica a la del católico, sólo que los revolucionarios desean que la justicia sea asequible para todos en el plano terrenal y no sólo en el plano celestial, como lo plantea la religión católica. El padre se encarga de recriminar a José Juan su participación en la revolución y el uso de la violencia, pues hay cosas que nunca podrán ser conquistadas de esa forma, así el amor de Beatriz. Es entonces cuando el sacerdote juega como mediador en la historia, que al final consigue la reconciliación de las fuerzas antagónicas que Beatriz y José Juan representan.

¹⁶⁵ Este discurso, que se observa en la mayoría de las películas, revela la visión de este equipo cinematográfico con respecto a la sociedad y, específicamente, al pueblo mexicano a quien se dirigen y con el que se sienten empáticos.

En todas las películas la religión se muestra de una u otra manera. Por ejemplo, es significativo el enorme crucifijo que porta en el pecho Margarita antes de convertirse en prostituta. Es importante la visita a la Basílica de Guadalupe que realiza la periodista Belén Martí, en *Un Día de Vida*, así como la visita a la Catedral y la asistencia de la misa dominical por Mercedes y Beatriz, su hermana, en *Salón México*. De la misma forma, el papel del sacerdote es reivindicado en *Río Escondido*, gracias a la presencia de la maestra Rosaura quien logra sacarlo del alcoholismo y devolverle su autoridad y respeto en la comunidad. Es también significativa la escena en *Víctimas del Pecado* donde llevan a bautizar al niño, pues así sus padres adoptivos adquieren una cualidad de familia legítima.

El pueblo mexicano se caracteriza por su religiosidad, como lazo de identidad, y eso lo comprendía bastante bien este equipo cinematográfico. Más allá de manifestar un apego a la institución o a los dogmas de la fe, lo que se representa en este cine es un elevado concepto de religiosidad que caracteriza al pueblo mexicano. Dicho pueblo, humilde, explotado e iletrado, sólo atiende cuando se trata del tañido de la campana. Es un pueblo que se refugia en la fe, aunque muchas veces ni siquiera ésta sea capaz de salvarlo de su desgracia; no obstante, la religiosidad, más que la religión es un elemento imprescindible para elaborar su retrato del pueblo mexicano.

La religión católica, a través de la Iglesia, es parte integral de la familia y la sociedad mexicanas. En el repertorio de películas ahora analizadas hay una excepción, *La Perla*, lo cual es fácilmente explicable por tratarse de una coproducción norteamericana, basada en la novela de John Steinbeck, que seguramente por el público extenso al que se dirigía prefirió obviar las cuestiones religiosas.

2.4 La Salud

La salud era uno de los asuntos relevantes en la agenda pública de la década de los años 40, principalmente porque el país, aparentemente, se encaminaba al progreso y era necesario contar con un sistema de salud e higiene adecuado. En su discurso inaugural como Presidente, Manuel Ávila Camacho invitaba a “combatir la pobreza, elevar el nivel nacional, dar garantías a la propiedad rural, defender la salud del pueblo y apoyar a la juventud... y pidió cooperación y concordia para hacer una Patria grande”.¹⁶⁶ Esta política será continuada por Miguel Alemán, quien durante su gobierno tuvo que hacer frente a la epidemia de Fiebre Aftosa; fue entonces cuando se perdieron más de un millón de cabezas de ganado y, aunque esto no tuvo demasiadas afectaciones humanas, sí dañó severamente a la economía y pudo haberse convertido en un problema de salud grave.

Durante el sexenio de Ávila Camacho crearon el Instituto Mexicano de Seguridad Social en 1942 y la Secretaría de Salubridad y Asistencia en 1943, con lo cual se ponía al alcance de la población la medicina moderna, particularmente para la gente de escasos recursos.¹⁶⁷ Tanto para este gobierno, como para el de Alemán, era necesario que la salud llegara a las partes más alejadas del país. La falta de agua e higiene recrudecían los problemas de salud, sobretodo en el medio rural, por lo cual fue importante también la dotación de agua potable a las comunidades rurales.

En los discursos políticos como en la propaganda de la época era de vital importancia educar al pueblo en la salud, para lo cual la Secretaría de Educación Pública jugó un decisivo papel. El propio Vasconcelos, desde la década de los veinte, había llegado a afirmar que antes de cualquier cosa había que introducir el agua y el jabón a los indios. La mala salud y poca higiene eran males endémicos de una nación que se perfilaba hacia el progreso, pero que desgraciadamente carecía de elementos básicos. Estas situaciones no serán ajenas a la representación de la nación que elaboró el cine del “Indio”.

En varias películas se observan condiciones de salud que en algunos casos afectan a los protagonistas, o el desarrollo de las historias, como es el caso de *María Candelaria*, donde

¹⁶⁶ Ríos de la Torre, Guadalupe, *op cit.* p.128.

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 130.

la protagonista se contagia de paludismo por el piquete de un mosquito. Su salud se deteriora rápidamente, como se deja entrever a través de los encuadres y la actuación de Dolores del Río. El único remedio es la quinina, pero Don Damián se niega a entregársela a Lorenzo Rafael. Con esto se construye una tensión melodramática donde, nuevamente, aparece la injusticia ejercida por quienes ostentan el poder, como en este caso Don Damián.

Como ya se mencionó, el tendero es el encargado de las autoridades para suministrar la medicina en la comunidad; sin embargo, su mezquindad es evidente cuando se niega a entregarla a quien la necesita. Esta situación conducirá a que el protagonista la robe de la tienda y, de paso, se lleve el vestido que tanto quería María Candelaria para su boda. Este doble hurto complica la situación de los protagonistas y los precipita a su caída, pero antes hay una curiosa discusión entre la curandera y el médico, que manifiesta la creencia e importancia en los pueblos de la medicina alternativa con base en herbolaria y superchería.

Uno exponiéndose a que la vean y a luego traen a otro. Óyeme Lorenzo Rafail y óyeme bien, si este es un doitor cientrífico y le pone la mano a María Candelaria, yo no me hago responsable de su salvación y ahí la virgen que te castigue [...] pues ya lo sabes, si el matasanos éste —nosteóloga— mete la mano en María Candelaria, yo no respondo si se te muere... (sic)

Este parlamento muestra la importancia de los curanderos en los pueblos y la fe que las comunidades tienen en ellos, pero siempre resultará un obstáculo para que la medicina alcance a sus pobladores. Otra situación equivalente y aún más dramática se muestra en *Río Escondido*, donde el pueblo no sabe cómo controlar la epidemia de viruela, que cobra la vida de una madre y que deja a tres niños huérfanos —uno de ellos ni siquiera camina y es al que se compara con “México” como antes había referido. La maestra se convertirá en la madre adoptiva de estos niños y de todo el pueblo, a quienes educará en los fundamentales hábitos de la salud y la higiene.

En *Río escondido* hay una situación que favorece a los protagonistas y los coloca en una posición de poder frente a Don Regino, cuando él también cae enfermo. La enfermedad lo deja sin fuerzas y exige al médico que lo cure. A partir de esto, el médico aprovecha para solicitar que se administre la vacuna a toda la gente del pueblo para evitar más contagios. Cabe recordar que en esta época el recién creado Instituto Mexicano del Seguro Social

(IMSS) realizó varias campañas de vacunación contra el sarampión, la viruela y otras enfermedades contagiosas, lo cual recuerda el contexto histórico en que se realizó este film. Debido a su circunstancia de salud, Don Regino accede a que se vacune a la población y eso crea, por un momento, una situación favorable a los protagonistas, quienes aprovechan la oportunidad para habilitar la escuela y fomentar la salud entre los pobladores.

En *Flor Silvestre*, uno de los hermanos Torres (los villanos de la película) sucumbe al tifo y aunque José Luis lo captura para vengar la muerte de su padre, no se convierte en un asesino, pues Úrsulo Torres (Manuel Dondé) muere antes de que José Luis pueda matarlo. No obstante, el hermano Rogelio Torres (Emilio Fernández), lo considera culpable y para castigarlo secuestra a su mujer y a su hijo, lo cual precipita el desenlace dramático del film. Consecuentemente, la recreación de las condiciones de salud es un aspecto importante en *Río Escondido* y *Flor Silvestre*, porque muestra que, en cuestiones de salud no hay poder ni dinero que pueda salvar, incluso a los villanos, de la enfermedad.

En *Pueblerina*, el hijo de Paloma enferma y esto permite que Aurelio se acerque y ayude a la protagonista con los gastos médicos para su hijo, a quien asume como propio, aunque no lo sea. Un ejemplo más es el caso de Juanito en *La Perla*, que es picado por un alacrán pero el médico se niega a atenderlo porque sus padres no tienen dinero para pagarle. Aún no habían encontrado la perla y con ello se ilustra la situación marginal en que viven y la imposibilidad de ser apoyados por el único médico del pueblo. Cabe recordar que este médico tiene una terrible obsesión por las perlas y, cuando se entera que esta pareja ha encontrado una, su actitud hacia ellos cambia, pero no de manera auténtica sino interesada para poder arrebatarles ese objeto de enorme valor.

En *La Perla* hay una crítica a los médicos que aprovechan su conocimiento para obtener riquezas y no los fines esenciales que su ética profesional les dicta, como es curar a los enfermos, sin importar su raza o condición social. Aunque la crítica es clara pues el médico es caracterizado como un ser perverso, ambicioso y ruin, no es tan ácida como en otro film posterior realizado por Roberto Gavaldón y José Revueltas: *El rebozo de la Soledad* (1952). En este film se expone claramente la corrupción entre los médicos y los conflictos emocionales que provocan en un médico rural quien, pese a su talento como profesional de la salud, rechaza adherirse a los métodos corruptos de los médicos de la ciudad.

Esto muestra que la crítica del equipo de Emilio Fernández siempre es discreta y nunca se refiere a todo un sistema, sino a algunos elementos singulares de él, como ilustra el médico en *La Perla*, que debe ser combatido o eliminado. Los problemas de salud se observan de forma nítida en las películas del “Indio” ubicadas en el contexto rural, quizá porque ahí la población se encontraba más susceptible a toda clase de enfermedades y donde la ausencia de médicos es claramente visible. Era necesario mostrar en el cine las enormes necesidades de salud que tenía el pueblo mexicano y, por ello, en varias películas las tramas se complican por situaciones de salud, como ya he señalado.

En este aspecto, sobresale en el conjunto de ellas *Río Escondido*. Como ya referimos, es auténtico el sacrificio de Rosaura, la maestra, que desde el principio de la película es aquejada por una condición cardíaca grave, incluso se le solicita que abandone la misión, a lo cual Rosaura se niega rotundamente. Pese a todo —y eso le confiere su carácter de heroína— la maestra se enfrenta a las enfermedades que aquejan a este pueblo, procura que tengan agua y apoya la campaña de vacunación, recoge a uno de los niños enfermos y está convencida de que si logra la salud en ese pueblo, sus habitantes se salvarán incluso de los abusos del cacique.

A partir de *Río Escondido*, en donde es muy visible la característica, debemos hacer una segunda consideración: la salud no sólo es física sino también moral. Hay claras alusiones a la moral enferma de los caciques en los pueblos, que exige ser combatida. Para lo cual es necesario educar a la población, no sólo en los más indispensables hábitos de la higiene, sino también en cuanto a la salud moral de un pueblo que se encuentra vulnerable a los abusos y a la corrupción. Por eso hay un marcado sentido pedagógico que relaciona la enfermedad con el mal social, de la misma manera en que asocia lo bueno con lo bello. Así, la educación moral irá de la mano de la salud del cuerpo, pues será el vehículo mediante el cual se instruya a los pobladores en los hábitos de higiene del cuerpo y de la mente. De tal suerte, esta doble educación será otro rubro fundamental del que hablaré en el siguiente apartado.

2.5 La Escuela

Otro elemento de enorme presencia en estas películas es la educación, cuyo templo será la escuela. Ya se ha mencionado el interés de este equipo cinematográfico por el tema y también se ha mostrado su importancia dentro de la agenda política de la época. No es casualidad que aparezca en varias películas y, aunque no en todas se alude al tema, siempre está presente como telón de fondo que indica el deber ser de la sociedad.

El primer ejemplo que utilizaré es *Las Abandonadas*, donde se muestra el destino trágico de la prostituta Margot que sacrificará todo por ver realizadas en su hijo todas sus expectativas. Esta mujer desea que su hijo llegue al nivel más alto, que sea un hombre importante “de esos que salen en los periódicos”, y para lograrlo debe permitir y ayudar a que éste se eduque. Por esta razón decide renunciar a su maternidad, después de pasar una temporada en prisión. Los directores del orfanatorio del hijo reconocen sus aptitudes para la oratoria y recomiendan a Margot que se haga pasar por muerta, para así evitar que su hijo se avergüence de ella.

Al final vemos la cristalización del cometido y la lección moral de la película: Margarito se convierte en un brillante abogado, defensor de las mujeres “abandonadas”, aunque es incapaz de reconocer a su madre cuando, al final de la película, le entrega unas monedas al confundirla con una limosnera. La lección es que una madre siempre debe sacrificarse por sus hijos, no importa que éstos ni siquiera la reconozcan. El sacrificio, en este caso, es anónimo; pero el que Margarito, gracias a la educación, se convierta en un hombre de bien, vale la pena. El valor de la educación es exaltado y sublimado.

En *La Perla*, la importancia de la educación también es representado, pues Quino y su mujer sólo piensan en que su hijo pueda tener una educación mejor que la de ellos. Gracias al dinero que obtengan por la perla podrán ofrecerle a su hijo una mejor vida y podrá ir a la escuela. Antes de pensar en satisfacer necesidades básicas como los zapatos, Quino piensa en la educación de su hijo. La educación es lo que más ilusión provoca a estos padres humildes quienes sólo pueden vislumbrar su realización a través de la educación de su hijo, aunque el destino de este hijo al final sea trágico.

De la misma forma, en *Salón México* también es clara la alusión a la educación, pues por ella se sacrifica Mercedes, para que su hermana se eduque en una de las mejores escuelas para señoritas, sin importar todo lo que tenga que hacer para lograrlo. Aunque en la trama de la película, la vida de Mercedes ocupa el primer plano narrativo, en el fondo todo lo que esta mujer hace, como prostituirse y robar, lo hace por la educación de su hermana.

Aunque la educación se hace presente en todas las películas, es en *Río Escondido* donde se desarrolla como tema central. Aquí se narra la historia de una maestra con tintes épicos, que deberá enfrentarse contra todas las adversidades para satisfacer las necesidades educativas de un pueblo alejado de todo y oprimido por un cacique, epítome del mal mexicano. En el discurso de esta película se hace uso de las figuras históricas, de manera ejemplar como sucede con Benito Juárez que representa simbólicamente las posibilidades que ofrece la educación al pueblo. Juárez, a pesar de ser indio, como los alumnos de la escuela de *Río Escondido*, llegó a ser presidente; por lo tanto es una figura ejemplar.

Aunque el tono demagógico de esta película rebasa los límites de la narrativa cinematográfica convencional y la vuelve sosa, exalta dos preocupaciones del Estado mexicano de la época: la salud y la educación. De tal manera que estos elementos están amalgamados, pues el pueblo requiere alfabetizarse, y esto conlleva también la mejoría en las condiciones de salud. La película muestra la importancia tanto de los médicos como de los maestros para lograr la transformación del país. En ella se describe una realidad adversa que posiblemente ocurría en la mayoría de los poblados del país.

A pesar de las críticas a esta película y sus exageraciones desproporcionadas, principalmente en los parlamentos, resume muchos ideales de la época y se convierte en referente para épocas futuras. El discurso educativo que privó en México por muchos años puede encontrar parte de sus orígenes en *Río Escondido*.¹⁶⁸ Aquí es claro lo que señala

¹⁶⁸ Otro gran ejemplo que continúa la lógica expresada en *Río Escondido* es *Maclovía*, donde el protagonista decide acudir a la escuela para poder escribirle cartas a su novia a quien le han prohibido ver. Los principios señalados por Rosaura en *Río Escondido* se repiten en este film realizado tan solo un año después (1948). En esta película se alude a otro personaje histórico que es José María Morelos, a quien se le representa como una figura ejemplar de origen indígena que, al igual que Juárez en *Río Escondido*, muestra a los indios todo lo que pueden lograr en caso de que se eduquen. Aunque sabemos que Morelos no era un indio puro como se señala en la película, lo que interesa aquí es el tratamiento que se le da a la figura que pasó a la historia como el “siervo de la nación” y la posibilidad que representa para los indígenas de aspirar a una mejor vida.

Tuñón: el cine “muestra la ideología y la mentalidad imperantes en su contexto y pueden, por lo tanto, ser utilizados como fuente por el historiador.”¹⁶⁹ Al mismo tiempo, el cine es constructor de imaginarios que se proyectan hacia el futuro, tal como lo muestra esta película.

En todo el cine del Indio realizado en la década de los cuarenta se plantea como tesis fundamental que la educación será la plataforma que salve al país. Hay en sus películas, incluso aquellas que no tienen la educación como tema central, un fervor didáctico y programático mediante el cual el espectador es aleccionado para combatir la injusticia social, la desigualdad, el poder de los caciques y la falta de patriotismo.

¹⁶⁹ Tuñón, Julia, *op cit.* p. 13.

2.6 La Fiesta

El solitario mexicano ama las fiestas y las reuniones públicas. Todo es ocasión para reunirse. Cualquier pretexto es bueno para interrumpir la marcha del tiempo y celebrar con festejos y ceremonias hombres y acontecimientos.

Octavio Paz

No todo lo que se recrea en las películas es malo o deprimente, otro elemento fundamental que muestra a la sociedad retratada en los filmes es la fiesta. Ya lo ha señalado elocuentemente Octavio Paz cuando, al analizar la identidad de los mexicanos otorga al tema de la fiesta un lugar preponderante: es un momento catártico de una sociedad que requiere también de la diversión y de olvidarse por unos momentos de todos los males que la aquejan. En prácticamente todas las películas, las fiestas aparecen como elemento representativo de la sociedad mexicana, sean estas religiosas o paganas, del pueblo o de la ciudad. Desde *Flor Silvestre* hasta *Un Día de Vida*, la fiesta recorre el imaginario nacional en las películas del “Indio” como parte constitutiva de su ser.

La fiesta no sólo sirve para señalar el carácter festivo de los mexicanos, sino también para mostrar los usos y costumbres de la gente, así como la manera como públicamente se relacionan ricos y pobres. En *Flor Silvestre* se muestra claramente: durante la fiesta del “Herradero”, se indica el lugar que deben ocupar los ricos, como el padre de José Luis, y el lugar de los pobres. En la secuencia de esta fiesta, José Luis quiere integrar a Esperanza con su familia, en el lugar de los hacendados, a lo cual su padre se niega rotundamente y llega, incluso, a humillar a Esperanza, quien desesperada huye en su guayín que se volcará dañándola severamente. Aquí se ilustra claramente el prejuicio de la época donde los ricos y pobres conviven, pero cada quien en su respectivo espacio, pues parece que en los años recreados no era bueno mezclar a las clases sociales y la representación mostrada en la película sirve para denunciar esa situación de inequidad e injusticia.

La fiesta reaparece en *La Perla*, que sirve para celebrar el hallazgo de Quino. En esta secuencia hay varias tomas en contrapicado de los músicos y fuegos pirotécnicos, cuando con gran algarabía celebran, cantan y bailan. Las mujeres, todas con rebozos, son colocadas en hileras frente a los hombres con quienes hacen una danza típica. El son jarocho con el que es musicalizada la secuencia narra unos versos que apoyan la narración del film: “Las

perlas que dan riqueza/ dan también qué pensar,/ que son lágrimas de tristeza/ pues por ellas pierde el mar”. Tal como ocurre en otras películas, la letra de las canciones en la música contribuye a narrar los acontecimientos, y en este caso será un presagio de los acontecimientos adversos que ocurrirán, provocados por la perla. No obstante, en la escena todos aparecen felices y con ánimo de celebración.

Resulta curioso que cuando llegan a la fiesta hay un lugar donde le rentan zapatos a los indios a 4 centavos por pieza, lo cual nos recuerda que la mayoría de estos pobladores andaban descalzos.¹⁷⁰ Quino antes había señalado que le compraría zapatos a Juana, lo cual le causaba mucha ilusión y todos los indios parecen asombrados por su costumbre de andar descalzos. El uso de zapatos todavía no estaba extendido en varias comunidades, menos aún en las costeñas, por lo que la renta de zapatos para el baile es sintomática de la realidad extracinematográfica que se manifiesta en este film.

La fiesta es un motivo de celebración y alegría, sin embargo, también es el pretexto para olvidar y emborracharse. El alcoholismo nunca ha sido bien visto entre los indios, cabe recordar que desde las leyes prehispánicas había llamadas de atención contra el abuso del pulque, así como los severos castigos para la beodez. En las películas del “Indio”, sin embargo, el alcohol siempre se hace presente, de una manera u otra, aunque en *La Perla* el protagonista es emborrachado intencionalmente por sus enemigos para arrebatarle la perla y hacer que éste pierda su dignidad. Quino, aunque se emborracha, no es infiel ni pierde la perla, pero el pretexto para su borrachera fue la fiesta.

José Luis, en *Flor Silvestre*, también se emborracha junto con el abuelo de Esperanza, por lo cual su padre lo considera indigno. Por el hecho deduzco que aunque el alcohol es un elemento presente en la filmografía, no es bien visto que la gente abuse de él, según el concepto ético que se maneja en las películas.

¹⁷⁰ Como bien señala José Joaquín Blanco, durante el sexenio de Ávila Camacho la clase media e incluso los ricos tenían hábitos que ahora desdeñan como zurcir calcetines o heredar la ropa y juguetes de los mayores a los chicos. La mayor parte de la gente andaba descalza y con ropa de manta y la secundaria todavía era una novedad.[Blanco, José Joaquín, “La cultura social mexicana a mediados del siglo XX” en: San Juan Victoria, Carlos, (Coord.) *El XX Mexicano: Lecturas de un siglo*, México, Itaca, 2012. Es significativo que en *La Perla*, cuando asisten al baile, aparece un letrero donde se rentan zapatos por 4 centavos. Lo cual deja claro Carlos Fuentes: “Ahí quedan todavía millones de analfabetos, de indios descalzos, de harapientos muertos de hambre, de ejidatarios con una miserable parcela de tierras de temporal, sin maquinaria, sin refacciones, de desocupados que huyen a Estados Unidos.”[Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, México, Alfaguara, 1958, p. 128.]

Las fiestas aparecen en la mayoría de las películas, no sólo con sentido laico sino también religioso, como en *María Candelaria*, en la que hay una fiesta litúrgica cuando los indios acuden a bendecir a sus animales. Aquí no se destaca el carácter festivo, pero sí el elemento social que permite la convivencia de la comunidad, donde el cura recrimina a las señoras por su maltrato a María Candelaria y éstas, en actitud francamente hipócrita, niegan tratarla mal, aunque no quieren que la protagonista bendiga a su marranita en dicha fiesta.

En el caso de *Salón México* y *Víctimas del Pecado*, por desarrollarse en cabarets, el ambiente festivo es una de sus características esenciales. En ambas películas destaca la fotografía que, a través de los encuadres a los músicos, o en el caso de *Salón México* a los pies de los bailarines, se crea una estética audiovisual inconfundible que tendrá el sello claramente identificable de Gabriel Figueroa. Tambores, piernas, cuerpos danzando, juegos de luz y sombra o contraluces que retratan ese ambiente de fiesta perpetua de la vida nocturna, sirven para encuadrar dramas humanos que poco tendrán que ver con la fiesta, en un sentido lúdico.

En *Salón México*, casi al final de la película, se presenta una posada que caracteriza al afamado salón de baile. Hay fuegos pirotécnicos, toritos, y letanías, pero mientras la gente celebra y se divierte, Mercedes está preocupada pues su hermana va a casarse y no tiene un hogar de donde salir o a donde puedan solicitar su mano. La contradicción entre el drama personal y la fiesta sirven para crear tensión dramática en la puesta en escena. Luego aparece el dueño del salón que se enorgullece frente a unos extranjeros de las posadas en el *Salón México*:

Una cosa sí les digo, que pocas posadas se celebran con más respeto que éstas del México; aquí todos somos pecadores y ninguno olemos a incienso (risas), pero nomás vean ustedes la devoción de las mujeres y de los clientes. Y les advierto que entre esos hay algunos tipos que se las traen: uno de los reyes magos estuvo cinco años en la pena. (Más risas) Hay una muchacha que cada noche se lleva 20 o 30 pesos fichando, bailando y robando al que se deja... digo fichando y robando fuera de aquí, porque les advierto que éste es un lugar decente: aquí ni se ficha ni se roba. Borrachos tampoco verán ustedes, porque aunque vendemos cerveza lo hacemos hasta cierto límite nada más.¹⁷¹

¹⁷¹ *Salón México* (1:17,00)

En la descripción se observa el orgullo que transmite el dueño del Salón a los extranjeros e incluso en otro momento cita a Aaron Copland, quien se inspiró en ese salón para crear la famosa suite: *Salón México*, con lo cual, además de la fiesta, se fortalece el sentido nacionalista de este film, aunque su tema no sea propiamente rural como el de otras películas.

Es importante observar que en la secuencia se recrea un nacimiento con motivo de la posada, que utiliza figuras humanas (los empleados del Salón), luego rompen la piñata y prenden fuegos pirotécnicos. La tensión dramática se recrudece cuando el dueño quiere presentar a Mercedes a unos clientes sin sospechar que entre estos está el prometido de su hermanita. Al negarse Mercedes a saludarlos, el dueño simplemente la despide del salón. El drama personal de la protagonista se contrapone al ambiente festivo donde aparentemente todos son felices.¹⁷²

Esto precipitará la caída de Mercedes que ocurrirá poco después y por otras circunstancias, pero lo que queda claro es que, pese a la algarabía y el ritual, la protagonista vive momentos dramáticos. Del mismo modo, se observa también el prejuicio hacia los borrachos: “vendemos cerveza hasta cierto límite”. El alcohol es tolerado pero los borrachos no son bien vistos.

En *Un día de vida*, también se recrea una fiesta, en este caso es el cumpleaños de Mamá Juanita, y es el pretexto que da lugar al film pues gracias a esta celebración, el protagonista tendrá “un día de vida” para poder festejar a la madre, tan querida y abnegada que deberá renunciar al último de sus hijos. Prácticamente, todo el pueblo acude a la celebración de Mamá Juanita a quien le cantan las mañanitas y donde se denota el aprecio de

¹⁷² Resulta significativo que en otra película, casi de la misma época pero anterior a *Salón México*, se recrea una posada que al tiempo de mostrar el ambiente festivo de las vecindades, funciona para encuadrar la escena más dramática del film. Me refiero a la película *La Otra* (1947) de Roberto Gavaldón, guion de José Revueltas y fotografía de Alex Philips. En este melodrama de dos hermanas, una de ellas decide suplantar la identidad de la otra, pero para lograrlo deberá matar a su hermana. La escena del asesinato ocurre mientras en la vecindad se celebra una posada. El drama de la película se contrasta con el ambiente festivo, del mismo modo en que ocurre en *Salón México* (1948). La algarabía de la fiesta no siempre rodea historias felices. Claro que el tratamiento de ambas secuencias, su fotografía e importancia dentro del film son bastante distintas en ambas, lo cual habla claramente de la diferencia entre los equipos cinematográficos que las realizaron.

la comunidad hacia esta mujer. Es en la fiesta cuando Lucio Reyes entregará los títulos a los habitantes con lo que garantizará la legítima propiedad de sus tierras.

Como se observa en los melodramas del “Indio”, la fiesta es un elemento recurrente por ser una parte integral del imaginario nacional, aunque no siempre representa alegría, sino una especie de placer agríndice y momentáneo donde la gente se enorgullece de su ser festivo, pero recuerda también sus condiciones de explotación e injusticia social.

El gran ejemplo que ilustra sintéticamente todo lo anterior es la boda de Aurelio y Paloma en la película *Pueblerina*, que es una de las secuencias más ilustres cuando preparan con tanto afán su fiesta, para que ninguno de los habitantes del pueblo los acompañe. En esta secuencia se observa cómo el humilde matrimonio realiza los preparativos, donde ofrecerán a sus invitados todo lo poco que tienen. Aurelio decora la casa y junto con el niño, el comedor para los convites; mientras Paloma, con mucho afán, prepara el mole. El arduo trabajo de ambos no servirá de nada: los hermanos González se encargaron de atemorizar al pueblo y amenazarlos con negarles la compra de su maíz si alguno de ellos decide asistir a la boda.

No quedará otro remedio para los recién casados que celebrar solos, junto con sus músicos. El banquete sólo lo disfrutarán ellos. En esta escena se observa el desamparo de esta pareja frente a los abusos de poder, así como la importancia social de la fiesta en la cultura del mexicano. Para Aurelio y Paloma la felicidad de su amor merece una gran celebración, y aunque aprovechan la oportunidad y procuran disfrutar la fiesta solos, la ausencia de sus invitados les causa gran sufrimiento. La nueva pareja baila para un escenario vacío, donde sólo los músicos los acompañan. Sus vecinos y amigos los han abandonado, el poder de los caciques es incuestionable pero el valor de la fiesta como un ritual social también. No se trata sólo de celebrar sino de compartir, por eso el que sus amigos no hayan asistido se muestra como una grave afrenta, y por eso Aurelio se emborracha.

La fiesta en el imaginario del “Indio” es un ritual importante y en todos los casos se representan fiestas populares. No hay en ninguna película una fiesta de sociedad o alcurnia, más bien se trata de fiestas de pueblo, verbenas, e incluso el “Grito de la independencia” que, como gran fiesta nacional, es importante tal como se muestra en *Salón México*. Aquí es conveniente señalar que ese ritual es tan vigente en la actualidad para el imaginario popular, como se mostró en las películas. El último grito de independencia en balcón nacional

transmitido por televisión, no difiere demasiado de aquel representado en la película, sólo cambian los personajes. En aquél, es el Presidente Manuel Ávila Camacho quien toca la campana de la independencia, ahora el presidente en turno.

Desde esta perspectiva, la fiesta es un ritual que involucra a la comunidad, es el espacio donde todos conviven sin importar la condición social. La fiesta hermana a las comunidades, como ya lo hemos visto en otros ejemplos, y en las fiestas que se representan en las películas, queda claramente definido su valor.

CONCLUSIONES:

- La perspectiva de la sociedad que se construye en las películas se realiza desde el ángulo de los sujetos sociales que viven condiciones de marginalidad o pobreza. No hay una perspectiva desde el ángulo de los ricos y poderosos, sino que el elemento subjetivo de estas películas es siempre el pueblo que sufre ante los abusos de otros sujetos sociales, o de la misma sociedad.¹⁷³
- La visión sobre la Revolución Mexicana aparece exaltada en las primeras películas aunque la admiración por este hecho histórico se va diluyendo paulatinamente hasta mostrarse una visión desencantada. No así sucede con las características de los géneros, las cuales se mantienen constantes desde la primera hasta la última película analizada en este bloque.
- Hay una conjunción entre la moral religiosa y la moral laica, donde la religión da la pauta para establecer determinados valores morales, pero también será el discurso revolucionario y del Estado los que manifiesten el sentido laico de la moral expuesta en las películas.
- En las películas del “Indio” hay una clara interpretación del discurso oficial del gobierno mexicano hacia los años cuarenta. En él se destaca la importancia de la educación como plataforma para sacar al país de su letargo, el desarrollo de un sistema de salud con carácter democrático que llegue a los rincones más lejanos de la república y el papel de las instituciones como eje rector de la sociedad.
- La noción de comunidad se observa también en este ámbito, aunque en la mayoría de los casos, la comunidad abandona a los protagonistas para que hagan justicia por su propia mano, como señalé en los ejemplos de *María Candelaria*, *La Perla* y *Pueblerina*.
- Las instituciones y la ley no siempre se cumplen de forma cabal, y pese al discreto afán de denuncia social, todas las películas se apegan al discurso oficial dominante.

¹⁷³ Julia Tuñón señala que “el indio es el sujeto esencial de este confuso país llamado México que mejor lo representa. Le confiere un status de víctima que refleja la condición humana” [Tuñón, Julia, “Between the Nation and the Utopia”] Sin embargo, yo añadiría a la referencia de Tuñón que no es sólo el indio, sino el mexicano pobre o en condiciones de marginalidad. Por supuesto que los indios se encuentran en estas condiciones, pero no son exclusivamente los sujetos sociales que se retratan en sus filmes.

- La fiesta es un ritual importante para la representación de la sociedad mexicana, en ésta no se trata sólo de celebrar sino de compartir y convivir con otros miembros de la comunidad y se representan sólo fiestas populares.

CAPÍTULO 3

LA HISTORIA EJEMPLAR o LAS REPRESENTACIONES DEL NACIONALISMO

La tierra funde la vida, el destino y la muerte —dice el indio viejo de esta tierra india. De ella emanan, es verdad, las calidades del alma colectiva, la grande alma popular mexicana, misteriosa.

Mauricio Magdaleno

Pensar en el nacionalismo expuesto en las películas del Indio Fernández implica definir cuál es su concepción de nación y cómo ésta se elabora a partir de la memoria colectiva, donde el pasado histórico es un motivo importante para definir una postura y una determinada representación. En su idea de nación se expone un sentido de identidad, que se proyectará en la pantalla.¹⁷⁴ En este capítulo se revisarán las concepciones de nación y patria, así como el de identidad, para lo cual me apoyaré en el estudio de Gilberto Giménez sobre las identidades sociales.

Una de las principales inquietudes del equipo de Emilio Fernández para hacer películas, fue explorar el rostro de la nación, definir qué es México y elaborar una representación verosímil y ejemplar del país que trascendiera su propio tiempo y espacio. Bien sabemos que durante todo el periodo posrevolucionario, particularmente entre los años 20 y 40, se discutió la noción de mexicanidad y nación, de manera que se elaboraron imágenes emblemáticas y estereotipos que formaron parte del ambiente de la época.

La reflexión sobre la mexicanidad no inició en el siglo XX sino que desde el primer siglo del México independiente, destacaron dos visiones contrapuestas de nación: la conservadora, hispanófila, católica y antiestadounidense, frente a otra liberal, laica,

¹⁷⁴ La identidad es componente y prerequisite de la interacción humana, como refiere Gilberto Giménez, ya que el ser humano es un actor social, cuya identidad social hace factible comprender su interacción y su actuar en el mundo. [...] Es la identidad la que permite a los actores ordenar sus preferencias y escoger alternativas de acción. Asimismo, se inserta en la dinámica de la comunicación, ya que ésta no puede darse sin una representación que hacemos de nosotros y del otro. [Giménez, Gilberto, *Identidades Sociales*, p. 19 en Prol. Adrián Marcelli]

anticlerical e hispanófoba. Ambas visiones han constituido un nacionalismo de élite, que no siempre ha sido compartido en un sentido más general. En el siglo XIX, las manifestaciones de la cultura popular no ocupan un plano protagónico en las representaciones de la cultura dominante. No obstante, se observa la coexistencia de un nacionalismo popular más asociado con el pueblo o la patria que sugiere la idea de una nación elástica donde puedan convivir los pueblos con su autonomía en una diversidad de territorio concebida como “Patria Grande”.¹⁷⁵ Aunque dichas visiones del nacionalismo cambiarán en el siglo XX, la versión liberal así como otras visiones populares de nacionalismo subsisten como parte de una tradición simbólica que se conjugó en los productos filmicos del “Indio” Fernández.

Estas películas recrearon una idea de pasado común que permite conectar a los espectadores con su presente y bosquejar el porvenir. La visión de este equipo coincide, en parte, con la concepción liberal del nacionalismo de élite, que utiliza ciertos episodios significativos de la historia de México para conectar con un pasado en común pero, al mismo tiempo, muestra elementos del nacionalismo popular que facilitan la inmediata conexión con sus espectadores. Este tipo de nacionalismo que combina lo liberal y lo popular, coincide con el llamado nacionalismo revolucionario, donde destacan el pasado indígena y la Revolución Mexicana, como hechos fundamentales para construir un sentido de unidad e identidad nacional.¹⁷⁶ “Los veinte años que comprendieron la pacificación del territorio mexicano

¹⁷⁵ Giménez, Gilberto, *op cit.* 103. Apenas lograda la Independencia, Giménez explica, “se enfrentan en México dos proyectos de Nación. Para las elites políticas, la nación se construye a partir de la escala provincial para conformar un Estado federal centrado en la capital, pero excluyente de las comunidades campesinas. Para éstas, en cambio, la nación se construye desde abajo en forma de un conglomerado de municipios que pueden delegar algunos poderes al Estado nacional, pero no todos.”

¹⁷⁶ Si bien es cierto que Fernández, Magdaleno y Figueroa tenían cercanía con el nacionalismo revolucionario a través de ciertos grupos artísticos, como los muralistas, también lo es que en las biografías de los tres hay otros elementos que influyeron en su visión del nacionalismo, dando como resultado un producto original, que coincide con algunos elementos del nacionalismo oficial, y que también crítica discretamente la labor del gobierno y los resultados de la revolución institucionalizada. Pese a todo, el Estado apoyó estas manifestaciones del nacionalismo, aunque no siempre compartiera las ideas de sus exponentes. Ceri Higgins explica que hasta cierto punto, al Estado le conviene apoyar las obras de Rivera, Siqueiros, Orozco y hasta Figueroa, pues “ofrecían una interpretación visual de la identidad nacional que funcionaba como máscara para disfrazar los fuertes vínculos transnacionales entre México y Estados Unidos”; en cierto modo, las manifestaciones de la mexicanidad, que aportan estos artistas, funcionan como un medio de control, que justifica y apoya a una élite gobernante, aunque en realidad sus intereses estén más vinculados con las élites norteamericanas, que con fomentar un auténtico sentimiento nacionalista. En tal sentido, el nacionalismo revolucionario, según Higgins, es más internacional, o para usar sus propios términos “transnacional” de lo que tradicionalmente se ha considerado.[Higgins, Ceri, *op. cit.* pp.30-31.]

después del movimiento revolucionario de la segunda década del presente siglo (XX), fueron particularmente ricos en discusiones de tema nacionalista”¹⁷⁷

En los años cuarenta, donde el progreso industrial y la modernización eran ya una realidad, este equipo se encargó de transmitir y desarrollar esos estereotipos a través de su cine, y siguió la tendencia de la época de identificar al “pueblo mexicano”¹⁷⁸ con la gente humilde del campo, campesinos e indígenas, cuyo entorno más propicio era el México rural.¹⁷⁹ Los tres personajes clave de este equipo —que abrevaron de este ambiente cultural, y además habían vivido en el campo, por lo menos una temporada de su vida— eligen los ambientes rurales como espacio idóneo para mostrar la tradición y elaborar su propio retrato de México. Y aunque también se recrearon espacios urbanos, la mayoría de sus películas realizadas en los años 40 se desarrollaron en el medio rural.

El “Indio” asumió la responsabilidad de transmitir los ideales de la nación para que fueran conocidos por el gran público, tal como él dijo que se lo había sugerido el expresidente Adolfo de la Huerta cuando se encontraron en Estados Unidos:

Aprenda usted a hacer cine y regrese a nuestra patria con ese bagaje. Haga cine nuestro y así podrá usted expresar sus ideas de tal modo que lleguen a miles de personas. No tendrá ningún arma superior a ésta.¹⁸⁰

Más allá de la anécdota, resulta significativo el interés por elaborar una imagen de la nación que se transmitiera a propios y extraños, y analizar, en los productos fílmicos, cómo se conforma esta imagen. Es importante señalar que el resultado artístico fue producto de la combinación de todos los miembros del equipo, particularmente el director, guionista y

¹⁷⁷ Pérez Monfort, Ricardo “Las invenciones de México Indio: Nacionalismo y cultura en México 1920-1940” en: [<http://www.prodiversitas.bioetica.org/nota86.htm>]

¹⁷⁸ En realidad, la noción de pueblo mexicano era bastante abstracta y cada quien dio su propia interpretación de él, aunque la mayoría identificaba al pueblo como la gente pobre.

¹⁷⁹ Recordemos lo que Ricardo Pérez Monfort ha afirmado: “los revolucionarios reconocieron que éste (el pueblo) se encontraba sobre todo entre los sectores marginados. El “pueblo” se concibió entonces como el territorio de “los humildes”, de “los pobres”, de las mayorías, mucho más ligadas a los espacios rurales que a los urbanos.” Pérez Monfort, Ricardo, “Las invenciones del México Indio. Nacionalismo y cultura en México 1920-1940” p. 1

¹⁸⁰ Morales Carrillo, Alfonso, *Luna Córnea*, núm. 32, 2008. p. 291.

fotógrafo. Los tres tenían ideas similares que definieron como “mística mexicana”¹⁸¹, gracias a ello, trabajaron en concordancia para construir simbólicamente a la nación.¹⁸²

No hay que perder de vista que estas películas son el resultado claro de la comunión de ideas entre todos los que integraron a este equipo cinematográfico.¹⁸³ La participación del guionista, Mauricio Magdaleno, es clave pues elabora y construye historias que tocan temas mexicanos y desarrollan conflictos humanos y sociales, a partir de los cuales se elaboran moralejas, útiles para cumplir con los propósitos didácticos de este cine. La oposición entre el bien y el mal, donde siempre triunfa el bien, permite mostrar el “debe ser”, dentro de una moral laica.

El guionista, además, construye con palabras las imágenes que luego serán captadas por la lente de Figueroa, quien más allá de su virtuosismo estético, manifiesta esa visión

¹⁸¹ “Yo fui el único cinefotógrafo que tuvo una conexión así con los muralistas. En ellos siempre encontré lo que me gustaba y ellos veían mis películas, les gustaban y las criticaban. Decían que mis filmes eran murales en movimiento; murales más grandes porque los míos viajaban y los de ellos no. Todos estos artistas nos inspiraron para crear una imagen mexicana para el cine. De alguna forma, encontramos una base común y yo fui lo suficientemente afortunado de ver aceptadas mis imágenes por todo el mundo.” (Dey, T. “ASC hails career of Gabriel Figueroa” en *American Cinematographer*, marzo, pp.40-48). En Higgins, Ceri, *Gabriel Figueroa: Nuevas Perspectivas*, p.29. El concepto de “mística mexicana”, explica Higgins se refiere a un ideal compartido por varios artistas donde se recrea un México que nunca existió realmente pero que estaba vivo en el imaginario nacional: “aun cuando no existiera es lo que debió existir, el México al que todos deben aspirar” [Higgins, Ceri, *op cit.*, p. 32]

¹⁸² Cabe referir que la relación entre el director, guionista y fotógrafo no estuvo exenta de disputas: en diversas entrevistas con Mauricio Magdaleno o Gabriel Figueroa, ambos refieren el carácter impetuoso e impositivo de Emilio Fernández, como se lee a continuación: “El patriotismo fue el talón de Aquiles de Emilio. Torció muchos guiones con ese afán de mostrar a como diera lugar su fervor cívico. Cuando menos pensaba uno aparecían en las historias los fervorines alfabetizadores o el sermón revolucionario. Y era muy difícil tratar de llevarle la contra en eso. Te miraba como si fueras un traidor a la Patria, con mayúsculas.” [Isaac, Alberto, *Conversaciones con Gabriel Figueroa*, México, Universidad de Guadalajara/CIEC, 1993. p. 30.]

¹⁸³ Ello puede entenderse fácilmente por la cercanía en la edad de sus miembros, su procedencia social y el entorno compartido, que no obstante otras diferencias de formación y de profesión, todo resulta una comunión armoniosa, en la mayoría de los casos, cuyos resultados son palpables en los filmes de este periodo. Claudia Arroyo Quiroz ha señalado que “La pluralidad de significados que se condensó en el cine del equipo estuvo determinada por influencias locales y extranjeras que han sido ya muy mencionadas, entre las cuales están: en el caso de Fernández, la pintura muralista, el cine indigenista de los años treinta y el cine de Sergei Eisenstein y John Ford; en el caso de Figueroa, el arte visual mexicano, el cine de Eisenstein y Ford, así como otras corrientes y técnicas aprendidas en Hollywood, sobre todo a través de su tutor Gregg Toland; y en el caso de Magdaleno, sus conocimientos literarios y su propia obra narrativa y dramática, la cual ha sido ubicada dentro de la literatura de la Revolución Mexicana. Por su parte, el trabajo de edición de Gloria Schoemann involucró estrategias técnicas, estéticas y discursivas aplicadas a la selección y organización del pietaje, que dotaron a la narración fílmica de sentido y ritmo, y que por ende, jugaron un papel clave en la expresión de ciertas concepciones socio-históricas. La actuación de las estrellas fue asimismo un aspecto clave en el trabajo del equipo ya que cumplió la función central de encarnar las fantasías de identidad nacional proyectadas por las cintas. [Arroyo Quiroz, Claudia, “La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández” pp. 181-203, en *Luna Córnea*, Col. Núm. 32. ISSN 0188-8005]

mística de nuestra nación que se transformó en las “vistas” de atractivas postales e imágenes estereotípicas.¹⁸⁴ La edición, actuación, vestuario, música y demás elementos que cobran sentido y fuerza, debido al director, todo el conjunto cristaliza en una labor de equipo, donde ningún elemento sobresale más que otro, y ese conjunto logró producir un imaginario nacionalista poderoso que se adecúa, en varios sentidos, a los planteamientos del nacionalismo revolucionario en boga pero que tendrá características propias que lo harán fácilmente reconocible.

En tal sentido, juegan un papel fundamental diversos elementos típicos con los cuales elaboraron una propuesta estética compleja sobre la mexicanidad: nubes, nopales, valles, montañas, volcanes, sierras, rostros, encuadres, juegos de luz y sombra, etc. y la construcción de un estilo narrativo a partir de la elaboración melodramática cuyo conjunto manifiesta una propuesta fílmica original, poderosa y evidentemente nacionalista.¹⁸⁵

Como bien refiere Gilberto Giménez,¹⁸⁶ la nación no sólo es una elaboración política sino también simbólica, que procede de un contexto específico donde es importante analizar cómo y de qué símbolos se valió este equipo para representarla.¹⁸⁷ No debemos olvidar que con este afán se construye una memoria histórica sobre el pasado reciente que encontró en el cine el medio idóneo para transmitirse.¹⁸⁸

¹⁸⁴ La elaboración de estereotipos sobre la nación fue un proceso que se dio entre los años 20 y 40, según refiere Ricardo Pérez Monfort, lo cual significa que hacia la época en que el Indio y su equipo hicieron sus películas, había ya un bagaje de figuras estereotípicas que serán retomadas y recreadas en el cine, mediante lo cual lograrán su difusión y su rápida identificación entre el público nacional y extranjero.

¹⁸⁵ Es importante mencionar que el dramatismo visual con tintes nacionalistas, capturado por Figueroa en los cuarenta, fue únicamente conseguido en sus colaboraciones con Emilio Fernández. No fue el único director con el que este cinefotógrafo trabajó y, lo que afirmo, se muestra en la enorme diferencia entre películas como *La Perla* (1945) y *Río Escondido* (1947), con *Los Olvidados* de Luis Buñuel (1950). Sin demeritar a ningún director, lo único que considero conveniente apuntar es la gran diferencia entre el estilo visual capturado por el “Indio” Fernández y el que logró Buñuel.

¹⁸⁶ Giménez Gilberto, *op cit.* pp100

¹⁸⁷ Conviene recordar que en el caso de las identidades nacionales, éstas se conforman a partir de ejercicios de la memoria colectiva compartida, la cual se traduce en representaciones y creencias que suponen un percibirse y sentirse percibido. La identidad se conforma a partir de estas representaciones que utilizan símbolos, emblemas y elaboran elementos estereotípicos que se vinculan con los orígenes, mitos fundacionales, lazos de sangre, antepasados, tradiciones, etc.

¹⁸⁸ Existen distintos procesos nacionalizadores que influyen en los individuos para desarrollar su identidad nacional. Entre ellos están las políticas de la memoria, destinadas a uniformizar la población en valores nacionales. Halbachs es el primero en enunciar la importancia de la memoria colectiva. [Revilla M. (ed) “Movimientos sociales, acción e identidad” *Zona Abierta*. No. 69. (1984)]

En realidad, como ya lo mencioné, tanto los muralistas como el equipo del “Indio” Fernández muestran un México que nunca existió; el suyo es un país que existe en el imaginario, pues como bien señala Higgins, ese México místico, aunque profundo: aun cuando no existiera, es lo que debió existir, el México al que todos deben aspirar.¹⁸⁹

En aquellos años de “oro” para la industria cinematográfica mexicana y de guerra para otros países, México se benefició por el significativo apoyo que recibió de Estados Unidos en cuanto a materias primas (celulosa), recursos técnicos y apoyos económicos.¹⁹⁰ Era una razón de Estado para los norteamericanos vigilar los contenidos ideológicos de las películas y promover con ellas ideales liberales que acercaran a los países latinoamericanos hacia Hollywood, muy contrario a los ingeniosos aparatos de propaganda de los países del Eje.¹⁹¹ Las películas del “Indio” encuadraron bien en ese ambiente sobre lo que se debía narrar en el cine.

A la par que en las películas se narran completas historias particulares, también se desarrollaron narraciones paralelas en las que se cifran los valores morales que manifiestan las discusiones en torno a las características del mexicano vigentes en esa época. Con sus películas, se tenía la intención de mostrar la esencia de México (desde sus hombres y mujeres hasta el paisaje) y, al mismo tiempo, servir como virtuales laboratorios de estereotipos sobre la mexicanidad. En tal sentido, se elabora una imagen estereotípica donde se tipifica lo bueno y lo malo que, a través de los personajes, encarnará en figuras de héroes y villanos que muestran lo que se debe y lo que no se debe ser.

Igual que en nuestro presente, el cine de aquel entonces, ejercía una fuerte influencia en la conformación del imaginario colectivo y se convertía en el medio idóneo para la educación sentimental y cívica de los mexicanos, de aquí el concepto de “deber ser”; Edgar Morin explica que no hay una participación práctica en el espectáculo cinematográfico, sin embargo, éste permite que haya una participación afectiva e interna, en el nivel de los

¹⁸⁹ Higgins, Ceri, *op cit*, p.32.

¹⁹⁰ No hay que perder de vista los años cuarenta, en particular la segunda guerra mundial y todas las consecuencias que ésta tuvo, en el contexto de nuestros personajes. La primera película del equipo, *Flor Silvestre*, se realizó en 1943.

¹⁹¹ Para profundizar en la colaboración económica e ideológica entre México y Estados Unidos en la elaboración de películas, véase: Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, UNAM, 2011.

sentimientos del espectador, es decir, su subjetividad a donde arrastra las proyecciones e identificaciones. Por lo que “la ausencia de participación práctica determina, pues, una intensa participación afectiva: se realizan verdaderas transferencias entre el alma del espectador y el espectáculo de la pantalla.”¹⁹²

Intuitivamente, el equipo del “Indio”, conocía la influencia que las películas podían ejercer sobre su público y su potencial para educar a sus espectadores. No se trata sólo de contar historias sino de que éstas resultaran significativas para el público, en el sentido de contribuir al desarrollo y construcción de una memoria histórica y una noción identitaria común. Además, al mostrar los tipos de “lo mexicano”, se infiere en la imagen que, desde el exterior, se elaborará de nuestro país.

Reitero: esto no empezó con el “Indio”, porque desde el cardenismo se ideó una política de Estado que se apoyó en la industria cinematográfica para crear y desarrollar un esquema de valores e imágenes que recrearan la esencia de “lo mexicano”; se pretendía, pues, mostrar contenidos edificantes que transmitieran valores positivos y útiles para fortalecer la cohesión identitaria de la nación y reforzar el sentido de pertenencia de la población en una dimensión nacional.¹⁹³ El equipo fílmico del Indio percibió con nitidez e imaginación éstas, siempre ambiguas y subjetivas, normas y, creativamente, se apegó a ellas. Por eso, sus películas tuvieron un gran e inmediato impacto, al recrear estereotipos, indispensables para una rápida y exacta identificación entre el cine y su público. Es la proyección-identificación de la que habla Morin.

Por lo tanto, la manera como simbólica e imaginariamente se proponen las nociones de nación y patria en las películas, es la misma manera como, a través de historias ejemplares, se desarrollaron propósitos éticos, estéticos y pedagógicos específicos. Era necesario proyectar un mexicano ideal, un modelo de lo bueno, que contara con los parámetros para pautar la mejor forma de obrar, tanto en lo individual, como en lo colectivo. Este ideal coincide con una propuesta estética, donde lo bueno se relacionará también con lo bello,

¹⁹² Morin, Edgar, *El cine y el hombre imaginario*, Barcelona, Seix-Barral, 1972. P.112.

¹⁹³ Véase: Vázquez Mantecón, Álvaro, “Cine y propaganda durante el cardenismo” en *Historia y Grafía*, núm. 39, julio-diciembre, 2013, pp.86-101.

porque las normas estéticas están ligadas con las éticas. En contraste se presentan villanos o antihéroes que transmiten lo que no se debía hacer.

Estas nociones se adhirieron a lineamientos éticos universales, con un espíritu laico, donde se compromete al individuo a comportarse “correctamente”, sin la presión de ninguna institución en particular. Una ética laica, bastante conveniente para el Estado mexicano en construcción, puesto que proyecta un ideal de progreso y desarrollo cultural que exalta los valores de la nación. Ese era el ideal hacia el cual deseaban orientar a la sociedad mexicana de aquella época. Si la nación se rige por valores morales positivos, como la honestidad, la justicia, el amor, etc., entonces es posible delinear un mejor porvenir. Este afán pedagógico, tan conveniente para la época, hizo que estas películas, desde su estreno, ejercieran una notable influencia en el desarrollo de un imaginario nacionalista, de impacto también internacional.

De esta manera y lo pretendiera o no, el equipo del “Indio” contribuyó a una política de Estado preocupada por mostrar contenidos edificantes y valores positivos, en la medida en que estos otorgaran cohesión y proyectaran un mejor porvenir. Sus películas sirvieron para educar y construir una noción de identidad y una visión de la nación, que independientemente tuvo gran influencia en épocas posteriores, no sólo en el ámbito cinematográfico sino estético, filosófico e incluso educativo.¹⁹⁴

Para el análisis fino de estas representaciones de la nación y el nacionalismo, es necesario encuadrarlas dentro de su historicidad, que sirve como suelo firme sobre el cual analizarlas. Las creaciones imaginarias o ficticias de este cine poseen características históricas sometidas a cambios y a una revisión permanente, que se relacionan con la también simbólica formación de identidad o identidades sociales. Por ello es preciso poner atención en su contexto espacio-temporal inmediato, correspondiente a los momentos de su filmación o realización.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Los referentes hacia este cine los podemos hallar en muchos lugares, desde los libros de texto gratuitos de la SEP hasta las imágenes tradicionales del charro y la chalupa en los cartones de la lotería. Aunque muchos estereotipos ya existían, la virtud del Indio consistió en mostrarlos, reelaborarlos e internacionalizarlos.

¹⁹⁵ En tal sentido, siempre es bueno recordar la máxima de Marc Ferró para el análisis del cine, donde se afirma que una película habla más del contexto en que se realizó que del contexto que intenta recrear.

Para ello glosaré los temas principales que sirven para la elaboración de la idea de lo nacional y los analizaré, dentro de su especificidad, pero también dentro de su composición. El cine de los 40, pero en particular el del Indio Fernández, fue crucial para la elaboración de una ética y estética nacionalistas que se formulan en el campo simbólico.¹⁹⁶ Más que entender a la nación desde su sentido político o social, en este capítulo mostraré la idea de nación, como ese lugar imaginario que compartió este equipo cinematográfico y que en realidad es una construcción cultural y simbólica, que nos describe con cierto detalle un tiempo referenciado que no existe más.

¹⁹⁶ El cine mexicano dirigido a los sectores populares funcionó no sólo como entretenimiento, sino también como medio de comunicación, de identificación y de cohesión social. Véase Oscura Gutiérrez, Siboney “Pobreza y construcción de la identidad nacional en el cine mexicano. De la Época de Oro hasta el día de hoy” en Schmidt-Welle, Friedhelm y Christian Wehr, *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert/Bonilla Artigas Editores, 2015. pp. 41-56.

3.1 La Nación

Después de todo, esto es México Y ¡qué le vamos a hacer si su verdad hiere de tan fiera!: Yo sé que al cabo se nos mete en el alma y nos gana y nos posee, tal vez por virtud de ese melancólico regusto que produce siempre el suelo fuerte. De esta tierra están hechos los acentos nacionales más determinantes y de aquí ha salido —y sigue saliendo—la expresión mexicana más entrañable
Mauricio Magdaleno, *Tierra y Viento* (1948)

En un sentido político y social, la nación es el sujeto político donde reside la soberanía constituyente de un Estado; pero no sólo tiene un sentido político sino también cultural, que se vincula con la idea de "patria". La Patria es el lugar de nacimiento y etimológicamente, la tierra del padre, a donde se pertenece, por lo que tiene una connotación sentimental.¹⁹⁷ De esta forma, el sentimiento de pertenencia, así como la noción identitaria de pertenecer a un país es una elaboración social y cultural que tiene diversas representaciones.¹⁹⁸

La nación, tal como la define Gilberto Giménez, es “una comunidad política imaginada, fundada en un legado cultural supuestamente compartido y asentada en una porción de territorio que se define y se vive como patria (ancestral o adoptada)”. Esta definición combina las perspectivas de Benedict Anderson y la de T.K. Oomen, quien confiere gran importancia al territorio como condición para conformar una nación.¹⁹⁹ Dicha definición no separa el ámbito político del cultural, porque ningún orden político se basa sólo

¹⁹⁷ Es importante señalar la diferencia entre estos conceptos para evitar confusiones. El patriotismo es un pensamiento que vincula al ser humano con la tierra natal o adoptiva a la que se siente ligado por determinados valores, mientras que el nacionalismo es una doctrina o filosofía política que propugna el bienestar, la preservación de rasgos identitarios, la independencia en todos los órdenes, la prosperidad, gloria y lealtad a la nación propia.

¹⁹⁸ Como bien explica Gilberto Giménez: Poseer determinada identidad implica conocerse y reconocerse como un tal..., y simultáneamente darse a conocer y hacerse reconocer como un tal... Por eso la identidad no solamente es “efecto” sino también “objeto” de representaciones. Y en cuanto tal requiere por una parte de nominaciones y por otra de símbolos, emblemas, blasones y otras formas de vicariedad simbólica [...] Toda identidad pretende apoyarse en una serie de atributos, marcas o rasgos distintivos que permiten afirmar la diferencia y acentuar los contrastes. Los más decisivos, sobre todo tratándose de identidades colectivas ya instituidas —como las identidades étnicas y la identidad nacional—, son aquellos que se vinculan de algún modo con la problemática de los orígenes (mito fundador, lazos de sangre, antepasados comunes, gestas libertarias, “madre patria”, suelo natal, tradición o pasado común, etcétera). En: Giménez, Gilberto, *Identidades Sociales*, pp. 54-55.

¹⁹⁹ Giménez Gilberto, *Identidades Sociales*, p. 100.

en el consenso voluntario, sino también en comunidades de sentido, memoria y experiencia. La herencia cultural no es fija ni rígida, sino siempre cambiante.²⁰⁰ En tal sentido, no debemos perder de vista el contexto espacio-temporal y asumir que la identidad nacional no es una realidad dada sino que siempre está cambiando de manera compleja y multidimensional.

El patriotismo no requiere un sistema o forma de gobierno para manifestarse; es un sentimiento. El nacionalismo, en cambio, más que un sentimiento, es una doctrina transmitida y relacionada con el sistema político dominante. Es importante señalar que el nacionalismo, como doctrina política, funciona para dar legitimidad al Estado o sistema político, pero se basa en la exaltación de los sentimientos patrióticos, con el fin de crear elementos de identificación que pueden ser transmisibles mediante una doctrina política. El patriotismo entonces “es un concepto próximo al de nacionalismo, que enfatiza la dimensión afectiva y vivencial del mismo.”²⁰¹

En este sentido, hay varios elementos que permiten construir simbólicamente una idea de nación, principalmente el territorio, la población y el tipo de gobierno. Con respecto al territorio, en las películas del “Indio”, el paisaje es un elemento fundamental para retratar la geografía de la nación. Más allá del talento indiscutible de Gabriel Figueroa, es preciso señalar que se muestran elementos del paisaje específicos que delinear una idea de nación a partir de tres elementos básicos, el campo, las costas y la ciudad; siempre enmarcados por el cielo y las nubes.

Dentro de estas películas, las ubicaciones son casi siempre ambiguas, nunca se refieren a una entidad federativa particular, pero recrean paisajes emblemáticos como los volcanes, que aparecen en varias películas (*Pueblerina* (1948), *Siempre Tuya* (1951) o el mar, como elemento estético y característico del país (*Las Abandonadas* (1944) y *La Perla* (1945), el campo que se define por sus montañas, vegetación, cielo y valles, y aparece en la mayoría de las películas; así como la ciudad que principalmente se recrea a través de sus monumentos

²⁰⁰ Ibidem., p. 101.

²⁰¹ Ramírez Lozada, Deni, (1999). “La patria y la tradición oral. Una historia entreverada”. En: Raúl Béjar y Héctor Rosales, *La identidad nacional mexicana*. México: Siglo XXI/UNAM. En: Giménez Gilberto, *op. cit.* p.102.

o de vistas panorámicas en las películas ubicadas en un contexto urbano como *Salón México* (1948) y *Víctimas del Pecado* (1950).

Otro elemento que ayuda a delinear la idea de nación, es la gente, es decir, la población, donde se observa que los sectores marginados definen al pueblo mexicano. En este cine, poco aparecen las clases medias o ricas, y cuando llegan a aparecer funcionan como elemento de contraste para resaltar las virtudes de la gente humilde. En la mayoría de ellas, el pueblo mexicano puede definirse como pobre y que pertenece a un sector campesino o marginal urbano, donde no hay diferencia entre indio y campesino, ambos conforman un ente abstracto que se definirá como “pueblo mexicano”.²⁰²

La idea de pueblo se vislumbra como la familia extendida cuya principal manifestación es la comunidad. En varias películas se destaca la noción de comunidad, la cual puede presentarse en un sentido positivo, pero también negativo. Por ejemplo, en *María Candelaria*, la comunidad, que aparece enmarcada antes de 1910, vive sumergida en los prejuicios y la carencia de educación, tal situación implica el drama cuyo desenlace significará la muerte de la protagonista. En una película posterior, *Maclovía* (1948) que se desarrolla en el año de 1914, se explica con mayor claridad las tradiciones, costumbres y leyes de la comunidad. En *Maclovía*, se explica que una mujer es condenada a morir apedreada si se involucra con alguien ajeno a su comunidad; lo cual explica el comportamiento de los habitantes de Xochimilco en *María Candelaria*. Es así como se pone de manifiesto que las comunidades funcionan con leyes tradicionales y su propio derecho consuetudinario, antes y después de la revolución mexicana.

En el caso de *Pueblerina*, cuyo encuadre temporal es ambiguo, se observa que la comunidad apoya al protagonista pero no puede deslindarse de la presión de los caciques locales, quienes amenazan a todos con no comprarles su maíz, en caso de apoyar a Aurelio (Roberto Cañedo) y, por ello lo abandonan a su suerte, incluso el día de su boda. En el caso de *la Perla*, donde tampoco se define el encuadre temporal, la comunidad apoya a la pareja

²⁰² “Una idea aparentemente tan abstracta como la de *pueblo* en realidad es el resultado de cierto tipo de práctica discursiva y representativa, donde destaca el papel de los artistas y escritores”: Raúl Béjar y Héctor Rosales, *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural: Nuevas miradas*. México: CLACSO/UNAM. 2005. p.10

protagónica pero es incapaz de imponer la justicia contra los avariciosos que pretenden obligar a Quino a entregarles la perla. Por lo tanto, la comunidad es importante pues determina las condiciones de vida de los personajes, quienes dependen de ésta.²⁰³

El hombre es un ser social y la comunidad es precisamente aquello que le confiere su dimensión social. El peor castigo para un individuo es el rechazo de su comunidad, por tanto el drama se hace patente en *María Candelaria* o en *Pueblerina*, por ello, otra de las grandes lecciones que se manifiesta en estas películas radica en señalar la importancia de la comunidad para los individuos.

Dentro de esta concepción el pueblo mexicano, se entiende como comunidad, donde se debe distinguir entre la gente buena y mala, lo cual funciona para efecto de brindar lecciones morales. No todas las personas que integran la comunidad son buenas; o más bien, la comunidad puede ser convulsionada por los prejuicios o por abusos de autoridad de gente mala. En muchos casos, la gran lección de estas películas consiste en mostrar lo necesaria que es la comunidad para los individuos y la importancia de que ésta sea fuerte y unida para enfrentar a la gente malvada, como se muestra en *Río Escondido*, donde la maestra asesinará en defensa propia al cacique y la comunidad la apoyará linchando a sus cómplices. Una comunidad unida es fuerte, como se muestra claramente en este film.

Un último ejemplo de la importancia de la comunidad se muestra en *Un día de Vida*, donde ésta tiene un peso tan importante, que es capaz de retrasar la condena a muerte del protagonista, pues sabe que es el cumpleaños de Mamá Juanita, a quien se le concede un último día de convivencia con su hijo antes de que éste marche al paredón. La comunidad tiene un lugar preponderante y es quien, al final, triunfa en la película, pues el general Lucio Reyes, protagonista del film, pese a ser un condenado a muerte por oponerse al asesinato de Emiliano Zapata, consigue los “títulos de propiedad” para los campesinos de su comunidad. Aunque se enmarca en el año de 1919, y la discreta crítica a la facción constitucionalista de la revolución es insoslayable, se muestra el valor y peso de la comunidad,

²⁰³ A pesar de que algunas películas recrean un marco temporal específico, como *María Candelaria* o *Maclovía*, las películas muestran que, sin importar la época, hay comunidades en México que tienen un apego estricto a sus leyes y costumbres, lo cual va más allá de hechos tan definitorios de la identidad nacional, como la Revolución Mexicana. En este sentido, se manifiesta el conflicto entre la identidad nacional y las identidades locales que tienen enorme peso en la conformación de un *ser nacional*.

independientemente, de otras injusticias personales, como es la condena a muerte del General.

Un tercer elemento que es preciso mencionar, como elemento que define a la nación, es el Estado como entidad política que dirige el destino de la nación y que es común a todos sus habitantes. En estas películas, el Estado no siempre se hace presente, principalmente cuando se trata de comunidades marginales, como la que se representan en *La Perla* (1947)²⁰⁴ o *María Candelaria* (1943).²⁰⁵ Y aunque las películas no desarrollan una crítica hacia el Estado mismo, sí señalan la necesidad de que éste sea protector y haga valer la justicia para las comunidades. En algunas películas se elabora una loa al Estado, como en *Río Escondido*, donde la figura presidencial —la efigie de Miguel Alemán al principio del film— es una de las claves para captar el tono demagógico del film; sin embargo, en otras películas más bien se denuncia la ausencia del mismo para vigilar y promover la justicia social, como en *La Perla y Pueblerina*.

En la década de los cuarenta, hubo cambios sociales derivados del nuevo orden político. El Estado, reconstruido luego del proceso revolucionario, se enfrentaba a los procesos de migración interna, modernización y apertura al extranjero que hacían necesario crear nuevos referentes que dieran homogeneidad a la población. Dicho Estado, no siempre se hacía presente en las comunidades marginadas, por lo cual era preciso mostrarlo como referencia de un orden superior que rebasa el ámbito de la localidad.

Para el Estado de esta época, en relativa formación y consolidación, era preciso crear vínculos de pertenencia e identidad nacional que aludieran a los hechos del pasado reciente como parte del recuerdo colectivo. Lo cual se traduce en distintas políticas de la memoria que utilizarán el campo simbólico para manifestarse.²⁰⁶ El cine, entonces, cobró una gran

²⁰⁴ Prácticamente no hay en esta película, ningún referente al Estado Mexicano, la comunidad de pescadores se rige por sus propias leyes y costumbres, la gente fuera de la comunidad actúa sin ningún apego a la ley y abusan de su poder, quizá por tratarse de una comunidad tan ajena a un marco jurídico que sólo el Estado puede ofrecer.

²⁰⁵ En *María Candelaria* hay una referencia al Estado cuando algunos oficiales distribuyen la quinina al tendero para abatir el paludismo, no obstante, ésta es la única referencia a una noción de Estado y la comunidad actúa fuera de todo marco legal, al grado de que pueden linchar a la protagonista sin ningún temor o respeto por la ley.

²⁰⁶ Dichas políticas se refieren a las iniciadas desde la época de Vasconcelos, al impulsar una noción de raza cósmica y más adelante a las de Lázaro Cárdenas, quien es el primero en prestar mayor atención a los medios de comunicación masiva, para transmitir ideales y una elaborada versión de nacionalismo, como ya se ha referido anteriormente.

importancia en el proceso de construcción de la memoria, que se asocia con una visión dominante de la identidad, fomentada por el Estado, pero que adquiere su propia y particular expresión en las películas realizadas por este equipo cinematográfico.²⁰⁷

De tal suerte, vale la pena recordar la importancia del “nacionalismo revolucionario” que, desde la década de los veinte, se había convertido en una política de Estado y que era parte del espíritu de su tiempo.²⁰⁸ El “Indio” Fernández, como ya he señalado, había asumido la responsabilidad de crear un cine que mostrara a México —no sólo a los nacionales sino también a los extranjeros— y así de importante concibió su misión y los resultados de su trabajo, que llegó a afirmar: “¡El cine mexicano soy yo!” o que “No existe otro México más el que yo inventé”²⁰⁹ Y aunque tales afirmaciones hablan más del personaje que de sus resultados, sí es importante señalar que la visión sobre la nación que se manifiesta en estas películas es icónica y de gran trascendencia, no sólo para el público nacional sino también para el internacional.²¹⁰

Aunque es difícil medir la trascendencia y vigencia de estas películas,²¹¹ no podemos negar su importancia como transmisoras de estereotipos, que además generaron otros nuevos.

²⁰⁷ Como señalan Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr en su Introducción a *Nationbuilding en el cine mexicano. Desde la época de oro hasta el presente*: “Durante el siglo XIX, muchos letrados habían pensado hacer de la literatura un medio didáctico para la instrucción del pueblo, e incluso hubo escritores como Ignacio Manuel Altamirano que vieron en la novela “el género de las masas”. Este proyecto fracasó, pero fue reemplazado en gran medida durante el siglo XX por el cine (y, en menor grado, por los grandes murales de la época posrevolucionaria). En él, se reúnen los modos narrativos y visuales, y esa síntesis facilita la construcción de la nación como ficción y entidad cultural. Aunque ese proceso no transcurre de una forma continua, sino con interrupciones y contradicciones internas, tiene un efecto catalizador con respecto a la difusión y la identificación con los discursos hegemónicos de identidad mestiza y nacional(ista) a nivel masivo. [Schmidt-Welle, Friedhelm y Christian Wehr, *op cit.* p. 8] Cabe recordar también lo expuesto por Gilberto Giménez sobre las distintas visiones de nacionalismo que surgieron en el siglo XIX (Nacionalismo de élite, ya sea liberal o conservador y el nacionalismo popular). Giménez, Gilberto, *op cit.*

²⁰⁸ Herder define el “espíritu de los tiempos” o *Volksgeist*, y señala que el hombre siempre está en un tiempo o espacio específico, inserto en una cultura y una época por lo tanto está sometido a la contingencia y al cambio. Palti, Elías José, “La metáfora de la vida. Herder, su filosofía de la historia, y la historia de un desencuentro” en *Dianoia*, México, Instituto de Investigaciones filosóficas, UNAM., p. 96-124. [Disponible en línea: http://dianoia.filosoficas.unam.mx/files/2513/6978/1044/DIA97_Palti.pdf Consulta: 12 de diciembre 2013].

²⁰⁹ Tuñón, Julia (1988), *En su propio espejo: Entrevista a Emilio Fernández*, México, UAM Iztapalapa. p. 71

²¹⁰ Cabe recordar que la identidad es un reconocerse pero también es un reconocimiento del otro, por lo que la importancia de este cine, no sólo radica en la expresión de una identidad nacional, sino también en que se convirtió en un vehículo para que los extranjeros reconocieran cómo es “México”.

²¹¹ Aunque en este trabajo no me he propuesto medir la recepción, vigencia o actualidad de estos filmes, sí resulta significativo observar que la televisión contemporánea sigue programando estas películas, así como el interés por parte de investigadores por analizar estos filmes, que mantiene su vigencia no sólo en un nivel de lo cotidiano, sino también de lo académico.

Observo que este equipo trabajó en concordancia con un sistema de valores que, desde su visión nacionalista, formuló una ética universal que trascendió su propio tiempo y espacio. Para esto, en sus películas, reelaboraron el pasado reciente de manera simbólica, para representar idealmente a la nación, donde era más importante exaltar los sentimientos patrióticos —a través de la participación afectiva del público con sus historias y sus personajes— que reproducir el discurso oficial. Si bien algunas películas tienen tintes demagógicos, oficialistas y doctrinarios —especialmente *Río Escondido* (1947)—, también tienen un lenguaje cinematográfico que ofrece una gama inmensa de posibilidades utilizado para representar y exaltar los sentimientos patrióticos, sin caer en la demagogia, como ilustra *Pueblerina* (1948).

La patria, en las películas del “Indio”, va más allá del discurso oficial. Julia Tuñón, quien mucho ha estudiado el trabajo de Emilio Fernández, afirma que el México representado en estos filmes:

no tiene nada que ver con construcción social o progreso, [pues] es más que eso, más que el espacio, la historia, el paisaje donde confluyen fuerzas sociales contradictorias, más que la pertenencia a la tierra, más que una identidad. Es más que todo eso junto. México es un mundo sagrado, terreno de creencias y rituales.²¹²

Por consiguiente, concluye Tuñón, estas películas construyen un México sagrado que no puede definirse ni con palabras, ni con imágenes, y al que sólo se le puede ver desde una perspectiva oblicua, a través de sus símbolos, metáforas y discursos; es una obra de creación. Esto explica el uso de la alegoría y metáfora para manifestar ese mundo simbólico, así como la predilección por el melodrama, cuyos recursos como género dramático funcionan no sólo para representar categóricamente a nuestro país, sino también para establecer puentes de identificación con los espectadores y conseguir sus propósitos pedagógicos, orientados a una ética y estética particular.

Por eso me atrevo a afirmar que el mejor ejemplo para entender esta concepción sobre México es *Pueblerina* (1948). Esta película fue rodada en tan sólo 15 días y es la de más

²¹² Tuñón, Julia (1993) “Between the Nation and the Utopia: The image of México in the films of Emilio Indio Fernández”, en *Studies in Latin American Popular Culture*, 1993, vol. 12, p.159.

escaso presupuesto, no obstante consigue representar ese sentimiento profundo sobre México. Es una mirada oblicua, como definen Tuñón y Ramírez Berg, a la vida de los campesinos y su entorno cotidiano. La película carece de fórmulas demagógicas, sólo al principio aparece una voz narrativa que introduce al espectador en el melodrama de Aurelio (Roberto Cañedo), quien tras ser condenado injustamente a doce años en prisión, regresa a su pueblo a recuperar el honor perdido y su tierra. Los diálogos son escasos pero profundos y la fuerza melodramática se concentra en el desenvolvimiento de la historia y en un excelente manejo de la cámara. En *Pueblerina* se observa la madurez alcanzada por este equipo, hacia el año en que fue rodada (1948) y es quizá el retrato más elocuente del México rural, con sus paisajes, contradicciones e injusticias.

Además de *Pueblerina*, en todas las películas, este equipo desarrolló una serie de temas que se presentan a través de un relato melodramático, donde se exponen, con una visión maniquea, el bien y el mal, así como el deber ser la nación. Todo ello con el afán de mostrar categorías éticas universales que cumplieran con sus propósitos didácticos y estéticos, en la elaboración de una identidad nacional. Donde la moral define el bien y el mal, y el equilibrio de ambos procura la justicia social necesaria para que la nación se desarrolle. De este modo, para este equipo, la nación se funda en una idea de justicia, que manifiesta lo que debe ser y en donde el pasado histórico —que reproduce una concepción ideal donde la tierra— simboliza el valor de la tradición y el arraigo hacia lo permanente, del que hablaré a continuación.

3.2 Pasado Histórico

Esta es la historia de tu pueblo la historia del pueblo de México volcanes extintos que remedan altares y una vieja raza cobriza que encontró el secreto de la vida en los ritmos de la tierra, la danza y las estrellas. La raza que hizo de la flor un culto y levantó pirámides a Huichilobos y a Quetzalcóatl ¡He aquí nuestros orígenes, sangre y lumbre, genio de España y de Cuauhtemotzin! Una boda que por cruel parece expresar la fatalidad que toda vida nueva requiere para fincar raíces de Patria.

RÍO ESCONDIDO (1947)

El uso y recreación simbólica del pasado histórico en las películas es un recurso importante para la representación de la nación. Como ya he explicado, la elaboración de una memoria colectiva es crucial en la formación de identidades nacionales pues permite que la sociedad perciba al mundo y su lugar de pertenencia en él. De tal suerte, el pasado histórico cumple una función social y la memoria se elabora colectivamente, aunque su percepción siempre está mediatizada culturalmente. En este caso, esa mediatización que utiliza al pasado histórico como elemento que une a la colectividad, se observa desde la primera película realizada por este equipo.

Flor Silvestre (1943) —cuyo tema fundamental es la revolución mexicana, pero específicamente la revolución agraria— exalta el valor de la tierra y la importancia de que los campesinos sean sus dueños. Denuncia el poder de los caciques y las diferencias sociales que impiden la realización del amor entre Esperanza (Dolores del Río) y José Luis (Pedro Armendáriz).²¹³ Este injusto orden social debe ser destruido aunque ello implique enormes sacrificios, como se observa en la película, donde el protagonista renuncia a su heredad y rompe el orden tradicional de su familia. El protagonista pagará un precio muy alto, pero al final, la tierra será redistribuida y, sobre las ruinas de ese México antiguo, que se inserta en la memoria colectiva, resurge un México mejor:

²¹³ Como se puede observar, la estructura narrativa sigue un modelo que se repite en casi todas las películas, como lo acabo de mostrar en *Pueblerina* y *Flor Silvestre*.

¿Quién puede vivir sin un pedacito de tierra? El amor por la tierra es el más grande y el más terrible de todos los amores [...] fue preciso que vinieran los días dolorosos para que aprendiera que todo por lo que luchan los hombres se reduce a la posesión de la tierra.²¹⁴

El tema de la revolución agraria que se presenta tan claro desde la primera película, se repite en las demás. En todo momento y bajo cualquier pretexto se recuerda la importancia de la tierra: de vivir y morir en la tierra de uno (*María Candelaria*, 1943)²¹⁵, de luchar por la propiedad y el reparto agrario (*Un día de vida*, 1951),²¹⁶ y de reconocer que la tierra debe ser de quien la trabaja y es lo único que nos permitirá reinsertarnos en la sociedad y ser felices. (*Pueblerina*, 1948)

En el pasado histórico recreado por las películas, destacan dos temas fundamentales: la revolución mexicana y el pasado indígena. Sin duda, la revolución fue un acontecimiento que obligó a pensar en la nación y la nacionalidad, tal como afirma Antonio Castro Leal en su introducción a *La Novela de la Revolución Mexicana*:

De la revolución mexicana nació todo un impulso de descubrimiento y afirmación nacionalista; se pudieron apreciar mejor las expresiones vernáculas y populares, se despertó la sensibilidad para lo que no éramos capaces de ver a pesar de que nos rodeaba [...] La Revolución Mexicana, momento de honda crisis histórica, nos hizo pensar en nuestra patria, en nuestro pasado, en nuestros problemas; nos obligó a reflexionar sobre nuestro modo de ser, a estar en contacto con nuestras tradiciones y costumbres. Nos hizo ver y apreciar lo nacional como en una revelación.²¹⁷

Es por ello que en las películas del “Indio” el tema se desarrollará de diversas formas, ya sea como principal acontecimiento narrativo (*Flor Silvestre* y *Enamorada*) o como referencia temporal e histórica que permite al espectador situarse en el tiempo, tal como

²¹⁴ *Flor Silvestre*, 1943

²¹⁵ María Candelaria le recuerda a Lorenzo Rafael la importancia de la tierra donde uno nace: “Aquí nacimos los dos y aquí hemos vivido siempre. Ésta es nuestra tierra, mira qué negra y qué suave, ¿cómo quieres que nos váyamos?” (sic) *María Candelaria*, 1943.

²¹⁶ “Todos ustedes son Cieneguilla y aquí han nacido, pertenecen a esta tierra como los árboles y la piedras de esas pirámides, la han trabajado como medieros durante muchos años, algunos tienen aquí 90 años, aquí han nacido sus hijos y sus nietos y aquí están enterrados sus muertos. Todos ustedes son Cieneguilla y mientras haya niños de su propia sangre que retocen y jueguen en esos milpales, Cieneguilla no morirá, porque la tierra es para trabajarla y para darle hijos y para que lo entierren a uno. Desde hoy, Cieneguilla es de todos, aquí están los títulos, los títulos que la convierten en una comunidad agraria.” (*Un día de vida*, 1950)

²¹⁷ Castro Leal, Antonio, *La novela de la revolución mexicana* (Introducción), México, Aguilar, 1963. p. 29.

sucede en *María Candelaria*, *Víctimas del Pecado*, *Río Escondido*, *Salón México* o *Un Día de Vida*. En tal sentido, las películas elaboran una imagen estética de la revolución que se enfoca principalmente al tema agrario. Hombres y mujeres del medio rural, así como el paisaje campesino, sirven de encuadre para el desarrollo de sus historias, donde la Revolución Mexicana tendrá una importancia tangencial para pensar en la nación.

La reconstrucción de la memoria sobre la revolución se muestra también en *Enamorada* (1945), donde este hecho histórico es el marco de una historia de amor, en la cual se muestran las diferencias sociales entre una mujer rica y privilegiada, contrapuesta a un hombre que es revolucionario. Desde el principio de la película se recrea la revolución al retratar a las tropas revolucionarias que ocupan la ciudad de Cholula y que recuerdan la influencia de otros filmes como *El Compadre Mendoza* (1933) o *Vámonos con Pancho Villa* (1935). La revolución es una gesta heroica y el protagonista es el héroe, quien ostenta el título de general y, ahora triunfa al conseguir el amor de una rica heredera, quien renuncia a su fortuna para seguirlo en la revolución.

En *Enamorada* hay una clara lección moral, que recuerda la nula importancia de los bienes materiales frente a los valores como el amor. Ello sugiere que la revolución es un acto amoroso, pues la protagonista no sólo se enamora del héroe, sino también de su causa por lo que decide acompañarlo en su gesta.²¹⁸

Por otro lado, el mundo indígena, consecuentemente con las ideas de la revolución agrarista, se recupera para ser representado tanto desde la visión arqueológica que destaca sus edificios y esculturas, como desde la antropológica que señala las realidades de los indios en el presente. De tal suerte, se elabora una imagen idealizada del indígena, cuyo principal

²¹⁸ La escena más significativa que muestra cómo Beatriz Peñafiel empieza a cambiar su opinión sobre la revolución es un diálogo donde el cura le narra la impresión de José Juan ante el cuadro de *La adoración de los reyes magos*. El cura refiere la importancia de la caridad manifiesta en el niño Jesús cuando los reyes, tan ricos y poderosos, se humillan ante él y ofrecen sus regalos. El niño representa la caridad y el cura refiere este símbolo para mostrarle a Beatriz la preocupación del revolucionario por recuperar la caridad y hacer que en el mundo haya igualdad. Le recuerda cómo la gente ha olvidado ese símbolo. Beatriz se suaviza y el cura aprovecha para referirle también el amor que José Juan le tiene. (*Enamorada*, 1:05,00) Es curioso destacar cómo el equipo, que promueve una moral laica, se vale, en esta película, de un símbolo católico, como el cuadro referido, para señalar la moral de los revolucionarios y su preocupación para que este mundo sea más justo. La combinación entre valores laicos y católicos es sintomática de la religiosidad que el equipo percibe en el pueblo mexicano, al que, en última instancia, dirige su discurso.

ejemplo es *María Candelaria* (1943), donde una mujer indígena protagoniza una historia de injusticia y linchamiento social. El retrato de esta mujer es bello y resalta todas sus virtudes; no obstante, la comunidad a la que pertenece se muestra ignorante y malvada. Mediante este contraste se pretende mostrar el ideal de virtud que se espera de los indígenas y la necesidad de educarlos fuera de todos sus prejuicios.²¹⁹

Otra película donde también se muestra el mundo indígena es *La Perla* (1947), que muestra una comunidad de pescadores que debe enfrentarse a los conflictos de su protagonista Quino (Pedro Armendáriz), luego de que él hallara una perla en el mar. A pesar de todas las posibilidades de riqueza que representa la perla, los acontecimientos señalan que ningún objeto material vale más que la familia y la comunidad —como noción de familia extendida—, dado que los hechos conducirán a la muerte de su hijo, cuyo sacrificio resume la moraleja: ningún bien material puede remplazar la vida de un inocente.²²⁰ Por ello al final de la película arrojan la *Perla* al mar y renuncian simbólicamente a todo lo que esa riqueza podía representar.

En ambos ejemplos se observa un uso poderoso de las imágenes, mediante las cuales se bosqueja un retrato del país y su gente. Hay abundantes tomas del paisaje y *close ups* a los personajes. La fisonomía de los actores que participaron en estos filmes, particularmente Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Columba Domínguez y María Elena Marqués, son fundamentales para elaborar ese retrato de lo mexicano, así como el uso de la cámara en contrapicado casi todo el tiempo, para exaltar la inmensidad del paisaje humano y geográfico y, denotar la grandeza de esta tierra.

Es así como el pasado histórico y el mundo indígena funcionan para, simbólicamente, elaborar la identidad a través del uso de la memoria, como se observa en estos ejemplos. No se trata sólo de recordar al indígena en el pasado, sino también en su presente, pues en ambas temporalidades se le concibe como fundamento de la nación. En los textos de Magdaleno

²¹⁹ Algo muy similar ocurre en la película *Maclovía* donde la belleza de la actriz que interpreta a este personaje destaca sus virtudes como indígena (aunque carece del tipo físico) y como mujer (abnegada y obediente).

²²⁰ En este sentido, es posible observar la tesis de Scheler sobre los valores donde refuta a Kant, al afirmar que éste confunde los bienes con los valores: “El mundo de los bienes, al estar constituido por cosas, puede ser destruido por las fuerzas de la naturaleza o de la historia y si el valor moral de nuestra voluntad dependiese de los bienes tal destrucción le afectaría.” [Fronzizi, Rizieri, *¿Qué son los valores?* P. 115.] En tal sentido, ningún bien material determina la esencia del valor, el cual existe, independientemente de toda realidad material.

aparece una idea clave que ayuda a dilucidar la importancia del indígena como piedra angular de la nación:

La tierra en Villa del Refugio y en todo México, determina el cariz de su inquilino. Y esta tierra es india y el genio del indio le sale por todos los poros. Mi tía Cuca es nieta de vascos —sus ojos verdemar, cantábricos lo están gritando—; pero su alma y sus raíces son indígenas. Meca Tabasco. Cuando Alvarado exterminó a las tribus, estaba muy lejos de imaginarse que habrían de resurgir en el sentimiento de los hijos del blanco. Como el de mi tía, también mi corazón —pese a los ancestros castellanos— pertenece al mundo de lo indio.²²¹

En este fragmento se observa la intención de conciliar los diferentes componentes étnicos que integran a la nación para fusionarlos en una sola identidad indígena que nos engloba a todos. Dicha visión revela que, en la concepción de este equipo cinematográfico, el principal componente de la nación, independientemente de la etnia o grupo al que se pertenezca, es el indio.

Dichas ideas estuvieron en concordancia con las nociones antropológicas transmitidas por Manuel Gamio, donde se recupera por primera vez al indígena como protagonista y componente fundamental de la nación.²²² Estas ideas ya habían florecido en la pintura, donde se había creado una tradición pictórica indigenista, que durante los años de la Revolución fue promovida principalmente por Saturnino Herrán y Diego Rivera, entre otros, y que en las películas se traducirá en imágenes idealizadas y estilizadas del indio, cuyo principal ejemplo, como ya mencioné, es *María Candelaria* (1943).²²³ Aunque dicha visión también se observa

²²¹ Mauricio Magdaleno, (1936) “Retorno al origen”, pp. 211-223, en *Tierra y Viento*, México, Stylo, 1948.

²²² Gamio trabajó durante toda su vida en la investigación arqueológica y antropológica que recupera la importancia de los grupos indígenas, no sólo por su tradición y folklore, sino también por sus lenguas y las extremas condiciones de miseria en las que viven. Gamio sostuvo que era responsabilidad del Estado recuperar e integrar estos grupos indígenas, respetando sus costumbres y lenguas, pero sobre todo, teniendo conocimiento de estos. “Se trata de lograr para el pueblo mexicano un equilibrado, vigoroso y floreciente desarrollo, tanto físico, como intelectual y económico [...]; el conocimiento de la población no puede obtenerse si sólo se hace en ella un estudio unilateral, es decir, si se la considera como entidad aislada, puesto que las poblaciones humanas no pueden vivir sin el concurso inmediato e imprescindible de los organismos animales y vegetales, de las sustancias minerales y de las influencias climáticas y geográficas que existen en las regiones o territorios que ocupan [...]; precisa conocer integralmente a ambos, población y territorio, a fin de poder mejorar las condiciones de vida tanto materiales como abstractas de la primera. Procediendo de otra manera los gobiernos van al fracaso, pues no pueden gobernar lógicamente a pueblos que desconocen...” [Gamio, Manuel, *La población del valle de Teotihuacan*, (1922) “Introducción”, (tomo 1, volumen1, página IX) en Gamio, Manuel, *Antología*, México, UNAM, 3ª ed., 1993.]

²²³ No sólo con *María Candelaria* se exalta la belleza idealizada del indígena, también en *La Perla* (1945) y *Río Escondido* (1947), donde son observables imágenes poderosas del indígena encuadrado en un paisaje

en las cortinas que aparecen en algunos films como *Río Escondido* y *Pueblerina*, donde se exponen los grabados de Leopoldo Méndez, quien también contribuyó a desarrollar esta estética popular, con una marcada influencia de José Guadalupe Posada.

En todas las películas se ofrecen lecciones morales que utilizan el pasado como vehículo para señalar un deber ser. Además de su función social y de su contribución en la transmisión y elaboración de una memoria colectiva, las películas contienen una moraleja que permite distinguir una narrativa histórica influenciada por la tradición decimonónica dominante y vigente todavía en los 40: la historia como la “maestra de vida”.²²⁴

Por otra parte y con fines de conformación de una identidad nacional, las películas muestran que el pueblo mexicano es la gente humilde. La gente rica debe entenderlo y unirse a las luchas contra la injusticia social, como lo hace José Luis (Pedro Armendáriz) en *Flor Silvestre* o Beatriz Peñafiel (María Félix) en *Enamorada*. En la gente humilde y en el recuerdo de su pasado, debe fundarse la nación pues estos son los mexicanos “buenos”.

La revolución mexicana —como una lucha de los humildes y desposeídos contra los ricos explotadores— fortalece la noción de identidad popular y el afán por reconstruir la memoria de ese hecho histórico. Por tratarse de un recuerdo colectivo, en el que todos en mayor o menor medida participaron, es importante representarlo en el cine, pues a la revolución se le atribuye el nacimiento de la nación con su sentido moderno. Claro es, también, porque sus historias son ficticias y la idea de revolución es una elaboración que no pretende mostrar con precisión los acontecimientos, sino una interpretación verosímil que se hace de ellos. Tal es la razón por la que, principalmente, se exaltan los ideales agraristas y se ignoran otros aspectos de este hecho histórico; asimismo es importante subrayar que no se trata de “hechos”, sino de “representaciones” de los mismos.

también estilizado, que refuerza el sentido estético y propicia la identificación del indio con la nación, lo cual será transmitido al público receptor.

²²⁴ Este principio se observa en varias películas como *Bugambilia* donde se recrea el pasado histórico de México al ambientar la historia en el siglo XIX, así como en *Maclovía*, donde se exalta la figura de José María Morelos y se puntualiza la importancia del conocimiento del pasado histórico para mejorar a la sociedad presente, en todos los sentidos y, por último, en *Río Escondido*, donde se da un tratamiento semejante a la figura de Benito Juárez. Una vez más, la historia será considerada como maestra de la moral.

La revolución representada en las películas, por su carácter fundamentalmente agrarista, retoma el entorno rural y los elementos de la cultura popular atribuidos por ellos a ese entorno. Dichos elementos serán recreados con una clara conciencia estética que idealiza tanto la vida del campo, como las figuras populares que —según ellos— muestran la tradición y el folklore. De esta manera se elabora una “retórica” sobre la revolución que permanecerá en el imaginario colectivo los años posteriores.

Cabe señalar que la visión sobre la revolución mexicana se transforma a lo largo de las películas, pues en las primeras, como *Flor Silvestre* y *Enamorada*, hay una visión idealizada de este hecho histórico: se le observa como un sacrificio necesario para construir un México mejor; sin embargo, en las últimas películas, se nota un desencanto, cuyo principal ejemplo es *Un día de vida*, donde el protagonista, condenado a muerte por oponerse al asesinato de Zapata, manifiesta todas las características del héroe que lucha por el bienestar de su comunidad, pero dicho bienestar no siempre coincide con los dictados de las instituciones. Y aunque es condenado injustamente, el protagonista asume y cumple su castigo. Aquí hay otra lección clara: la ley y el orden institucional deben ser respetados en beneficio de la nación, aunque, en el plano individual, no siempre se esté de acuerdo con sus medidas.²²⁵

La participación de Magdaleno en la campaña vasconcelista,²²⁶ así como la participación de Figueroa y Fernández en las luchas populares y sindicales, sólo es una pequeña muestra de la filiación ideológica de este equipo. Su compromiso con las luchas campesinas, la defensa de la tierra y contra la injusticia social, influyen en su representación de los hechos históricos y de la nación en general. La revolución mexicana entonces se rescata en su dimensión agraria y campesina; mientras que el pasado indígena se muestra en sus tipos populares, por lo que su representación idealiza el recuerdo del medio rural, el pasado histórico y las comunidades indígenas como elementos clave para la construcción de la identidad nacional.

²²⁵ Como también se observa en *Pueblerina*, donde a pesar de la condena injusta del protagonista, quien intenta asesinar a los violadores de su novia, acepta la sentencia legal y la cumple. Ello no sólo habla del respeto por las instituciones, sino del honor del protagonista quien en esta película se convierte en un héroe.

²²⁶ Véase: Magdaleno, Mauricio, *Las Palabras Perdidas*, 1956

3.3 Indígenas

Un aire de mitos nos envuelve con sólo respirar el soplo de las fuerzas de este suelo. La Rea Cibeles de Anáhuac, la Tetzcatlipoca del cruento sacramento, madre de Huichilobos y del maíz y el viento, gobierna aún en la tiniebla de cada mexicano, su mueca remeda una burla a nuestras ansiedades de hombres modernos.

Mauricio Magdaleno,
Caminos del Indio

Como ya lo he señalado en el apartado anterior, el principal componente de la nación mexicana, en los discursos oficiales e intelectuales de la época, será el indígena. La figura del indio se recuperó luego de la revolución mexicana, aunque ya había algunos antecedentes en el Porfiriato, y especialmente en la etapa posterior, dados los trabajos arqueológicos y el impulso que dio Manuel Gamio, a la recuperación y conocimiento de este amplio grupo étnico. Este célebre antropólogo, desde 1917 creó la Dirección de Antropología, que además tuvo la virtud de ser la primera que se creó en el continente. A cargo de esta Dirección realizó la obra *La población del valle de Teotihuacan* (1922), que tuvo amplia difusión nacional e internacional; su trabajo como director del Instituto Indigenista Interamericano, desde 1942, hasta su muerte en 1960, muestra su amplia influencia en la construcción de un imaginario que repercute en el ambiente de la época.²²⁷

No sólo Gamio, sino también los muralistas serán una gran influencia para recuperar al indígena, aunque en las artes plásticas comienza su idealización que se traducirá en un estereotipo, el cual poco se relacionará con la comprensión profunda de este amplio grupo étnico. Cabe destacar que el cine, mejor que la pintura, presentará distintas posibilidades para elaborar un retrato del indio susceptible de ir más allá del modelo hierático e idealizado construido en la pintura. Al final, el cine es imagen en movimiento.

Es cierto que Gabriel Figueroa crea imágenes con una clara conciencia estética que emula las pinturas de la época, sin embargo, la posibilidad de mostrar el movimiento y el

²²⁷ Véase: Gamio, Manuel, *Antología*, México, UNAM, 3ª ed., 1993.

desenvolvimiento de los personajes en las historias, es lo que otorga al cine su riqueza particular que sobrepasa el hieratismo del plano pictórico.²²⁸

Para ilustrar este tema retomo *María Candelaria* por ser la primera película de este equipo que tendrá amplia repercusión en el extranjero²²⁹ y ejemplifica claramente la imagen idealizada del indio, y al mismo tiempo muestra también otros rostros de la comunidad indígena que conviene recuperar. La historia de esta indígena despreciada por su comunidad es narrada por el pintor (Alberto Galán) quien había querido hacer un retrato de esta mujer, por considerarla:

Una india de pura raza mexicana, [...] esta indígena tenía la belleza de las antiguas princesas que vinieron a sojuzgar los conquistadores, era hija de una mujer de la calle a la que asesinaron los de su raza, su vida estuvo siempre ensombrecida por esta culpa de la madre, como una maldición.²³⁰

Hay en el tono de este parlamento un sentido trágico, que no sólo se relaciona con el desenvolvimiento de los hechos que acontecerán en pantalla, sino también con esa idea trágica que acompaña a la representación simbólica del indio. Son pocos los autores que intentaron una representación más optimista de los indígenas como Salvador Novo, quien en el prólogo a su pieza dramática *La guerra de las Gordas* señala la importancia de abandonar la idea del indio triste y su sentido trágico en la historia.²³¹ Sin embargo, la mayoría coinciden con una representación trágica del indio, y el equipo de Emilio Fernández no será la excepción. Recordemos que Mauricio Magdaleno gustaba hacer llorar a su público y, en *María Candelaria*, el tono trágico es exacerbado, e inclusive se acerca más a la forma de un

²²⁸ Véase: Arroyo Quiroz, Claudia, “La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa en el imaginario nacionalista del equipo de Emilio Fernández” en: *Luna Córnea*, núm 32, 2008. pp. 181-203.

²²⁹ Fue ganadora de la Palma de Oro en el festival de Cannes, en 1946, y también recibió el premio a la mejor fotografía en el mismo festival. El éxito en el extranjero fue significativo ya que, por un lado favoreció una revaloración de la película entre el público nacional, y al mismo tiempo, consolidó una imagen sobre nuestro país hacia el exterior.

²³⁰ *María Candelaria*. Dir. Emilio Fernández, 1943).

²³¹ “Tendemos a abordar nuestra historia antigua con un gesto solemne: a reiterar de sus episodios, caracteres, atmósfera, únicamente aquellos que robustecen la leyenda del “indio triste” y la angustia de aquel “Pueblo del Sol” en ardua lucha siempre con un azaroso destino de diluvios, soles de fuego, terremotos, periódico riesgo de nueva extinción —y premiosa necesidad de cubrir con sangre el impuesto de la supervivencia. [...] La historia y la leyenda de nuestros antepasados abunda, empero, en materiales menos trágicos. Aguarda a su Aristófanes —decepcionada acaso de haber vanamente esperado a su Eurípides.” Novo, Salvador, *La Guerra de las Gordas*, México, FCE, 1963. pp 9-10.

drama que de un melodrama, pues el destino final es la muerte — ¡y qué muerte! — de la protagonista.

Aunque la representación del indio no se ciñe únicamente a la exaltación de su belleza. Si observamos con detalle, en este film también aparece una representación del indio en un sentido negativo. En la misma lógica estructural de estos films que divide lo bueno de lo malo, hay en esta película varios ejemplos que ilustran una imagen nada idealizada del indio. La comunidad donde habita María Candelaria se integra por campesinos que cosechan verduras en chinampas y venden flores; esta comunidad es muy humilde y se rige por los arbitrios de un tendero quien acapara la producción de los indios, Don Damián (Miguel Inclán). Dicho personaje representa al cacique explotador, pero no se trata de un hombre blanco sino de un indígena también. La única diferencia con el resto de los indios es su posición social: es un hombre rico que actúa en contubernio con la autoridad.

Por otro lado, entre los miembros de la comunidad, cabe destacar el personaje antagonista de María Candelaria, se trata de otra indígena, Lupe (Margarita Cortés) que ambiciona el amor de Lorenzo Rafael (Pedro Armendáriz) y por consiguiente odia a María Candelaria. Esta mujer representa la maldad, la envidia y la falta de virtud en general, y funciona como contraste para resaltar las virtudes de la protagonista. Hay dentro de la comunidad un enorme prejuicio por las personas de afuera, que deriva en el odio y rechazo a María Candelaria pues su madre había traicionado a la comunidad al involucrarse con un hombre ajeno a ésta, un fuereño.²³²

Bajo estos contrastes se elabora la tensión dramática que concluye con el linchamiento de María Candelaria, donde se representa a una comunidad invadida de prejuicios, maligna e hipócrita, pues cuando el cura les llama la atención sobre el maltrato que ejercen sobre la protagonista, los indios fingen demencia, con lo que manifiestan una doble moral. Aquí la comunidad se muestra en un sentido negativo. Hay en particular una

²³² La tradición dentro de las comunidades de no involucrarse con personas ajenas ya había sido mostrada, por primera vez, en la película *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro, donde el guionista, Luis Márquez, tras haber visitado la isla de Janitzio, apunta estas tradiciones: “La ley se conserva desde el tiempo de los conquistadores españoles. Si una mujer nativa se entrega a un hombre extraño, después de castigarla con la muerte, arrojan su cuerpo al lago” *Janitzio* (1934). La participación como actor de Emilio “Indio” Fernández en esta película hace evidente el vínculo con sus películas *María Candelaria* (1943) y *Maclovio* (1948).

mujer que detonará la desgracia y funciona como chismosa, esta mujer mira el cuadro que el pintor ha hecho de María Candelaria donde aparece desnuda y es ella el vehículo de la denuncia que detona el odio de la comunidad entera, la cual procede a lapidarla.²³³

Observo que este equipo resalta las virtudes y las asocia con lo bello, mientras que los vicios son exaltados como antivalores que ilustran la maldad y se asocian con personajes y situaciones no gratas y feas. Hay un ideal de belleza indígena que se manifiesta en los protagonistas, María Candelaria y Lorenzo Rafael, y que ejemplifica lo bueno, lo que debe ser. Observo entonces que la ética también se manifiesta en las cuestiones estéticas, donde lo bueno es bello, mientras que lo malo no lo es.²³⁴

Las imágenes idealizadas del indio, no obstante, se convierten en postales que exaltan la belleza y pureza de la raza, con un sentido pedagógico y afirmativo de la belleza de la raza indígena y, en consecuencia, por ser el principal componente de la población nacional; la noción de belleza se extiende a todos los habitantes de México y, por consiguiente la virtud, en todos los sentidos, debe ser el principal valor de los pobladores de esta nación. Dicha virtud, además de relacionarse con lo bueno, se relaciona con lo bello.

Tal sentido estético que se explica por la influencia de los artistas plásticos, también muestra un sentido ético que señala la importancia de fomentar un orgullo nacionalista por la raza de bronce que es la que conforma nuestra identidad. Del mismo modo, se proyecta un ideal de virtud y belleza que busca impactar al público. Hay un afán de retratar al indígena como un objeto de contemplación estética, el cual se refuerza con el vestuario, vestidos largos, trajes de charro, rebozos y peinados típicos, que funcionan para recrear una concepción homogénea y visualmente atractiva del indígena. Aunque dentro de la representación del indio bello se marca el contraste que destaca la figura del indio maligno.²³⁵

²³³ Pese a que todo es un malentendido ya que la modelo de esa pintura no había sido María Candelaria, quien en ningún momento de la película pierde su virtud. Ella rechaza la propuesta del pintor y es necesario sustituir su cuerpo con el de otra mujer más abierta y dispuesta a modelar.

²³⁴ Uno de los principales autores que ha vinculado la ética con la estética es Ludwig Wittgenstein quien afirmaba que la ética y la estética son lo mismo. Véase: Carmona Escalera, Carla, “El genio: ética y estética en: Art, emotion and value. *5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, 2011. [<https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/19.Carla-Carmona-Escalera.pdf>]

²³⁵ Jorge Ayala Blanco refiere que algunas de las fuentes cinematográficas del equipo de Emilio Fernández fueron, como ya mencioné, en primer lugar: *Janitzio* de Carlos Navarro (1934) cuyo argumento se basa en una leyenda purépecha y donde además se manifiesta la influencia plástica de *Tormenta sobre México* de Eisenstein

En *Río Escondido* (1947), se retrata también a la comunidad indígena, aunque en esta película los indios tienen muy pocos diálogos, más bien son retratados en su comportamiento y costumbres donde se muestra su hieratismo y solemnidad, que explota al máximo las posibilidades plásticas al mostrar escenas de enorme belleza.²³⁶

Hay dos escenas en esta película, particularmente ilustrativas sobre el indígena. La primera es cuando se intenta vacunar a la comunidad contra la viruela, donde nadie les explica lo que sucede, sólo se pretende reunirlos en la plaza pública. La actitud reticente de los indígenas muestra miedo y desconfianza hacia sus explotadores. Los colaboradores de Don Regino (Carlos López Moctezuma) utilizan medidas violentas con las que intentan reunirlos pero lo único que los hace reaccionar es el sonido de la campana. En cuanto escuchan este sonido atávico, las mujeres se colocan sus rebozos y la resistencia termina. Como ya lo referí con anterioridad²³⁷, uno de los ayudantes de Don Regino comenta intrigado que los indios no le hacen caso a la autoridad, en cambio, sí reaccionan inmediatamente al sonido de la campana.

Esto demuestra el temor y la desconfianza que tienen hacia los explotadores, quienes no parecen pertenecer a un grupo étnico distinto, pues son tan indios como ellos, y sin embargo, ostentan el poder y eso los convierte en los villanos de la historia. Estos villanos, similar a como ocurre en *María Candelaria*, son bien elegidos no sólo para actuar sino para mostrar la fealdad de las personas injustas.

“Sólo ante el sonido de la campana, reaccionan.” Esto es muy ilustrativo de las comunidades indígenas quienes han sido marginadas pero cuyo único medio de contacto con el mundo es asistir a la Iglesia. El llamado de la campana recuerda otros hechos

(1933). Otras influencias fueron: *La india bonita* de Antonio Helú (1938) y *Rosa de Xochimilco* de Carlos Vejar, las cuales se enfocan en ciertas ceremonias pintorescas como la elección de la “flor más bella del ejido” y se imaginaban consecuencias dramáticas en ellas. Según el autor en *María Candelaria* (1943): “se realiza la síntesis entre la plástica de Navarro y la hipótesis lírica de Helú y Vejar para generar un estilo intermedio que superará a sus progenitores sin negar sus antecedentes.” [Ayala Blanco, Jorge, *La Aventura del Cine Mexicano*, pp. 193-195]

²³⁶ Claudia Arroyo Quiroz señala que “la comunidad funciona [...] como una identidad colectiva con una conducta homogénea. Esta imagen de homogeneidad es reforzada por el diseño del vestuario, ya que todos los indígenas visten el mismo tipo de ropa: los hombres llevan camisa y pantalón de manta, y las mujeres vestidos blancos y largos rebozos negros. El papel secundario de la comunidad está exacerbado por el hecho de que aparece formada por sujetos carentes de voz. [Arroyo Quiroz, Claudia, *op cit.*, pp. 196-197.]

²³⁷ Véase cita 163.

emblemáticos en la historia de México, como el grito de Dolores, y advierte sobre la profunda religiosidad del indígena, sobretodo en comunidades tan periféricas como la que se recrea en *Río Escondido*.

La segunda escena que retrata el comportamiento indígena es cuando organizan un rezo colectivo y una procesión que saca el crucifijo de la iglesia para tener agua. Don Regino ha monopolizado el agua del manantial y los indios mueren de sed, al grado de que los niños se emborrachan con pulque pues es el único líquido que tienen a su disposición. En un acto desesperado, oran con sus cántaros y piden por una gotita de agua.

La escena adquiere tintes dramáticos cuando uno de los niños intenta robar agua del manantial de Don Regino y es asesinado arteralmente por él. Este hecho desencadena los acontecimientos que conducen al desenlace y muestra otra de las tragedias de ese México rural, la falta de agua. Todos sabemos que sin agua no hay vida y uno de los más graves problemas que los campesinos e indígenas han enfrentado históricamente es la ausencia de este líquido vital, sobre todo en los áridos estados del norte. Sin agua, la tierra es inútil, por ello es elocuente el dramatismo con que se muestra este problema en la película. Desde que Rosaura (María Félix), la maestra, se baja del tren para conducirse al pueblo, se muestra un paisaje desértico que evidencia la falta de agua y la pobreza de estas tierras.

En esta película, más que idealizar la belleza de los indígenas, los muestra dentro de todas sus problemáticas: explotación, injusticia, insalubridad, falta de educación, ausencia de autoridad que los proteja, hambre y sed. Y aunque el tono demagógico del film no permite señalar que éste contenga una crítica social, sí es posible afirmar que en las películas de este equipo, hay un afán por denunciar las realidades del México rural, que justifica el tono doctrinario, donde se apela a la recuperación de la moralidad. Esto nos devuelve a la idea expresada en un principio sobre la ideología de sus miembros, quienes habían vivido en el campo y conocían bien los problemas y las injusticias que existían en ese medio.

Algo similar ocurre en *La Perla*, donde la comunidad de pescadores es fotografiada con un sentido estético profundo, pero en una situación de total indefensión, no sólo ante sus explotadores sino ante los arbitrios de la naturaleza. Por tratarse de pescadores, dependen de los niveles de la marea para poder adquirir los principales sustentos para sobrevivir. Además

se denota la falta de autoridad cívica e incluso religiosa, porque a diferencia de *Río Escondido*, donde al menos están el cura y el médico —en un pueblo cercano—, en la comunidad de *La Perla*, sólo están los compradores de pescado y los prestamistas, así como un médico que carece de toda ética profesional.

Con respecto a la ética, en ambas películas se exalta el *deber ser* de los individuos, quizá más marcadamente en *Río Escondido*, pues tanto el cura, como la maestra e incluso el médico, constantemente actúan de acuerdo a su *deber* y se niegan a obedecer los caprichos injustos de Don Regino (Carlos López Moctezuma). Aquí se observa claramente la elaboración de esta ética-estética que se transmite en las películas y que señala la importancia de valores como la responsabilidad, el honor, la honestidad e, incluso, la valentía, al mismo tiempo que estos valores se vinculan con cosas bellas. Una vez más observo cómo todos los personajes “buenos”, como la maestra, el cura y el doctor, también son bellos, sus valores determinan su belleza, mientras que Don Regino y sus compinches denotarán, a partir de su tipo físico, sus vicios y, al final de la película tendrán un destino fatal.

En esta concepción se construyen personajes antagónicos que claramente muestran quiénes son los buenos y quienes los malos, gracias al soporte estético mediante el cual son representados. Los malos —como Don Regino y sus secuaces—, no sólo destacan por su perversidad sino también por su fealdad, por lo que son francamente reconocibles en el contexto general de los filmes. Una sola excepción aparece en el film *Salón México* donde el hombre bueno, Lupe (Miguel Inclán), no es precisamente bello físicamente, sin embargo su valor para enfrentarse con el padrote y defender a Mercedes (Marga López) de sus arbitrariedades, le confieren un carácter sublime. En cambio, en *María Candelaria*, el mismo Miguel Inclán, como el tendero Don Damián, genera una imagen más que detestable.

Por otra parte, en la elaboración del retrato del indígena, también será un elemento importante el pasado histórico, en su cualidad arqueológica. El impulso de Manuel Gamio al conocimiento antropológico estaba íntimamente relacionado con sus experiencias en la recuperación de monumentos arqueológicos. Es por ello que las muestras palpables del pasado ancestral mexicano deben buscarse en su arqueología, como huellas materiales de un pasado milenario. Una vez más, *María Candelaria* muestra la riqueza de los vestigios arqueológicos al contraponer las imágenes de los indios reales con las imágenes de los ídolos

de piedra.²³⁸ Este recurso ya había sido utilizado por Eisenstein y su fotógrafo Tissé en *¡Qué viva México!* Por lo que la influencia del director ruso es ineludible.²³⁹

Otra película donde sin guardar mucha relación con la trama se presentan vestigios arqueológicos es *Salón México* (1948), rodada casi al mismo tiempo que *Pueblerina*. Esta película narra la historia de Mercedes una mujer que, por circunstancias ajenas, debe convertirse en una prostituta del afamado salón de baile, todo ello para pagar la educación de su hermanita en uno de los mejores colegios de la ciudad. Aunque esta película se desarrolla totalmente en un entorno urbano, se aprovecha una escena para hacer una visita al antiguo Museo Nacional, donde se observan los magníficos monolitos esculpidos en piedra por los indígenas, el Calendario azteca o Piedra de Sol, así como otras figuras emblemáticas son retratadas como un recordatorio de ese pasado ancestral. Aunque la película no abunda más en el tema, resulta significativo, en la lógica que he venido demostrando.

Un ejemplo más lo observo en la película *Un día de vida*, pues el pueblo de donde procede el protagonista, Cieneguilla, se ubica justamente a un lado de las pirámides de Teotihuacan. Cuando la periodista Belén Martí (Columba Domínguez) acude a visitar a Mamá Juanita (Rosaura Revueltas), hace escala en las pirámides que son mostradas en su grandeza y esplendor, otra vez como recordatorio del pasado arqueológico mexicano, donde el público tanto nacional como extranjero debe pensar, ubicar y elaborar la nacionalidad.

Es así como la identidad que se proyecta en la pantalla recurre al indio, no sólo del tiempo presente sino también del pasado, como base constituyente de la nación; aunque en

²³⁸ “El tiempo del prólogo está en la eternidad. Podría ser hoy. Pudo haber sido hace veinte años. Pudo haber sido hace mil años [...] la gente tiene semejanza con las imágenes de piedra. Esas imágenes que representan los rostros de sus antepasados [...] la gente parece petrificada sobre la tumba de los muertos; en las mismas actitudes, con idénticas expresiones del rostro fijadas en las viejas esculturas de piedra.” Eisenstein, Serguei, *¡Qué viva México!*, México, ERA (1969), 1979 p. 9. En: Tuñón, Julia: Serguei Eisenstein en México: recuento de una experiencia.

[http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_55_23-40.pdf]

Consultado 18 de diciembre de 2017.

²³⁹ Como lo refiere Ricardo Pérez Monfort: “Para muchos contemporáneos, Eisenstein es pionero de la imagen del indio mexicano en la cinematografía. Para otros, sólo fue quien la internacionalizó. Independientemente, lo que sí era posible ver en los trabajos de Eisenstein, era la contundente presencia del Indio y su pasado en el México que se filmaba [...] Su mirada de extranjero les daba a sus imágenes indígenas muchas características muy particulares, las cuales los cineastas nacionales no tardarían en emular y reinterpretar para ahondar en la construcción de las versiones de indios mucho más estereotípicas.” [Pérez Monfort, Ricardo, “Las invenciones del México Indio. Nacionalismo y cultura en México 1920-1940” p.7.

su retrato idealizado observo la construcción de un estereotipo, que estuvo lejos de representar al indio en su realidad, pero que fue crucial en la construcción de una imagen de la nación y de la mexicanidad. No hay que perder de vista que las imágenes que se presentan en estas películas sobre los indios y su entorno, son fermento para el desarrollo y transmisión de estereotipos que elaboran una visión de México y de los mexicanos.

Por último, considero importante señalar que en las películas no hay distinción entre indios y campesinos: todos conforman el mismo cuerpo social que formula la noción abstracta de “pueblo mexicano” de la que hablaré a continuación.

3.4 Pueblo

Como ya hemos señalado uno de los elementos que define la nación es su población, de tal suerte, en los debates nacionalistas de las décadas de los años veinte, treinta y cuarenta, el pueblo mexicano se convertirá en figura protagónica mediante el cual se define a la nación. Cabe señalar que dicha noción es ambigua y funciona como figura retórica que aparece en todos los discursos de la época, pero que resulta difícil conceptualizar. Aparentemente, todos tienen una idea particular y propia de lo que significa el “pueblo mexicano”, por lo que en este capítulo me ceñiré a describir la noción que representaron el “Indio” y su equipo en sus películas.

Para este equipo, el pueblo define a la nación, por lo que el retrato de su gente y de sus historias se mostrará en el primer plano de las películas. En éstas, prácticamente no se retrata a las clases medias o ricas, sino que todas refieren a la gente humilde y marginada. La única película que narra la historia de una mujer rica es *Enamorada*, sin embargo, su moraleja implica la renuncia a los bienes materiales y superfluos para unirse a la causa del “pueblo”. En esta película hay una clara transformación de la protagonista quien poco a poco y a través del amor adquiere conciencia social y comprende el significado profundo de la revolución. Ello implica renunciar a sus riquezas y seguir a su hombre.²⁴⁰

Tales actitudes señalan un estereotipo de lo que se espera de la mujer, la cual es una auténtica “fierecilla domada”. Aunque al principio parece indomable y grosera, poco a poco comprenderá las razones por las que lucha el hombre del que se enamorará. Beatriz Peñafiel, rica heredera de la aristocracia cholulteca, comprende la causa revolucionaria y adquiere conciencia de la justicia social y la igualdad tan necesarias en México. Por ello, *Enamorada* no solamente es una historia de amor, también es una apología a la revolución mexicana, porque ésta defiende la causa del “pueblo de México”.

²⁴⁰ En este sentido, el “Indio” Fernández era romántico y vivía en carne propia las historias que filmaba, varios autores lo señalan e incluso su actitud lo llevó a tener problemas con productores y distribuidores; Emilio García Riera apunta: Fernández vivía una amargura muy identificable a la de sus héroes; si el cine había sido su campo de batalla, los triunfos en él obtenidos parecían no protegerlo de una realidad mediocre, en la misma forma en que la Revolución parecía haber dejado desamparados a los revolucionarios o a sus familias, si a las películas del director nos atenemos. [García Riera, Emilio, *Historia Documental del cine mexicano*, tomo 4; pp.250-251.]

En *Flor Silvestre*, el pueblo mexicano se representa en los campesinos, quienes *deberían* gozar las mismas oportunidades que las clases ricas. La protagonista pertenece a este grupo y su personaje permite recrear un estereotipo de la gente de pueblo.²⁴¹ Hay una clara lección moral que, por tratarse de la historia de un amor frustrado entre individuos que pertenecen a distinta clase social, señala la fraternidad como valor fundamental para lograr la conciliación de las clases sociales. En esta primera película se elabora una imagen del pueblo mexicano que se reproducirá en las demás; para esta caracterización contarán varios elementos como la vestimenta, las costumbres y hasta la forma de hablar. Esperanza, la protagonista, es una mujer humilde pero bella; la letra de la canción que sirve de título a esta película y, que ya he citado anteriormente, es un ejemplo para mostrar que el valor de las personas no depende de su posición social.

En este sentido, el pueblo mexicano tiene varias características donde destacan su sencillez, inocencia y un tono casi cómico en su forma de actuar y comportarse. La gente humilde se caracteriza por sus virtudes y valores. Hay una clara simpatía por las clases bajas que, implícitamente, proyecta un ideal con el cual se pretende que el público se identifique. Otros personajes que funcionan con idénticos propósitos para mostrar estas virtudes de la gente humilde son Nicanor (Agustín Isunza) y Reynaldo (Armando Soto la Marina, “chicote”) quienes como peones de José Luis (Pedro Armendáriz) saben el lugar que ocupan dentro del sistema social, y no obstante muestran lealtad en todo momento a José Luis, a quien conocieron y cuidaron desde que era un niño:

Mire usted, señor amo, [se dirigen al padre de José Luis, Don Francisco (Miguel Ángel Ferriz)] nosotros nacimos aquí, usted lo sabe, afíguense cómo hemos de querer a esta tierra, semos talmente como el trigo y el maíz que dan estos surcos, que no los hay mejores en todo el Bajío. Todavía peor, semos como esos árboles que están ahí afuera que nada ni naiden puede arrancar pa' quitarlos de ahí pues sólo a hachazos... Pero es el caso que el niño José Luis se ha ido y nosotros no podemos dejarlo solo, recuerde su buena merced que mi compadre y yo casi fuimos sus pilmamas... Las raíces que crecen juntas no se separan nunca, nunca, nunca, y nosotros con el niño José Luis... semos como raíces de las cuales la más

²⁴¹ Esperanza, desde el mismo nombre se sugiere una noción arquetípica.

fuerte jala a las otras... Por eso nos vamos, pa' servirlo como lo hemos servido toda la vida.
(sic)²⁴²

Tanto en *Flor Silvestre* como en *Enamorada* se repite el discurso social donde los individuos abandonan sus posiciones de privilegio para fundirse con el pueblo. En *Flor Silvestre* es José Luis, hijo del patrón, quien prefiere el amor de Esperanza a su posición privilegiada como heredero de las tierras del cacique; lo mismo ocurre en *Enamorada*, donde Beatriz Peñafiel, muchacha de alcurnia y rica heredera, se convence de los ideales de justicia que provocan su enamoramiento profundo al Gral. José Juan, a quien prefiere seguir, aunque para ello deba sacrificar fortuna y comodidades.

El pueblo es la comunidad y se rige por lineamientos muy estrictos donde se manifiesta un sentido moral particular, que condena todo aquello que rebase o contradiga el sentido ético del pueblo, tal como ocurre en *María Candelaria*. Aquí la comunidad no perdona a la protagonista, pues no ha hecho nada malo; no es su culpa haber tenido una madre que presuntamente ha traicionado a la comunidad. De tal manera, que el sentido moral de esta comunidad no sólo condena al pecador sino también a toda su descendencia.

Pueblerina, que también retrata las costumbres de una comunidad, igual muestra esos lineamientos estrictos que rigen la vida de las mismas. Aunque saben que Aurelio es inocente, el sólo hecho de haber ido a la cárcel —además de la presión que los caciques ejercen contra el protagonista—, basta para que esté estigmatizado y sea abandonado a su suerte; igual ocurre con Paloma: ella fue violada por uno de los caciques, no obstante ella cargará con la culpa: “está manchada” y se (auto)margina. La comunidad, por consiguiente, es un elemento de presión que incide directamente en las historias de sus personajes. Por ello se debe luchar en contra de los abusos de autoridad y los prejuicios que permitan la fraternidad y armonía de las comunidades.

Río Escondido es un claro ejemplo de como la unión es la fuerza que permitirá abatir el mal. La maestra Rosaura logra imponerse a Don Regino, gracias al apoyo que recibe de la comunidad en conjunto. Por ello se deben reforzar los vínculos comunitarios y asumir la

²⁴² Flor Silvestre (1943) 0:41:00

unión entre los pobladores, porque ésta será la única manera de abatir la maldad. Tales ideas resumen la clara lección moral: la unión hace la fuerza y ello se extiende más allá de la comunidad: hacia todo el pueblo de México, con un afán evidentemente patriótico.

El pueblo, al mismo tiempo, es el sujeto social humillado, que como se ha podido observar en todas las películas, padece las aberraciones del sistema, la corrupción y la ilegalidad. Los protagonistas, gente humilde, campesina o indígena, deberán enfrentarse a la injusticia social que, en muchas ocasiones, los hace carecer de lo más básico, como el agua en *Río Escondido*. Con estos elementos se construyen las estructuras de los melodramas que permiten la participación afectiva del espectador, quien inmediatamente se sentirá identificado con los protagonistas.

3.5. Tierra

Es en estas tierras no suntuosas, sino pobres y duras, donde generalmente germinan las marcas de una patria. Una patria que ha amado y ha sufrido mucho, que ha vertido la sangre hermana, en los ardores de la pasión, y la propia, en los caminos de la romería erizados de pedernales. Ahí están, en cualquiera de esos pueblajos y por todas partes, las huellas de cien años de tragedia mexicana.

MAURICIO MAGDALENO

La tierra es un elemento que otorga homogeneidad a un México cuyo territorio se caracteriza por la diversidad. Por ello, la construcción imaginaria de la nación estará vinculada profundamente con su entorno físico, su tierra. Los valles, llanuras, montañas, volcanes, costas, ciudades, y un largo etcétera son elementos fundamentales para elaborar la imagen de la nación. México es un territorio diverso y sus paisajes serán las locaciones perfectas para exaltar su riqueza y fomentar el orgullo nacional: era preciso construir una imagen identitaria que vinculara a toda la población de su vasto territorio.

El paisaje de nuestro país, por lo general, es un elemento del que nos sentimos orgullosos y, de esa manera, formamos un vínculo afectivo con la nación. Nuestra geografía es diversa, con gran variedad de climas, flora y fauna que nos habla también de la diversidad cultural. Por esto en el México de los años cuarenta, cuando era tan necesario crear referentes que brindaran homogeneidad a una población repartida en territorio tan diverso, el retrato de su geografía será también un elemento aprovechado por el equipo del “Indio”, en el afán de construir un estereotipo identitario.

El cine será el medio masivo mediante el cual este equipo transmitirá un ideal de nación, que se recreará en los films con una conciencia pictórica, que no estará exenta de idealización, pero que funcionará como referente para la construcción imaginaria de México.

De la misma manera como se elabora una noción de pasado histórico, de comunidad y pueblo, de nación y patria; la tierra y el paisaje completo también será un concepto elaborado que manifiesta una visión particular del país. De entrada y como lo he venido señalando, el campo y sus horizontes abiertos será el medio principal para mostrar la riqueza, tradiciones y folklore del país. La mayoría de las películas que realizó este equipo en los 40

se ubicaron en un contexto rural. El campo sirve como marco referencial de México donde habita gente buena y virtuosa, en contraste con las ciudades que tienden a pervertir la inocencia y candidez de la vida rural. Las películas, más allá de situar al espectador en lugares específicos, crean espacios abiertos y generales que pueden representar a todo el país. El espacio es ubicuo y construido simbólicamente a partir de escenarios que podrían caracterizar el norte, sur o centro del país.

Hay un fuerte contraste que funciona en sentido alegórico para señalar la dicotomía entre la tradición y la modernidad. El campo, escenario principal de las películas del “Indio”, recrea la tradición, que se transmite a través de sus paisajes y de sus costumbres. La ciudad, en cambio, con sus entornos oscuros y pintorescos funciona para recrear la modernidad. Paisaje y cultura se fusionan para la elaboración de historias melodramáticas construidas con una visión maniquea de la vida. Los contrastes de luz y sombra en el plano visual, aplicados tanto a las películas rurales como urbanas, semejan los contrastes del bien y mal que se confrontan en el desarrollo de sus tramas.

Desde *Flor Silvestre* se denota este afán por retratar el paisaje. Toda la cortina con la que inicia la película muestra un paisaje típico del campo mexicano donde una nube enorme cubre los rayos del Sol sin opacar ni oscurecer el cielo. Esto sirve de presagio para la narrativa del film. La primera escena es una secuencia panorámica que describe la tierra de la familia Castro y la protagonista se convierte en la principal voz narrativa, que junto con el paisaje mostrará la riqueza de esa tierra, pero también su injusto reparto. En esta película se marca un modelo que se cumplirá en todas las demás y consiste en exaltar el paisaje mediante tomas en contrapicado que destacan la inmensidad del cielo y la fuerza de la tierra. Se crea un modelo ubicuo que es esa “mirada oblicua” de la que hablan Julia Tuñón y Carlos Ramírez Berg y que definió el llamado estilo “Figuroa-Fernández”.²⁴³

La cámara de Figuroa es el elemento visual, que destaca sobremanera dentro de todos los filmes ya que las películas no sólo se basan en el relato, sino que su primero e

²⁴³ Muchas veces los paisajes no correspondían con la realidad, tal como ocurre en *La Perla*, donde se criticó “Indio” Fernández por cambiar abruptamente las locaciones de la costa a los entornos montañosos que caracterizan el norte o la zona del altiplano central; era imposible dentro de la narrativa del film que los personajes abarcaran esta distancia caminando.

inmediato impacto con el público es mediante los recursos visuales. En todas las películas, el paisaje será utilizado como elemento narrativo, que en sí mismo narra una historia de la nación, ese paisaje con su enorme horizonte y diversidad que identificamos como “patria” y cuya historia trágica está enmarcada ahí. Vale recordar el monólogo con el que concluye *Flor Silvestre*:

Y ahora ya conoces la historia de esta tierra que es la historia de toda la tierra de México. Como yo, muchas madres conocimos en ella la más grande felicidad y el más intenso dolor. En ella duermen nuestros muertos, mis muertos que también son tus muertos, hijo mío. La sangre derramada en tantos años de lucha por miles de hombres, que como tu padre, creyeron en el bien y en la justicia, no fue estéril: sobre ella se levanta el México de hoy, en el que palpita una vida nueva.²⁴⁴

En este fragmento se observa la idea de una patria extensiva e incluyente: lo que sucede en una parte de ella también ocurre también en todo el territorio. Es por ello que la tierra de México define la nacionalidad, y significa el marco donde se ha desarrollado su historia y donde se vislumbra un mejor porvenir. En esta primera película se elabora el discurso básico que se repetirá hasta agotarse en el resto de los filmes. La noción romántica de una tierra que, aunque ha conocido el sacrificio, “la sangre derramada”, se erige como el escenario de un mejor porvenir. A pesar del sentido trágico —o quizás por él, en abono de un simbólico martirologio ancestral—, las películas son optimistas en cuanto al desarrollo futuro de México: en casi todas se presenta el sacrificio como necesario para labrar el bienestar futuro y los que han luchado por esta tierra lo han hecho siguiendo un ideal de justicia: “miles de hombres que creyeron en el bien y en la justicia”.

No se trata sólo de la tierra sino que el mismo tratamiento se da para retratar las costas, que exaltan la magnitud del mar en películas como *La Perla* y *Las Abandonadas*, así como las ciudades, capitales del pecado, retratadas con horizontes cerrados y oscuros en películas como *Salón México* y *Víctimas del Pecado*. Por esto, la tierra y el medio rural serán los elementos más utilizados por este equipo filmográfico.

²⁴⁴ *Flor Silvestre* (1943)

Los recursos visuales y las lentes con las que trabajó Gabriel Figueroa sin duda son un elemento que destaca en todos los filmes. Aquí la tierra no sólo está en el paisaje, sino que también en la narrativa de las películas, porque se destaca como elemento primigenio que constituye la identidad de sus habitantes.

“Nadie puede vivir sin un pedacito de tierra”, afirma Esperanza en *Flor Silvestre*, pues es la tierra lo que conforma la herencia de los mexicanos. La tierra también simboliza el poder y el injusto reparto de la riqueza y funciona para traslucir el ideal zapatista, que se hallaba muy presente entre los miembros de este equipo: “La tierra debe ser de quien la trabaja”, lema que se repite constantemente en todas las películas.

La tierra también significa las raíces y la tradición. María Candelaria se niega a abandonar su tierra, pues es ésta la que le otorga sus frutos y el lugar donde se nace y se muere. Los hombres son comparados varias veces con raíces que construyen lazos permanentes con la tierra natal, (*Flor Silvestre* y *Un día de vida*) y el único medio para apropiarse de la tierra es mediante el trabajo (*Pueblerina*). Tierra y trabajo tendrán un significado profundo en los filmes, porque estos elementos exaltan la tradición y el entorno donde se desenvuelve la virtud.

Hay en las películas un claro afán pedagógico que exalta el valor de la tierra como definitorio de la identidad. Ya sea que se exprese literal o tácitamente, la gran lección moral que se trasluce en estas películas es: abandonar la tierra donde uno nace, nunca traerá buenos resultados. La tierra implica virtud, sacrificio y trabajo, como se muestra de manera elocuente en *Pueblerina*. Sólo gracias a su trabajo, el protagonista podrá recuperar su tierra y recoger sus frutos, y con esto recupera su honor, su amor y su porvenir.

Dichas nociones no aparecen de manera tan explícita en las películas con escenarios urbanos. Sin embargo, éstas sirven como contraste para mostrar las agitaciones y vicios de las ciudades frente a la calma y quietud del campo mexicano. En unas está la tradición y en las otras, la modernidad. La ciudad tiende a pervertir a los individuos y el principal ejemplo de ello se observa en *Siempre Tuya* (1951), donde los protagonistas abandonan su tierra para probar suerte en la capital, y los resultados serán tan funestos que terminarán por volver a su tierra de donde nunca debieron salir.

Existe también una clara relación entre mujer y tierra, puesto que la mujer simboliza alegóricamente a la madre tierra, la cual espera pacientemente el trabajo del hombre para cosechar sus frutos. Las protagonistas femeninas de los filmes rurales son modelos de virtud y de fertilidad, porque la función de la mujer es dar frutos, defender la tradición y marcar el arraigo hacia los bienes permanentes, de la misma manera en que lo hace la tierra. En tal sentido, la mujer debe otorgar seguridad al hombre y convertirse en guardiana de la tradición (Esperanza, María Candelaria, Paloma, Rosaura, Margarita e incluso Violeta).

La imagen predominante en este conjunto de películas es el campo, sobre el cual se erige la construcción de un estereotipo cultural que identificará a la nación mexicana con el entorno rural. Dicho estereotipo ya se hallaba presente en algunos filmes anteriores, como *Allá en el rancho grande* (1936), que es prototipo de los filmes que tocan el medio rural. Sin embargo, en los filmes del “Indio” Fernández hay una exacerbación retratada magníficamente por la cámara de Gabriel Figueroa y cuyas imágenes se arraigarán permanentemente en la conformación de un imaginario mexicano identificado profundamente con el medio rural.

II. CONCLUSIONES

EL SENTIDO Y DEBER SER NACIONAL Y EL CINE COMO INSTRUMENTO PEDAGÓGICO

Si hacemos caso a Emilio “Indio” Fernández y su equipo de colaboradores, en particular a Gabriel Figueroa y a Mauricio Magdaleno, la nación mexicana se construye a partir de su gente: el pueblo es la nación y su comportamiento funciona para mostrar el patriotismo, tanto para describirlo como para reforzarlo. De ahí, la preocupación pedagógica de estos filmes donde lo que importa es ofrecer patrones de virtud y lecciones morales para modelar a ese pueblo, que será su principal público. De la misma manera, el pasado histórico es utilizado para enriquecer y definir una noción de identidad común, donde todos procedemos del mismo origen, tanto el pasado indígena milenario, como el pasado mestizo reciente, porque son los elementos utilizados por el equipo para elaborar una imagen de pueblo, la caracterización viva de la nación.

Por ello, para caracterizar a la nación destacan tres elementos fundamentales: el territorio, la población y el Estado, en donde también es importante señalar un cuarto elemento, el pasado histórico, que permite desarrollar una idea de pasado común mediante el cual se identifica la comunidad, es decir, el pueblo de México.

Las películas desarrollan lecciones éticas que demuestran cómo “debe ser” el comportamiento moral, que se manifiesta mejor entre la gente humilde: la actitud de los marginados sirve como modelo para señalar cuál es el comportamiento deseable para la nación mexicana. En la construcción simbólica de la nación sobresale un interés por mostrar gente humilde y buena, y esto se asocia con el trabajo y la virtud moral, más que con valores cívicos o doctrinarios, como se observa en *Pueblerina*.

Aunque la estructura melodramática vuelve previsible el *qué* ocurrirá en las historias, siempre es interesante saber el *cómo* se resolverán los nudos narrativos; en la diferencia entre el *qué* se dice y el *cómo* se dice subyace el sentido pedagógico. Resulta paradójico ver cómo

el desarrollo de las historias mantiene atento al espectador aun cuando sabe cuál será el final que, en la mayoría de los casos, será el triunfo del bien sobre el mal.²⁴⁵

Si pensamos, como Aristóteles, que el mayor de los bienes es la felicidad, en estas películas está siempre implícito el sacrificio o la renuncia a algo para obtenerla. Este aspecto es relevante, porque en todos estos melodramas los protagonistas son puestos a prueba en varias ocasiones y, generalmente, deberán superar diversos obstáculos adversos para lograr su felicidad; en la mayoría de los casos, el resultado conlleva el sacrificio para alcanzar el beneficio buscado, que sólo se vislumbrará en un tiempo futuro. Esta operación de sacrificio/beneficio siempre se realiza en función de valores morales deseables, que se manifiestan a partir de valores estéticos. Con ello quiero recordar que la ética y la estética van siempre de la mano en la elaboración simbólica de la idea de nación. La moral, cuyo fin último es la felicidad, se vale del relato natural de la narración textual (guion) y, también, del relato visual, donde la nación alegórica se manifiesta como un objeto de contemplación estética.

El cine del “Indio” Fernández tuvo un papel crucial en la conformación y consolidación de varios estereotipos que se identifican con lo nacional y que veremos repetirse en filmes posteriores. Para analizar este aspecto tomaré algunos ejemplos de la película *Siempre Tuya* (1951) donde el estereotipo se manifiesta con claridad, dada su exageración, y contrasta con el modelo presentado en otras películas como *Pueblerina* (1948), que es quizá la que más se acerque a la expresión de lo sublime, además de ser considerada como su obra maestra.

A partir de estos contrastes desarrollaré las conclusiones de este trabajo para mostrar cómo se agotó la fórmula creada por el equipo del “Indio” Fernández, así como la transformación de una época en la cual dejó de ser importante el discurso nacionalista expresado en el cine para abrirse paso a otros modelos de comportamiento, vinculado con los hechos históricos de nuestro país y a renovados gustos del público hacia la segunda mitad del siglo XX.

²⁴⁵ Algunas excepciones son *María Candelaria* y *Salón México* pues en ambas, muere la protagonista.

Ciertamente, las películas del “Indio” fueron cruciales para la construcción de un imaginario nacionalista, traducido en *ethos* o *deber ser*, manifiesto en los estereotipos que elaboró. En estos se incluyen comportamientos deseables así como escenarios que recrean visualmente una nación imaginaria: un México que no existe pero que “debería existir”. La nación soñada en el discurso del “Indio” y sus colaboradores se adscribe a la del nacionalismo revolucionario, ya manifiesto en las artes plásticas y la literatura. Los modelos éticos y la conciencia plástica de los filmes se conjugaron para recrear ese nacionalismo, donde la revolución y el folklore tipifican lo que se deseaba para México.

Aunque es considerado como uno de los más representativos en el tema nacionalista, porque exalta los valores de la tierra, la nostalgia por la vida del campo y las tradiciones del México rural, el auge de este cine se inscribe en un contexto francamente moderno del llamado “milagro mexicano”, donde la nación se encaminaba hacia el progreso industrial y la modernidad urbana. Es por ello que en estas películas se refleja una visión idealizada del mundo rural, que funcionó muy bien en la década de los cuarenta, pero también se manifiesta un deseo auténtico por transformar las condiciones sociales del México tradicional y adaptarlo a la vorágine modernizadora. En su noción de progreso, por paradójico que resulte, era importante mantener la tradición, porque ésta se concibe como la raíz sólida sobre la que se erigirá el árbol que producirá los frutos del progreso.

En las películas se bosquejan estereotipos, que incluyen tipos de familia, con sus roles sociales, sexuales y de género, que funcionan para recrear un modelo de sociedad que se ajusta al estándar ideal de nación correspondiente a los años de 1940, que si bien exalta valores tradicionales de un pasado imaginario, también muestra actitudes y conductas modernas, las del presente. Es precisamente a través del análisis del modelo social representado en las películas que se pudo notar cómo se manifiesta la tensa relación entre modernidad/tradición.

Los estereotipos funcionan como base de la construcción melodramática, y son útiles, funcionalmente, para la sensibilización del espectador porque junto con los recursos fílmicos y narrativos es posible manipular al espectador y conseguir una participación afectiva que influya en su comportamiento. Ya lo sentenciaba Monsiváis: “el cine como prisión

sentimental de las familias lo es todo...”²⁴⁶ En ese sentido, el cine del “Indio” Fernández, mediante su educación sentimental, marcó una pauta en la conformación de un imaginario nacionalista, donde se tipifican modelos de familia, sociedad, instituciones, y una amplia gama de tipos humanos, como héroes, villanos, mujeres, madres, etc., los cuales corresponden al imaginario deseado de la década de los 40.

Si bien es cierto que los estereotipos no son inventados por el “Indio” porque estos ya existían en la literatura e incluso en el cine previo, también lo es que el impulso y reelaboración de estos en su cine, hizo que trascendieran a un público más amplio, incluso en tiempo y espacio. Al grado de que sus películas influenciaron a otros directores, como Ismael Rodríguez y Luis Buñuel.²⁴⁷

Muchos factores contribuyeron al éxito de este equipo cinematográfico. Fue invaluable, por ejemplo, el apoyo económico y técnico por parte de Estados Unidos, así como el apoyo del Estado mexicano para la filmación y distribución de las películas; pero fue crucial también el éxito rotundo que obtuvieron en el extranjero. Los festivales internacionales como Cannes, Venecia, Berlín, Karlovy Vary, entre otros, acogieron muy bien al cine realizado por Emilio Fernández, al grado de ser *María Candelaria* la única que, hasta la fecha, ha ganado la Palma de Oro en Cannes por Mejor Película en 1946. Aunque no tuvo tan buena acogida en la cartelera nacional durante su estreno, pues se le hicieron muchas críticas en cuanto a que resultaba falsa o inverosímil, conquistó al público extranjero y se convirtió en una de las joyas de la cinematografía nacional.²⁴⁸

Por otra parte, la segunda guerra mundial, así como la consolidación del Estado mexicano y su exploración nacionalista en la década de los cuarenta, influyó en el gusto del público y el ambiente cultural de la época, pero todo principio tiene un final, así como la pauta que había sabido tan bien aprovechar los recursos fílmicos: el furor o sinergia

²⁴⁶ Monsiváis, Carlos, *La cultura mexicana en el siglo XX.*, p. 309.

²⁴⁷ Carlos Martínez Assad escribe sobre *Víctimas del Pecado*: “La Imagen del niño en el basurero fue inolvidable por su brutalidad e incluso el mismo Luis Buñuel reveló que cuando vio esa escena se convenció de continuar filmando en México y en algo inspiró a *Los olvidados*, rodada precisamente en ese mismo año.” [Martínez Assad, Carlos, *La ciudad de México que el cine nos dejó*, México, Océano, 2010. p.53]

²⁴⁸ Véase: García Riera, Emilio, *Emilio Fernández 1904-1986*, pp 45-62.

nacionalista; la aprobación y apoyo del Estado y un público susceptible a ser conmovido por el melodrama nacionalista también se agotó.

Hacia la década de los cincuenta, el afán pedagógico del cine, así como la elaboración de un conjunto de estereotipos que definieran lo “nacional” frente a lo internacional había dejado de ser su principal motivación. Nuevos temas, nuevos directores, nuevas circunstancias empezaron a mellar en el éxito de este equipo, lo cual se reflejó en el cine realizado a partir de esta fecha (1950), cómo se puede observar en la película *Siempre Tuya*.

En este melodrama se narra la historia de una pareja de campesinos que deciden abandonar sus tierras para buscar un mejor porvenir. Tras un largo peregrinar por la ciudad, donde padecen toda clase de maltratos, Ramón (Jorge Negrete), entra a un concurso de la radio y triunfa. Con ello, la fortuna les cambia. El éxito de Ramón marca su paulatina transformación donde los lujos y la recién adquirida riqueza, lo hacen desatender a su esposa Soledad (Gloria Marín), e incluso pedirle el divorcio.

Instalado en su nueva vida, Ramón parece disfrutar las ventajas económicas y su popularidad, en la ciudad que funciona como estereotipo de la maldad, corrupción y egoísmo. Sin embargo, la lección moral viene cuando a Ramón deja de sonreírle la fortuna. Sus problemas con la amante extranjera, Mirta (Joan Page), quien había catapultado su carrera pero que ahora no soporta sus arrebatos de “ranchero”, lo conducen a enfrentarse con el antiguo amante de ésta (Tito Junco) quien lo agrede de muerte. Por fortuna, tras un mes de hospitalización, Ramón recupera la salud y recibe la noticia de que va a ser padre. Arrepentido y reconciliado con Soledad, regresa a la idílica provincia, Edén perdido, de donde no debió salir jamás.

En esta película, los estereotipos ya mencionados aparecen de manera exagerada. Uno de los errores del “Indio” fue vivir en la autocomplacencia e incurrir en las repeticiones. Su afán por exaltar lo folklórico y resaltar lo rural frente a lo urbano, fue comentado por Andrés de Luna, quien señala: “el “Indio” tuvo en el folklore un refugio inhóspito, una cueva llena de sabandijas en la que cualquier cosa era posible.”²⁴⁹ Hay en *Siempre Tuya*, varias

²⁴⁹ De Luna, Andrés, *La batalla y su sombra (La Revolución en el cine mexicano)*, p.259.

secuencias que muestran el desgaste de la fórmula. Se exagera, por ejemplo, en la denuncia a la decadencia moral de la ciudad que no ofrece buenos tratos a la gente de la provincia. El contraste campo-ciudad que denota la tensión tradición-modernidad, se muestra de forma tan exagerada que resulta poco verosímil.

Estos campesinos se ven obligados a emigrar de sus tierras por las precarias condiciones económicas en que viven —nuevamente se nota una victimización de los protagonistas con un afán por provocar empatía—. El campo no da más, no hay apoyos y la mayoría de los campesinos se van a cruzar la frontera o a la capital, en busca de alguna oportunidad. En cierta forma se denuncian las malas condiciones del campo mexicano, donde la revolución agraria ha sido olvidada y los campesinos deben emigrar. No obstante, tales circunstancias no niegan que la provincia es, también, el paraíso idílico donde la tradición, las buenas costumbres y la moral reinan.

La ciudad, por su parte, se muestra desde su ángulo más oscuro. No ofrece oportunidades, las condiciones para los migrantes campesinos en la ciudad no son buenas. Se denuncia el papel de los sindicatos, que controlan los empleos y Ramón no puede conseguir trabajo en ningún lado, pues no está sindicalizado.²⁵⁰ Se denuncia también el prejuicio de los ciudadanos hacia los provincianos, a los que desprecian y maltratan. Pese a todo, también encuentran solidaridad con otros campesinos, también emigrados, como en la escena donde un policía los defiende en la fonda y exige a la señora que no los desprecie. Es así como se muestra que la migración del campo a la ciudad era un tema de la época, lo cual será un pretexto, también, para mostrar los prejuicios y estereotipos sociales entreverados en el desenvolvimiento de la historia.

El papel de la mujer, nuevamente, se exalta en la personalidad de Soledad (Gloria Marín) quien debe seguir, en todo momento, lo que su hombre le ordena, aunque en realidad no siempre le obedece, como en la escena donde Ramón le pide, al principio de la película,

²⁵⁰ En este sentido, se manifiesta una postura contraria a los sindicatos porque en tiempos de Miguel Alemán, estos se habían corrompido a favor del gobierno. “Con el arribo de Miguel Alemán, [...] en materia obrera, se logró consolidar toda una estrategia de control, corrupción y represión para violentar el derecho del trabajo y la lucha sindical, que abatiendo los salarios y mediante la especulación de los despidos fortificó al capital.”[Santos Azuela, Héctor: “El sindicalismo en México: resistencia proletaria y marco neoliberal” en *Alegatos*, num 77, México, enero/abril 2011. p. 203.]

que lo espere en el rancho, mientras él va a la ciudad a conseguir fortuna. Soledad rechaza quedarse y, casi a la fuerza, acompaña a Ramón en su aventura. En este sentido, hay varias incongruencias en el film que denotan lo contradictorio de algunas normas y prejuicios sociales, pero también el desgaste en la dirección de la película, donde la lección moral deja de ser natural y, en lugar de eso, resulta forzada. Por ejemplo: el trabajo para la mujer está proscrito, porque el hombre debe ser el proveedor; sin embargo, Soledad deberá emplearse como sirvienta en una casa de gente rica, pues no queda otro remedio para sobrevivir en la ciudad.

El campo de donde salieron no brindó oportunidades a los campesinos, la tierra es estéril, igual que Soledad, quien no ha podido procrear ningún hijo (la síntesis mujer-madre-tierra es clara, como ya se ha señalado en otras películas); por esa razón deciden dejar sus tierras, sin embargo, la ciudad no será una buena opción, porque sin dinero y sin trabajo resulta imposible sobrevivir. Los estereotipos de hombre, mujer y familia, como se señaló al final del capítulo uno, resultan claramente expuestos en *Siempre Tuya*, donde el sentido trágico de la familia y las condiciones adversas se encuadran en la marginalidad; los protagonistas campesinos muestran el ángulo de las clases bajas; el amor de la pareja protagónica se ve impedido por las circunstancias económicas de los personajes y, por último, las conductas y funciones del hombre y la mujer recrean el estereotipo en donde el hombre es fuerte y otorga sentido a la mujer de quien se espera sumisión, discreción, prudencia y buen juicio.

El sacrificio que Soledad hace por su marido llega a ser ridículo y sólo será capaz de recuperar el matrimonio al momento de ofrecerle un hijo, porque la maternidad y paternidad es lo que les da su razón de ser. La larga espera por Ramón, desde que inicia su carrera como artista, se recrudece cuando espera su recuperación en el hospital, sin dormir ni comer, como parte de su sacrificio y su deber. Soledad transmite así los valores de la tradición y con ello fortalece la lección moral que indica lo que se espera de la mujer. La asociación con la tierra y, al mismo tiempo, con la patria vuelve a presentarse. La familia se concibe como el núcleo de la patria, que es como una familia extendida, donde la mujer-madre representa el vínculo indisoluble entre el hombre y la tierra. Pese al quiebre en que se encuadra a estos personajes, su unión hará que se fortalezcan.

El cambio en la fortuna de Ramón sólo funcionará para corromper los más sagrados principios y recuerda, como en *La Perla*, que la riqueza material no es más valiosa que la tradición. Y será, nuevamente, la mujer quien lo salve de la perdición. El esquema que se presenta en *Siempre Tuya* (el sueño mexicano de triunfar en la radio y cambiar de fortuna) se repitió hasta el cansancio en el cine posterior, y el aporte del equipo del “Indio”, en tal caso, fue la lección moral que exaltó el *ethos* nacionalista.

Hay una secuencia particularmente significativa en *Siempre Tuya*, que refrenda la posición y el discurso del equipo del “Indio”. Me refiero a la escena en que las máquinas destruyen las casuchas de la ladrillera, donde viven Ramón y Soledad. Aquí se manifiesta el sentido de comunidad y la unión de los marginados, quienes solidariamente defienden sus casas y se enfrentan a las máquinas demoledoras. La secuencia muestra gráficamente la violencia de las máquinas, baluartes del progreso, contra las humildes viviendas que son lo único que tiene esta pobre comunidad. Indefensos contra las ambiciones de los propietarios, estos proletarios terminan en la cárcel. Aunque los abogados de la compañía exigen que caiga todo el peso de la ley en su contra, el representante del Regente ordena que sean puestos en libertad. El diálogo entre el abogado y la autoridad es bastante significativo:

—La culpa no es de estos infelices sino de ustedes, que hicieron uso de la fuerza para echarlos del basurero en que vivían

— ¿Pero cómo es posible, la prensa ha hecho más escándalo que el comunismo?

—Aquí no se trata de la prensa. Se quejan ustedes de que viene el comunismo (humm). No lo provoquen con su falta de piedad humana. Una sociedad que niega la más elemental justicia a los de abajo, no tiene derecho a reclamar la protección de la ley.

(A los presos) ¡Muchachos, en nombre de la ley, quedan en completa libertad!

Este discurso muestra, de manera clara, la postura política de este equipo: su reclamo de justicia y defensa de los pobres y, al mismo tiempo, el discurso que enaltece al Gobierno, como promotor de la justicia, pues es el representante del Regente quien, salomónicamente, ordena la libertad de los paracaidistas. La justicia llega pronta y expedita para los humildes, con lo cual se gana la aprobación del público y del Gobierno. Pero también señala otro aspecto fundamental del cine del “Indio” y del nacionalismo revolucionario en conjunto: su pacto explícito con la posición oficial. Más que conseguir la justicia social, estas películas

consiguen la empatía con el público y funcionan como un elemento de contención para nuevos levantamientos de masas o desórdenes públicos. El mensaje es claro: el gobierno resolverá las injusticias, por consiguiente, el público deberá confiar en sus instituciones.

No hay que perder de vista el contexto de la Guerra Fría, hacia principios de la década de los cincuenta. Ahora, más que nunca, había que combatir al comunismo pues era el enemigo declarado. Es la época del macartismo y, algunos miembros de este equipo fueron vinculados con grupos comunistas (Figueroa fue el caso más célebre), como se trasluce de fondo en el discurso de la película. Lo cierto es que al gobierno mexicano le convenía mostrar su simpatía hacia las clases humildes y su rechazo a las injusticias, para lo cual era necesario hacer representaciones que parecieran distintas a lo que en verdad eran. En otras palabras, aunque la postura de los miembros de este equipo pareciera denunciar la injusticia social, de la que el gobierno era el verdadero responsable, la realidad es que contribuye a consolidar su ideología y sus mecanismos de control social. Andrés De Luna afirma que: “El “Indio” filma un vacío, un hueco que sirve de ascensor al cadalso de sus ansias trepadoras. El paisaje, la belleza indígena, la jaculatoria que patea los ánimos reflexivos, el pasado convertido en un recipiente épico sin matices, conforman una estética de la derecha que reinará hasta hoy.”²⁵¹

Por otra parte, el afán por congraciarse con los Estados Unidos muestra otra realidad que ya era presente desde los cuarenta, pero que se hace patente en los cincuenta; como lo señala Higgins: “la guerra aseguró la dependencia de México y su cooperación con Hollywood, estableciendo una fuerte presencia de los Estados Unidos dentro de la industria mexicana y el cine latinoamericano”²⁵² Así, el discurso nacionalista de este equipo había sido bastante útil para mostrar un gobierno eficaz y eficiente para combatir la injusticia, pero dentro de un esquema democrático y liberal que no toleraría ninguna clase de propaganda comunista. Y aunque en la década de los cuarenta el esquema funcionó, hacia los cincuenta el modelo ofrecido por el equipo del “Indio” ya no aportaba nada nuevo, sólo se repetía y daba muestras claras de agotamiento.

²⁵¹ De Luna, Andrés, *op cit.*, p. 261.

²⁵² Higgins, Ceri, *op cit.* P. 85.

La caducidad del modelo se hace evidente en *Siempre Tuya*, porque el discurso y los personajes estereotipados incurren en la exageración. La historia pierde credibilidad y, ni la fotografía de Figueroa, ni el argumento de Magdaleno, ni la música de Díaz Conde, ni la presencia de Jorge Negrete, logran salvar este film. El contexto había cambiado y resultaba más novedoso presentar en el cine temas y modos de ser extranjeros, que nacionalistas. El equipo del “Indio” no fue sensible a este cambio y se conformó con repetir sus fórmulas, sin percatarse que sus esquemas morales, fincados en el nacionalismo, resultaban caducos para el gusto de los nuevos públicos mexicanos.

Esto explica la preferencia del público y de las casas productoras por otro tipo de películas y, en cierto modo, también marca el fin de la famosa “Época de Oro”, pues el cine posterior no sólo del “Indio” sino en general, se conformó con repetir esquemas que poco a poco sacrificaron la cantidad por la calidad.

En este contexto es significativo el éxito que tuvo la película *Un día de Vida* (1950) en los países del bloque comunista. Aunque en México la crítica no la trató muy bien y se proyecta poco, su afán pedagógico, que incurre en la demagogia extrema, tuvo buena acogida en los países socialistas como la Ex-Yugoslavia. Este éxito revela que más allá de su cualidad moral, la película se convirtió en un panfleto revolucionario, que gustaba mucho en esos países, donde el arte *sólo debía servir a la revolución*. La exaltación de la madre Mama Juanita (Rosaura Revueltas), que pierde a todos sus hijos en la revolución y está a punto de presenciar el injusto fusilamiento del único que le queda con vida, recuerda los principios morales expuestos en *La madre* de Gorki. Quizá por ello resultó tan útil y conmovedora para el público comunista, que verá en el personaje de Mamá Juanita la clara alusión de la madre que sacrifica todo por sus hijos y por la revolución.²⁵³

Como se puede observar, los estereotipos expuestos en las películas del “Indio” no son creados por su equipo, sino que retoman referentes del cine y la literatura universal. El estereotipo de la prostituta que, por necesidad, debe incurrir en ese oficio, así como su destino trágico expuesto en películas como *Las Abandonadas* o *Salón México*, recuerda a la *Santa*

²⁵³ Cabe señalar, como mera curiosidad, que el nombre de Mamá Juanita también era el nombre de la abuela del “Indio” Fernández. Es curioso, también, que en la película *Enamorada* aparezca una niña llamada Adelita, igual que la hija del “Indio”

de Federico Gamboa e incluso a *Naná* de Emile Zolá. Con ello quiero decir que, aun cuando no inventaron nada, su valor original y distinto consistió en recrear dichos estereotipos y darles un enfoque nacionalista y pedagógico para exponer su propia representación moral de la nación.

Pese a todo, la vigencia de estas películas, que se manifiesta en su continua retransmisión, proyección y presencia en discusiones académicas revela que sus nociones pedagógicas y su trascendencia en los discursos oficiales, incluidos los de la Secretaría de Educación Pública, es innegable. Los valores y preceptos expuestos en las películas ya pasaron a formar parte de la imaginaria nacional y del discurso oficial, que veremos reproducirse hasta el cansancio. Ciertamente no habrá otro Gabriel Figueroa, ni tampoco se repetirá la comunión creativa de esta mancuerna cinematográfica. Es, en su originalidad, donde estriba su valor y trascendencia. Claro que esta originalidad los llevó a convertirse en modelo de otro cine de pésima calidad y en un discurso patrioter que se alejó del planteamiento moral y pedagógico, para convertirse en un discurso estereotipado y decadente que perdió su significado.

En el análisis historiográfico de estas películas destacan tres elementos importantes. En primer lugar, el recurso narrativo del melodrama como estructura formal que da sentido al relato cinematográfico y es útil para alcanzar objetivos moralizantes. La eficacia del melodrama para conseguir el resultado esperado fue probada en su momento, pero todavía ahora, a 70 años de realizados estos filmes, continúan provocando reacciones en sus públicos.²⁵⁴ Esto nos muestra que el esquema melodramático, que precedió a la Época de Oro, también la trascendió y, aún hoy, sigue siendo el recurso narrativo más utilizado por los productores de cine y televisión. Es un esquema narrativo que no inventó el equipo del “Indio”, sin embargo, lo supo utilizar y adaptar para cumplir con sus propósitos educativos y moralizantes.

²⁵⁴ Resulta significativo que muchas de estas películas sean fácilmente accesibles en la plataforma *Youtube* y que alcancen un considerable número de reproducciones. La reproducción es gratuita pero sí es significativo que películas como *Enamorada*, publicada en el 2013, alcance casi un millón de visualizaciones, o *Pueblerina* que en diez meses alcanzó 63,621. Con lo cual se confirma que estas películas siguen vigentes en el gusto del público.

El melodrama cumple satisfactoriamente con el afán del equipo del “Indio” por brindar una lección moral a sus públicos. La lucha de contrarios, las situaciones límite, la participación afectiva y la moraleja son herramientas fundamentales que este equipo supo aprovechar bien para alcanzar sus propósitos. No quiero decir que hayan sido los únicos, de hecho, el melodrama es el subgénero narrativo más socorrido durante la llamada Época de Oro, pero la característica distintiva del “Indio” es que elabora un melodrama nacionalista y pedagógico, que coincide con un momento de la historia donde era política pública generar patriotismo, civismo y unión entre los paisanos. El equipo del “Indio” recurrió a toda esa imaginería que estereotipaba “lo nacional” a partir de símbolos compartidos, como los volcanes, los paisajes montañosos, los valles, los nopales y las figuras del charro, la madre, el indígena, etc. De tal suerte, construye una representación de la nación vinculada con la posición oficial del gobierno y es así como se explica su éxito en los cuarenta, tanto como su desgaste en la década posterior.

En segundo lugar, el equipo del “Indio” consigue una representación del tiempo-espacio, donde se funde un horizonte de tradiciones, costumbres, paisajes y folklore. Dicha representación revela una conciencia histórica, ética y estética que supo utilizar el lenguaje cinematográfico y aprovechar todos sus recursos, en virtud de expresar su mensaje nacionalista. Los elementos visuales tienen una capital importancia en la representación de la nación y se manifiestan en la fotografía de sus paisajes —especialmente del campo—, de rostros que tipifican al mexicano y secuencias que elaboran una imagen de México que, sin lugar a dudas, trascendió su propio contexto espacio-temporal.

Hay un afán, en el cine del “Indio”, por la monumentalidad; un deseo por convertir a sus películas en auténticos monumentos que retraten a la nación y su historia. Son varias las películas que, sin tratar propiamente un tema histórico, narran, de manera secundaria, la historia de algún personaje célebre, como sucede con Juárez en *Río Escondido* o Morelos en *Maclovía*; esto devela su sentido pedagógico. Y, no sólo en la recreación de figuras históricas hay este afán de monumentalidad, sino en el retrato de la nación misma con sus paisajes y su gente, como ocurre en *Pueblerina* y la magnífica vista de los volcanes, o en *Las Abandonadas* y el descenso por la escalinata de Margarita (Dolores del Río).

El retrato de monumentos emblemáticos, también tendrá una carga significativa como ocurre en *Víctimas del pecado* donde el Monumento de la Revolución aparece como marco simbólico del escenario donde una prostituta abandona a su hijo; y luego el Monumento a la Madre, donde ese mismo niño debe bolear zapatos para sobrevivir, mientras su madre putativa, injustamente castigada, lo espera en la cárcel.²⁵⁵ En *Un día de Vida*, se retratan el Zócalo, la Basílica de Guadalupe y las pirámides de Teotihuacan, que funcionan para recrear el tiempo histórico y, simultáneamente, reforzar la representación de lo nacional y la exaltación de los sentimientos patrióticos.

Los elementos sonoros, tanto internos como externos, también manifiestan el espíritu nacionalista. La banda sonora de estas películas funciona como guía para el espectador. Esto era una tendencia de la época, aunque en el cine del “Indio” es notable un tono exaltado que podríamos vincular con el nacionalismo musical expresado en la música de José Pablo Moncayo y Carlos Chávez, quienes sin duda pesaban en el imaginario de los músicos que colaboraron con el “Indio”. Otro elemento es el rescate de la música vernácula con la que ambientaron sus películas, sobresalientemente en *Pueblerina*, cuya secuencia de la boda es relevante y *Salón México*, donde los ritmos se mezclan para recrear el ambiente del cabaret. Por lo regular, las canciones se utilizan como estrategia narrativa para añadir información adicional al espectador, o para orientar su atención hacia puntos de alta tensión melodramática dentro del film y la selección de canciones en casi todas las películas es notable.

En tercer lugar, pero no menos importante, cabe destacar el empleo de los recursos cinematográficos, tanto técnicos como artísticos para recrear, con supuesto realismo, ambientes y entornos y así conseguir que el mensaje quede integrado unitariamente en el film. En estas películas hay un propósito pedagógico evidente para lo cual se utilizan todos los recursos cinematográficos: fotografía, actuación, sonido, escenario, vestuarios y un guion debidamente estructurado.

²⁵⁵ Lo cual puede interpretarse como representación alegórica de la orfandad, producto de la revolución mexicana. [Véase: Vázquez Mantecón, Álvaro,

El melodrama nacionalista y moralizante que desarrolló este equipo se vale de todo para conseguir su propósito que no sólo era educar sino transmitir una imagen de México al exterior, donde se mostrara que nuestro país se hallaba en la vanguardia cinematográfica pero que tenía una serie de tradiciones las cuales era conveniente rescatar y mostrar a la mirada externa. Es un melodrama que construye una historia edificante y transmite su contenido ético, siempre en el esquema de la lucha entre el bien y el mal. Se trata, pues, de cifrar una serie de valores a través de historias comunes cuyo contenido permita construir puentes de identificación y empatía con el público, al que se pretendía educar. Es así como, a través de las películas, se representa alegóricamente una nación que estaba en el proceso de definir sus valores identitarios, civiles y patrióticos.

Finalmente, y ésta es la cualidad decisiva, hay en los filmes una añoranza por la patria chica, el lugar de origen y el medio rural, donde las virtudes y valores morales se desarrollan mejor. El entorno urbano tiende a ser un espacio corrompido y corruptor. De esta manera, el análisis historiográfico que utiliza al cine como su principal objeto de estudio, da cuenta de las enormes posibilidades que una serie de películas tiene para comprender el ámbito de los imaginarios de una época. El México de los años cuarenta, que ya no es el mismo del México de hoy, se vislumbra por el gusto de sus públicos, los valores morales expuestos, la posición del gobierno, pero principalmente por el afán de un equipo que idealmente representó a la nación y en un sentido tácito también deseaba modelarla.

ANEXO 1

SEMBLANZAS BIOGRÁFICAS:

La llamada de la aventura significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida.

JOSEPH CAMPBELL

En este apartado me propongo exponer algunos datos biográficos de los tres personajes protagonistas de este equipo fílmico, en función de mi objeto de investigación que son las películas. Más allá de realizar una biografía, lo que implicaría hacer otra tesis, pretendo destacar algunos elementos en la vida de estos personajes, que aportan una mayor comprensión al cine que realizaron durante su periodo más creativo como equipo: la década de los 40.

Como lo he expuesto a lo largo de este trabajo, el análisis de las películas implica contemplarlas como productos colectivos, donde mucha gente colaboró. El equipo del “Indio” Fernández contó con varias personas, presentes en la mayoría de sus películas, y con las que consolidó un equipo cinematográfico que tendrá un sello distintivo. Sin restar importancia a todas estas personas cuyo trabajo en conjunto explica el éxito de estos productos culturales, considero que el guionista, el fotógrafo y el director son las piezas clave de la creación cinematográfica. La conjugación de un guion bien estructurado y articulado a través del melodrama, junto con una brillante fotografía, sólo puede cobrar forma a partir de la labor de su director. Por ello, ninguno es más que otro y conviene pensarlos en equipo.

Emilio Fernández, Gabriel Figueroa y Mauricio Magdaleno vivieron la revolución mexicana durante su infancia y desde distintos horizontes. La revolución es un hecho histórico que marca profundamente su personalidad, como la de otros personajes que pertenecen a esta generación. Los tres coincidieron, también, en el México posrevolucionario donde era preciso definir cultural e identitariamente a la nación. Además se encontraron en el medio cinematográfico que, paulatinamente, se convertirá en la principal herramienta para la educación y comunicación con las masas. La coincidencia de sus objetivos, tanto como su visión social y política del país, permitió que funcionaran como equipo, por lo menos, durante la década de los años cuarenta.

Un elemento que salta a la vista es su concepción ética y estética común que les permitió desarrollar varias películas con éxito. Dicha concepción fue producto, tanto de su formación individual, como de una serie de influencias y tradiciones, en el ámbito nacional e internacional. La pertenencia a cierta élite social y, en general, el ambiente cultural de los años posteriores a la revolución mexicana, permitirán la confluencia de distintas corrientes que poco a poco se convirtieron en un imaginario que estos personajes quisieron plasmar.

La exploración de la llamada *mexicanidad*, que Ceri Higgins define como un “término confuso que calificaba todas las cosas mexicanas como encarnación del espíritu nacional”,²⁵⁶ se había iniciado en las artes plásticas, tanto la llamada Escuela Mexicana de Pintura, como el Taller de Gráfica Popular, así como en la antropología, la filosofía y la literatura. Nuestros personajes estuvieron en contacto con estos artistas, quienes además eran activistas políticos y miembros de una élite que incluyó, también, a las personalidades que hacían cine.

Otro elemento importante para desarrollar esa mexicanidad fue la circunstancia de que estos tres personajes, por razones distintas, pasaron temporadas fuera del país antes de iniciar su labor como equipo cinematográfico. Fueron años formativos para los tres, Emilio Fernández tuvo que exiliarse, luego de su participación en el movimiento Delahuertista y regresó a México hacia 1933; Mauricio Magdaleno, luego de su participación en la campaña de Vasconcelos de 1929, obtuvo una beca para estudiar en España, entre 1933 y 1934; y por último, Gabriel Figueroa viajó a los Estados Unidos, luego de obtener una beca en 1935 para estudiar con el afamado fotógrafo Gregg Tolland. Sin lugar a dudas, el sentimiento de identidad emerge cuando el individuo se confronta con costumbres distintas o se encuentra lejos de su país, como fue el caso de estos personajes.

Esto no implica que la convivencia resultara siempre armoniosa: como en todo equipo creativo, hubo momentos de desacuerdo, sin embargo, el deseo por hacer un cine de calidad triunfa y como muestra están las películas. En el bloque que analizo hubo algunas donde no participó Mauricio Magdaleno, como lo es *Enamorada*, con guion de Benito

²⁵⁶ Higgins, Ceri, *op cit.*, p. 31.

Alazraki, y *La Perla*, de John Steinbeck; no obstante, considero que el sello distintivo de estas películas fue cuando trabajaron en conjunto Fernández-Figueroa-Magdaleno.

Por otra parte, hubo otros elementos externos que son importantes, como por ejemplo, el impacto que tuvo la película *¡Qué viva México!* de Serguei M. Eisenstein.²⁵⁷ Aunque quedó inconclusa, algunas de sus partes fueron exhibidas y conocidas tanto por Emilio Fernández como por su camarógrafo, Gabriel Figueroa.²⁵⁸ La influencia de este director no sólo se traduce en la forma cinematográfica, sino en la estética nacionalista, pues se considera que Eisenstein, junto con su fotógrafo Edward Tissé, fueron los primeros en captar esa “mística mexicana” que Figueroa refiere.²⁵⁹

El ambiente cultural de la época caracteriza sus concepciones éticas y estéticas con las que se elabora una noción de lo nacional. Y éstas tienen que ver con el paisaje mexicano, el folklore, la flora y fauna, así como las actividades y vestimentas de los pobladores del país. Todo ese espíritu de la época cuyas raíces podemos encontrar en las artes plásticas, la literatura, la antropología y el cine, como industria floreciente y en pleno desarrollo, funciona como caldo de cultivo para la elaboración cinematográfica del equipo del “Indio.

²⁵⁷ En palabras de García Riera, Emilio Fernández inventó el cine mexicano y “Gracias a su asimilación del ejemplo eisensteiniano el Indio Fernández descubrirá al mundo entero un México fotogénico y trágico que dará a nuestro cine su primera existencia internacional. [García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, México, Era, 1970. t.2, p.9.]

²⁵⁸ Para el *Magazine dominical* del diario *Excelsior* (1 de septiembre de 1985), dijo *el Indio*: “En Hollywood fui actor de escenas peligrosas en calidad de doble y extra. Ahí se decía que los latinos no servían para hacer cine, pero temían que un latino fuera el rey Pero un día me llevaron a ver una proyección, a hurtadillas, porque era una película mexicana (nos tenían de criados y de comparsas, nada más) y al ver la pantalla me dije: si éste es México, claro, éste es el cine que debe hacer México. Era una cinta de Eisenstein. [...] Serguéi Mijailovich Eisenstein era el creador de *Tormenta sobre México*, película que causó en mí tan tremendo impacto que me dediqué a estudiar cine y escogí al director que más admiraba yo, el inmenso John Ford, del que fui amigo personal y posteriormente compadre. Mis dos maestros de cinematografía son Eisenstein y Ford. [García Riera, *Emilio Fernández 1904-1986*, p. 15.]

²⁵⁹ Sobre el director ruso, Julia Tuñón señala: “[...] el director sintetiza una serie de ideas y de experiencias estéticas de la cultura mexicana y las traduce al lenguaje cinematográfico, creando un modelo paradigmático del país y de “la mexicanidad” en Tuñón, Julia: “Sergei Eisenstein en México: recuento de una experiencia” [http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_55_23-40.pdf]

De acuerdo a Figueroa, fue Dolores del Río quien promovió esta búsqueda por la expresión nacional²⁶⁰ y el productor Agustín J. Fink el instrumento que unió los destinos de estos personajes, de quienes a continuación haré una breve semblanza individual.

EMILIO FERNÁNDEZ (1904-1986)

Su biografía aparece envuelta en el mito que él mismo se forjó y la recia personalidad con la que se le recuerda, sobre todo en sus últimos años de vida. Muchas anécdotas en torno a su persona han contribuido a dicha mitificación, y sin el afán de reconstruir su biografía completa, sólo mencionaré algunos acontecimientos significativos en su juventud, así como los pormenores que lo llevaron a dedicarse al séptimo arte.

Nació en Coahuila, en la población Mineral de Hondo, hijo de Emilio Fernández Garza, coronel y Sara Romo, una india kikapú, de cuyo origen adoptó el mote de “Indio”. Desde niño, según narra en entrevista a Julia Tuñón,²⁶¹ por iniciativa de su padre se incorporó a las filas de la revolución. Su biografía se entrelaza con el movimiento armado que vivió en carne propia, lo cual se mostrará posteriormente en las películas. Hacia la década de los veinte, participó en la revuelta delahuertista y por ello tuvo que exiliarse del país a EEUU, muy cerca de Hollywood, donde se empleó como afanador, bailarín, modelo y extra en las películas. Su fascinación por el cine, así como el encuentro con el expresidente Adolfo De la Huerta, lo lleva a asumir la responsabilidad de elaborar cine, pero no cualquier clase de cine, sino un cine que mostrara a México.²⁶²

²⁶⁰ “El día de su santo (Dolores del Río) organizó un desayuno mexicano y ahí llegaron todos los pintores y todos los poetas. Ella nos animó para que hiciéramos más cosas mexicanas. Y fue prácticamente el nacimiento de una mística importante en los años cuarenta.” [Orellana, Margarita: “Palabras sobre imágenes” (Entrevista con Gabriel Figueroa) en *Artes de México, Nueva época, El arte de Gabriel Figueroa*, No. 2, Otoño 1992, pp 37-53.]

²⁶¹ Tuñón, Julia, *En su propio espejo: Entrevista con Emilio “El Indio” Fernández*, México, UAM, 1988.

²⁶² El propio Emilio Fernández relata: “Luego me encuentro yo con Adolfo de la Huerta, que me fue a sacar de la cárcel porque me sorprendieron con armas y yo quería levantarme de nuevo... y nada más, porque me hallaba en el exilio: yo duré 9 años exiliado, y él me dijo: Tú estás en la Meca del cine y el cine es más fuerte que un caballo, más fuerte que un 30-30, que un máuser, que un cañón o que un aeroplano. Aprende cine y luego ve a México y haz cine mexicano como el que acabas de ver.” Adolfo de la Huerta se refería a *Tormenta sobre México* de Serguei M. Eisenstein. [García Riera, Emilio, *Emilio Fernández 1904-1986*, p 15.]

Su afán patriótico es evidente desde sus primeras incursiones en el cine. Cuando regresó al país, participó en varias películas como *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro, *Allá en el Rancho Grande* (1935) y *Cruz Diablo* (1934) de Fernando de Fuentes y *Tribu* (1934) de Miguel Contreras Torres, donde ya muestra su preferencia por los temas nacionalistas. El “Indio” aprendió a hacer cine en la “Meca del Cine”, que no fue cualquier cosa. Sus contemporáneos reconocen la gran intuición que tenía para dirigir, aunque muchos han señalado su fuerte personalidad y lo recio de su carácter, también reconocen que aprendió bien su oficio y contaba con una intuición tremenda. En palabras de Figueroa:

Emilio Fernández tenía una gran sensibilidad hacia “lo mexicano”, en especial hacia la vida del campo. Vestía a sus personajes con propiedad, sobre todo al charro, a la gente del pueblo. Manejaba los caballos con belleza y dramatismo. Seleccionaba con acierto canciones y bailes mexicanos. Tenía un buen conocimiento del ambiente militar. Tenía facilidad para el drama, la tragedia y los momentos cómicos. Sus locaciones eran seleccionadas con muy buen gusto; muestra de ello son: *La Perla*, *Enamorada*, *Pueblerina*, *Flor Silvestre*, *María Candelaria*, *La Malquerida*, *Salón México*, *Río Escondido* y *Víctimas del Pecado*.²⁶³

Por su parte, Mauricio Magdaleno también refiere sobre su trabajo con el “Indio”:

He conocido muchos directores, pero Emilio es, sin duda, *sui generis*. Él también venía de Hollywood, estaba muy “agringado” y, a la vez muy mexicano; era al mismo tiempo un hombre un poco brutal y delicado. Realmente sabía de cine, [...] tenía instinto. Cuando discutíamos de algo, Emilio tenía la razón. [...] Sigo creyendo que *Flor Silvestre* es la mejor cinta del *Indio*. Las sesiones de trabajo para la preparación del argumento eran largas, sí, y cuando ya nos aburríamos comenzábamos: —Es que tú eres un imbécil. —Pues el imbécil eres tú, Emilio, mira nada más qué rayas te pones en la cara, eres un imbécil. —No (me dijo) yo soy indio. —Pues eres indio; mejor cada quien váyase a su casa y mañana nos vemos aquí. [...] Yo aprendí adaptación trabajando con el *Indio*, en *Flor Silvestre*; él fue mi maestro, me enseñó todo el aspecto técnico. Como yo no conocía muchos términos, los dejaba nada más en castellano; posteriormente él los ponía en inglés. [...] ²⁶⁴

²⁶³ Orellana, Margarita, “Palabras sobre Imágenes”, *op cit.*, p. 51.

²⁶⁴ García Riera, Emilio, *Emilio Fernández (1904-1986)*, pp 36-37.

GABRIEL FIGUEROA (1907-1997)

Una pieza clave del equipo cinematográfico del “Indio” Fernández fue Gabriel Figueroa, quien ha gozado de un amplio reconocimiento como uno de los padres fundadores del cine mexicano. Figueroa alcanzó un estatus icónico del cual resulta complicado hacer una síntesis, sin caer en la fascinación que su fotografía produce. A diferencia de Magdaleno, Figueroa ha recibido un reconocimiento nacional e internacional que se ha traducido en múltiples ensayos, homenajes, documentales, programas televisivos y un largo etcétera. Su contribución a la cinematografía nacional es enorme, pero lo que me interesa rescatar aquí es su labor dentro del equipo del “Indio” Fernández.

Huérfano a temprana edad, Figueroa no pudo concluir sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música y en la Academia de San Carlos donde estudiaba música, dibujo y fotografía. Tuvo que trabajar desde joven en un estudio de fotografías instantáneas, con lo que inició su carrera como fotógrafo. Por azares del destino, como él mismo refiere, fue vecino de Diego Rivera y de Germán Cueto; la hermana de éste hacía unos tapices que Figueroa fotografiaba y así también se ganaba la vida.²⁶⁵ Hacia la década de los 30 conoció al fotógrafo emigrado canadiense, Alex Phillips, con quien inició su carrera como fotógrafo de cine participando en películas como *Revolución* (Miguel Contreras Torres, 1932) y *El Escándalo* (Chano Urueta, 1933), gracias a lo cual obtuvo una beca para estudiar en Hollywood donde conoce Gregg Tolland (el fotógrafo de *Ciudadano Kane*, Orson Welles, 1941) quien se convierte en su mentor y maestro.

Su estancia en Hollywood, la Meca del cine, le permitió ampliar sus conocimientos técnicos en la fotografía. A su regreso a México participó en dos películas emblemáticas de Fernando de Fuentes: *Vámonos con Pancho Villa* (1935) y *Allá en el Rancho Grande* (1936). Además participó en la conformación de la cooperativa que dio origen a la compañía Films Mundiales, dirigida por Agustín J. Fink.

Durante este periodo, según su propio testimonio, “comenzó a explorar la mística mexicana, un concepto que se desarrolló durante reuniones con músicos, gente de teatro,

²⁶⁵ Orellana, Margarita, “Palabras sobre imágenes (Entrevista a Gabriel Figueroa)” en *Artes de México Nueva Época: El arte de Gabriel Figueroa*, No 2. Otoño 1992, p.38.

bailarines, arquitectos, escritores, artistas plásticos y cineastas en la casa de Dolores del Río en México.²⁶⁶ El contacto con este ambiente cultural contribuyó, sin duda, a su exploración nacionalista en la cinematografía.²⁶⁷ Además también tuvo una importante participación política pues apoyó a los exiliados españoles que fueron acogidos en nuestro país durante el cardenismo y “viajó a Hollywood para representar a México en un seminario sobre educación visual y alfabetización, organizado por la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCCIA, por sus siglas en inglés) del gobierno de Estados Unidos, como parte de la política de “buen vecino” en tiempos de guerra.”²⁶⁸

Figuroa también participó en los conflictos sindicales de 1945 que condujeron a la fundación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC). Su compromiso social lo hizo participar en huelgas de trabajadores, en sindicatos e incluso se le llegó a asociar con el Partido Comunista por lo que se le proscribió para trabajar en Estados Unidos junto a John Ford.²⁶⁹ Su amistad con artistas que, a los ojos de los norteamericanos, eran subversivos, así como el amplio reconocimiento que su obra obtuvo en los países del Este en Europa, lo convirtieron en principal sospechoso y su trabajo fue vigilado por el F.B.I. No obstante, Figuroa pudo desarrollar ampliamente su carrera en su propio país.

El trabajo de Figuroa junto con el “Indio” Fernández ha sido señalado como el estilo FERNÁNDEZ-FIGUEROA. Sin lugar a dudas, el trabajo que realizó con el equipo del “Indio” fue notable. Los documentales más recientes, en torno a este cinefotógrafo, hacen siempre alusión a estos trabajos por encima de los que realizó con otros directores como Luis Buñuel y Roberto Gavaldón. No obstante, Figuroa mismo no considera que hayan sido sus

²⁶⁶ Figuroa, Gabriel, *Memorias*, p.74-75, en Higgins, Ceri, *Gabriel Figuroa: Nuevas Perspectivas*, p. 16.

²⁶⁷ El concepto de mística mexicana se ha utilizado para referir la atracción que México ha ejercido sobre los extranjeros, así como el quehacer creativo durante la década de los 30, como lo expone Figuroa en su autobiografía. En palabras de Figuroa: “los artistas visuales ya habían desarrollado un arte completamente mexicano. “En el cine, nosotros pusimos nuestro grano de arena... En lo que toca a mi parte, en la fotografía, se logró una imagen mexicana que era reconocida en todos los festivales cinematográficos, que se pudo imponer en el mundo.”[Gabriel Figuroa. *Memorias*. México: DGE Ediciones y UNAM, 2005, pp. 141-142. En Pick, Susana, “Gabriel Figuroa: la “mística de México” en *El fugitivo* (John Ford, 1947)” El ojo que piensa. *Revista Iberoamericana*, año 3, núm. 6.]

²⁶⁸ Higgins, Ceri, *op cit.*, p. 17.

²⁶⁹ Su participación en las coproducciones (*La Perla* 1945, Emilio Fernández) y (*El Fugitivo*, 1947, John Ford) le granjearon la amistad con éste último quien le ofreció un atractivo contrato el cual no pudo llevarse a cabo pues los norteamericanos lo consideraron subversivo y sospechoso. (Higgins, Ceri, *op cit.* pp 19-22)

mejores trabajos, según refiere en entrevista.²⁷⁰ Sin restar méritos a este cinefotógrafo, sí es importante destacar que su trabajo adquirió distintos matices que dependieron de los directores y guionistas con los cuales trabajó. Su colaboración con el “Indio” la resume Carlos Monsiváis: “Figuroa traduce magníficamente las intuiciones del “Indio”, equilibra con la fuerza de las imágenes las disparidades del relato y rectifica con la violencia visual el desarreglo de la trama”²⁷¹

MAURICIO MAGDALENO (1906-1986)

Originario de Tabasco, Zacatecas, escritor, periodista, vasconcelista, joven, viejo, novelista, rebelde en su juventud, oficialista en su vejez, que nació en 1906, sólo dos años después que el “Indio” Fernández (1904) y uno antes que Gabriel Figuroa (1907). Tuvo la buena fortuna de haber sido recomendado, por su padre, al secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, para ingresar a la preparatoria donde inició una aventura de juventud que lo marcaría de por vida.

A sus 23 años, junto con Juan Bustillo Oro²⁷², participó en la campaña de Vasconcelos para la presidencia de 1929 y que recordará en su obra *Las Palabras Perdidas* publicada en 1956, cuando ya había cumplido los cincuenta años.²⁷³ Magdaleno, tras superar la decepción de aquella infausta campaña electoral, será nuevamente protegido por la fortuna que le concedió una beca²⁷⁴ para estudiar en España, donde escribió el relato de *El Compadre Mendoza* que más tarde se adaptó al cine y regresó a México, el año de 1934.²⁷⁵ El entonces secretario de Educación Pública, Narciso Bassols, le sugirió pasar una temporada en provincia donde se desempeñó como maestro rural en el pueblo del Mexe, en el Valle del Mezquital.

²⁷⁰ Orellana, Margarita, *op cit.*, p 46.

²⁷¹ Bonfil, Carlos y Carlos Monsiváis, *A través del espejo: el cine mexicano y su público*, p. 26.

²⁷² Cabe recordar que este personaje tuvo también una importante participación, como director, en el desarrollo del cine de la época.

²⁷³ La crónica de la campaña que realiza Magdaleno en esta obra revela mucho de su personalidad, sus ideales de juventud, el entusiasmo y al mismo tiempo la decepción, lo cual considero que se reflejará en sus novelas, cuentos y guiones.

²⁷⁴ En esta ocasión por Narciso Bassols.

²⁷⁵ No podemos obviar su salida discreta del país, luego de haber participado con tanto vigor, si sus memorias son fieles, durante la campaña vasconcelista. Pero para los fines de este trabajo, resulta por demás significativa su estancia en España ya que ahí tiene la oportunidad de formarse rigurosamente en el oficio de las letras.

Toda esta experiencia rural donde convivió plenamente con las comunidades otomíes, sin duda marcó su carrera y visión que tradujo después en sus novelas, así como en sus guiones cinematográficos. Cerca de Ixmiquilpan, Hidalgo, Mauricio pasó varios meses “en chozas humildes, rumiando sobre el pasado y el presente de México.”²⁷⁶ Hacia 1941, el productor Agustín J. Fink, pidió al “Indio” Fernández que escogiera, de una lista de escritores, el que le pareciera el mejor y más apto para las historias mexicanas con genuino ambiente nacional y dentro de los candidatos escogió a Magdaleno, con quien, desde entonces, inició una fecunda relación.²⁷⁷

De 1941 a 1952, Magdaleno escribió 52 guiones, cuyo máximo reconocimiento lo alcanzó con los que realizó para el “Indio” Fernández. Paralelamente a su trabajo junto con el “Indio”, Magdaleno dirigió el programa de radio *La Hora Nacional*, donde se abordaban temas nacionalistas que, definitivamente, muestran al personaje que elaboró los guiones de las películas del “Indio” Fernández. Si bien el cine cuenta con un gran número de recursos, el guion es el principio de donde parte el argumento hasta el script final mediante el cual se realizará el film. En palabras de Virginia Medina: “Maestros como Mauricio Magdaleno nos han enseñado que cada película posee una compleja arquitectura que se construye a partir de un plano llamado guion, que es la raíz enterrada del árbol del cine.”²⁷⁸

El encuentro del “Indio” con Mauricio Magdaleno por mediación de Agustín J. Fink fue una acertada casualidad pues las películas previas que realizó el “Indio” como *La Isla de la*

²⁷⁶ Cito la descripción que Raúl Cardiel Reyes hace en el prólogo de la novela *El Resplandor*: “observando los grupos indígenas, contemplando sus áridos eriales, los secos cauces de sus arroyos inmemoriales. Imaginó la historia de su país en ese lugar. Vio desfilar los tribunos otomíes, antes de la conquista. Luego, el encomendero cruel y eficaz. Los silenciosos siglos de la colonia. La independencia y sus luchas intestinas interminables. La obra constructiva del porfirismo y sus enormes desigualdades sociales. El vendaval de la Revolución. Los políticos revolucionarios, con la misma ambición que los antiguos encomenderos. La Revolución burlada por la corrupción y la demagogia. Toda esa profunda visión de México que había madurado a través de su participación en el movimiento vasconcelista. De todo ello resultaba la condena social y moral de la obra posrevolucionaria.” [Cardiel Reyes, Raúl, “Prólogo a *El Resplandor*”, México, D.F., 16 de marzo de 1979, en Magdaleno, Mauricio, *El Resplandor /El Compadre Mendoza*, México, Clásicos de la Literatura Mexicana, 1933.]

²⁷⁷ Según un testimonio recogido en entrevista a Mauricio Magdaleno para *Cuadernos de la Cineteca* n. 3, Carlos Chávez lo presentó con Agustín Fink quien se puso muy contento de conocerlo y le propuso hacer una película con Emilio Fernández, quien ya había dirigido *La Isla de la Pasión*. [García Riera, Emilio, Emilio Fernández 1904-1906, p.36.]

²⁷⁸ Medina, Virginia, *El crédito que nadie lee*, p. 3 [Tesis inédita]

Pasión y Soy Puro mexicano, no tenían la misma fuerza que tuvieron las películas donde el guion fue elaborado por Magdaleno; en palabras de García Riera, “fue Magdaleno quien le dio a sus películas una básica solvencia narrativa.”²⁷⁹ Asimismo, la coincidencia con Gabriel Figueroa fue positiva para lograr con imágenes expresar el discurso nacionalista en un tono dramático y ejemplar, útil para conseguir sus propósitos didácticos.

Es así como se integró el equipo del “Indio” Fernández, cuya mancuerna trabajó con enorme éxito durante la década de los 40. Como ya he referido, consiguieron encontrar un lugar en el escenario internacional para el cine mexicano: ganaron premios nacionales y extranjeros y expresaron el ambiente cultural que caracterizó a los cuarenta. Con el melodrama nacionalista se elaboró una poderosa estética visual y un discurso ético que urdidos en términos narrativos expresó su propia idea de nación. Su discurso conciliatorio, tan apropiado para la década de los cuarenta, retomó elementos populares identificados con la cultura nacional y elevó a rango de lo sublime el paisaje y folklore mexicanos, cuya trascendencia aún observamos el día de hoy.

Lamentablemente, Emilio Fernández no fue consciente o no quiso ser consciente de los cambios en la sensibilidad del público mexicano, sus temáticas nacionalistas pronto se agotaron y la vorágine del progreso y la modernización no pudo aprovechar a un director renuente al cambio.²⁸⁰

²⁷⁹ *Ibidem*, p.36.

²⁸⁰ En palabras de García Riera: “Después de *Pueblerina* (1948), que es su décimo tercera película, la obra del Indio dará tumbos: dirigirá 28 películas más, nada menos, y todas ellas delatarán el ánimo no tanto de alimentar una fama como de explotarla para justificar la repetición, el descuido, el estilo reducido a tics. Naturalmente, la penosa marcha de la industria del cine mexicano dará al director motivos sobrados y justificados de queja, y lo hará sentirse obstaculizado o boicoteado, pero, a la vez, su incapacidad de matiz le impedirá comprender que los peores obstáculos se los pone, irremediamente, él mismo: sólo sabe ser el mejor y el único, y ya no puede ser en el cine ni una cosa ni la otra.

ANEXO 2
FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS ANALIZADAS



1.- FLOR SILVESTRE

Producción (1943): Films Mundiales, Agustín J. Fink; productor asociado y supervisor; Emilio Gómez Muriel; jefe de producción: Armando Espinosa.

Dirección: Emilio Fernández; asistente: Felipe Palomino.

Argumento: sobre la novela Sucedió ayer de Fernando Robles; adaptación: EMILIO FERNÁNDEZ Y Mauricio Magdaleno

Fotografía: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Domingo Carrillo.

Música: Francisco Domínguez; canciones: Cuates Castilla ("Flor silvestre"), Pedro Galindo ("El herradero") y anónimo ("El hijo desobediente"); solos de guitarra: Antonio Bribiesca

Sonido: Howard Randall, Fernando Barrera y Mnauel Esperón.

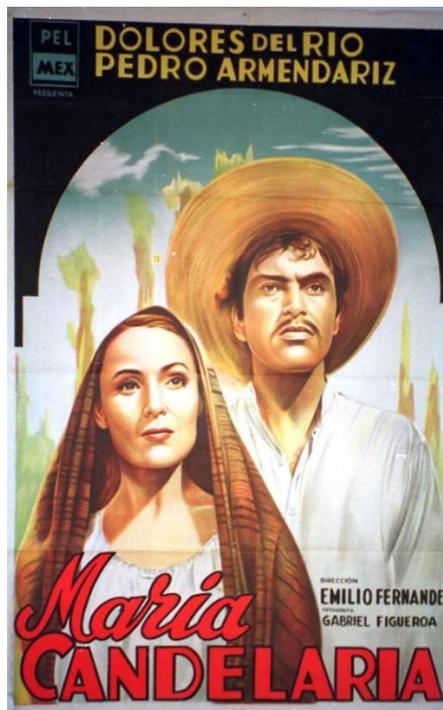
Escenografía: Jorge Fernández; vestuario: Armando Valdés Peza; maquillaje: Ana Guerrero

Edición: Jorge Bustos

Intérpretes: Dolores del Río (Esperanza), Pedro Armendáriz (José Luis Castro), Miguel Ángel Ferriz (don Francisco), Mimí Derba (doña Clara), Eduardo Arozamena (Melchor), Agustín Isunza (Nicanor), Armando Soto La Marina (El Chicote (Reynaldo), Martarita Cortés (Hermana de José Luis), Emilio Fernández (Rogelio Torres), Manuel Dondé (Úrsulo Torres), Salvador Quiroz (coronel Rubén Peña y Berlanga), José Elías Moreno (coronel Pánfilo Rodríguez, primo de Esperanza), Carlos Riquelme (cura), Raúl Guerrero (Asistente de Úrsulo), Alfonso Bedoya (teniente de Rogelio), Hernán Vera (herrero), Pedro Galindo (Pedro), Tito Novaro (hijo de Esperanza), Trío Calaveras, Lucha Reyes.

Filmada a partir del 11 de enero de 1943 en los Estudios CLASA. Estrenada el 24 de abril de 1943 en el cine Palacio. Duración: 94 minutos

SINÓPSIS: En el Bajío, se casan en secreto Esperanza, hija de un campesino mediero, y José Luis, hijo del hacendado don Francisco. Disgustado por la boda, y porque su hijo es revolucionario, don Francisco echa a José Luis de su casa. Al triunfo de la revolución José Luis y Esperanza viven felices, pero él debe enfrentarse a unos falsos revolucionarios, los hermanos Torres, para liberar a su mujer y a su hijo, capturados por esos bandidos. José Luis muere fusilado y, años después, Esperanza cuenta la historia familiar a su hijo, cadete del Colegio Militar.



2.- MARÍA CANDELARIA (XOCHIMILCO)

Producción (1943): Films Mundiales, Agustín J. Fink; productor asociado: Felipe Subervielle; jefe de producción: Armando Espinosa.

Dirección: Emilio Fernández, adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Domingo Carrillo.

Música: Francisco Domínguez.

Sonido: Howard Randall, Jesús González Gancy y Manuel Esperón.

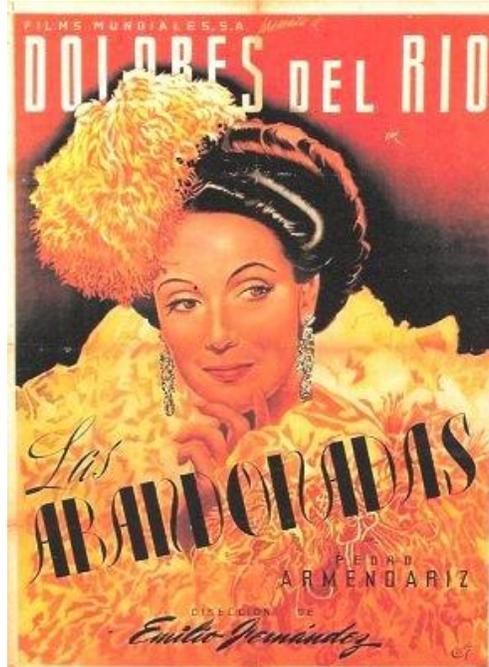
Escenografía: Jorge Fernández; vestuario: Armando Valdés Peza; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: Dolores del Río (María Candelaria), Pedro Armendáriz (Lorenzo Rafael), Alberto Galán (pintor), Margarita Cortés (Lupe), Miguel Inclán (don Damián), Beatriz Ramos (periodista), Rafael Icardo (cura), Arturo Soto Rangel (doctor), Julio Ahuet (José Alfonso), Lupe del Castillo (huesera), Lupe Inclán (chismosa), Salvador Quiroz (juez), José Torvay (policía), David Valle González (secretario del juzgado), Nieves, Elda Loza y Lupe Garnica (modelos), Enrique Zambrano (un médico), Alfonso Jiménez *Kilómetro*, Irma Torres.

Filmada a partir del 15 de agosto de 1943 en los Estudios CLASA. Estrenada el 20 de enero de 1944 en el cine Palacio. Duración: 101 minutos.

SINÓPSIS: En 1909, María Candelaria y Lorenzo Rafael, indios humildes de Xochimilco, quieren casarse. Ella enferma de paludismo y él debe robar quinina en la tienda del malvado don Damián, que desea a la mujer. Lorenzo Rafael va a la cárcel y María Candelaria es apedreada hasta morir por los lugareños, quienes suponen en falso que ella ha posado desnuda para un pintor.



3.- LAS ABANDONADAS

Producción (1944): Films Mundiales, Felipe Subervielle; **jefe de producción:** Armando Espinosa.

Dirección: Emilio Fernández; **asistente:** Felipe Palomino

Argumento: Emilio Fernández; **adaptación** Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Gabriel Figueroa; **operador de cámara:** Domingo Carrillo.

Música: Manuel Esperón; canciones: “La barca de oro” corrido de Rosita Álvarez, cuplé de La gatita blanca y otras.

Sonido: Howard Randall, Jesús González Gancy y Manuel Esperón.

Escenografía: Manuel Fontanals; maquillaje: Ana Guerrero.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: Dolores del Río (Margarita Pérez), Pedro Armendáriz (Juan Gómez), Víctor Junco (Julio Cortázar/ Margarito) Paco Fuentes (juez), Arturo Soto Rangel (licenciado tartamudo), Lupe Inclán (Gualupita), Fanny Schiller (Ninón), Alfonso Bedoya (Gertrudiz López, asistente), Maruja Grifell (francesa), Alejandro Cobo (policía), Armando Soto La Marina El Chicote (fotógrafo), José Elías Moreno (jurado), Josefina Romagnoli (Marta Ramírez), Jorge Landeta (Margarito, adolescente), Joaquín Roche, Jr. (Margarito, niño), Jorge Treviño (rielero), Fernando Fernández (oficial), Félix Medel (juez), José Torvay (vendedor de perros), Roberto Corell (camarero), Julio Ahuet, Charles Rooner, Lupe del Castillo, Lauro Benítez, Elba Álvarez, Juan García, David Valle González, Raquel Echeverría, Trío Calaveras, Chagua Rolón, Ballet de Waldeen, Mariachi Vargas.

Filmada a partir del 22 de mayo de 1944 en los Estudios CLASA. Estrenada el 18 de mayo de 1945 en el cine Chapultepec. Duración 101 minutos.

SINÓPSIS: Abandonada por su falso marido Julio, y con su pequeño hijo Margarito, Margarita ingresa en 1914 a un burdel capitalino, de donde la ro de la banda del automóvil gris, es detenido y muerto cuando trata de huir. Margarita rueda hasta lo más bajo, pero logra que su hijo, al crecer se convierta en un brillante abogado.



4.- LA PERLA (antes, La perla de la paz)

Producción (1945): Águila Films, Óscar Dancigers; **gerente de producción:** Federico Américo; **jefe de producción:** Alberto A. Ferrer.

Dirección: Emilio Fernández; asistente: Ignacio Villarreal.

Argumento: John Steinbeck; adaptación; Emilio Fernández, John Steinbeck y Jackson Wagner

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Antonio Díaz Conde; canciones: “El gusto” y “La Bamba”, sones jarocho

Sonido: James L. Fields, Nicolás de la Rosa y Galdino Samperio.

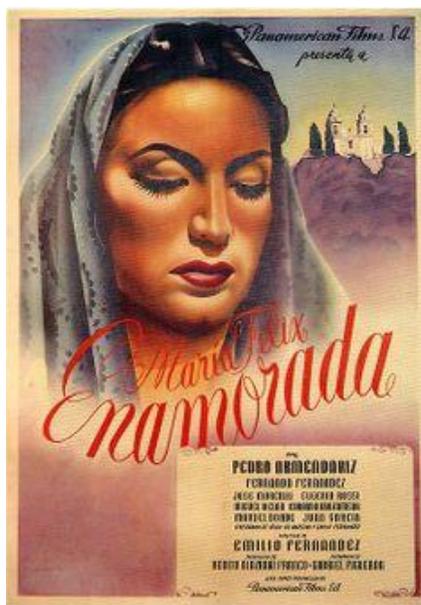
Escenografía: Javier Torres Torija; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Gloria Schoemann

Intérpretes: Pedro Armendáriz (Quino), María Elena Marqués (Juana), Fernando Wagner (tratante), Gilberto González (esbirro), Charles Rómer (doctor), Juan García (esbirro), Alfonso Bedoya (compadre), Raúl Lechuga (otro cantante), Max Langler (campesino), Pepita Morillo, Enriqueta Reza, Beatriz Ramos, Luz Alba, Guillermo Calles, Victoria Sastre, Margarito Luna, Carlos Rodríguez, Andrés Huesca y sus Costeños, Irma Torres, Columba Domínguez.

Filmada a partir del 15 de octubre de 1945 en los Estudios Churubusco y en Acapulco. Estrenada el 12 de septiembre de 1947 en el cine México. Duración: 87 minutos

SINÓPSIS: El pobre pescador Quino, que vive con su esposa Juana y el bebé de ambos, encuentra buceando en el mar una enorme perla que despierta la codicia de dos hermanos extranjeros: un tratante y un doctor. Al fin de una penosa persecución a Quino y los suyos por los malvados, éstos mueren, pero el bebé también. Quino arroja la perla al mar.



5.- ENAMORADA

Producción (1946): Panamerican Films, Benito Alazraki; **gerente de producción:** Antonio Salazar; **jefe de producción:**

Armando Espinoza

Dirección: Emilio Fernández; **asistente**

: Zacarías Gómez Urquiza

Argumento y adaptación: Íñigo de Martino, Benito Alazraki y Emilio Fernández

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Eduardo Hernández Moncada; canciones: Pedro Galindo ("La malagueña") y Franz Schubert ("Ave María")

Sonido: José B. Carles.

Escenografía: Manuel Fontanals; **vestuario:** sobre diseños de Armando Valdés Peza y X. Peña; **maquillaje:** Sara Mateos.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: María Félix (Beatriz Peñafiel), Pedro Armendáriz (general José Juan Reyes), Fernando Fernández (padre Rafael Sierra), José Morcillo (don Carlos Peñafiel), Eduardo Arozamena (mayor Joaquín Gómez), Miguel Incán (capitán Bocanegra), Manuel Dondé (Fidel Bernal), Eugenio Rossi (Eduardo Roberts), Norma Hill (Rosa de Bernal), Juan García (capitán Quiñones), José Torvay (maestro Apolonio Sánchez), Pascual García Peña (demagogo), Arturo Soto Rangel (juez), Enriqueta Reza (Manuela), Rogelio Fernández (Rogelio), Guillermo Cramer, niña Beatriz Germán Fuentes (Adelita), Trío Calaveras, Coro Infantil de la Catedral de Morelia.

Filmada a partir del 8 de julio de 1946 en Cholula, en Puebla y en los Estudios CLASA. Estrenada el 25 de diciembre de 1946 en el cine Alameda. Duración: 99 minutos.

SINOPSIS: Durante la revolución, el general Reyes toma Cholula y se enamora ahí de la bella Beatriz, hija del rico don Carlos. Ella va a casarse con el norteamericano Roberts y trata de mala manera al revolucionario. Sin embargo, Beatriz acaba plantando a Roberts en plena boda para seguir a Reyes como una soldadera.



6.- RÍO ESCONDIDO

Producción (1947): Raúl de Anda; **jefe de producción:** Enrique L. Morfín.

Dirección: Emilio Fernández; **asistente:** Carlos I. Cabello.

Argumento: Emilio Fernández; **adaptación:** Mauricio Magdalena

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Francisco Domínguez, con el concurso del Coro de Madrigalistas dirigido por Luis Sandi

Sonido: Eduardo Fernández

Escenografía: Manuel Fontanals; **maquillaje:** Armando Meyer.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: María Félix (Rosaura Salazar), Domingo Soler (cura) Carlos López Moctezuma (Regino Sandoval), Fernando Fernández (Felipe Navarro, pasante de medicina), Arturo Soto Rangel (médico don Felipe), Eduardo Arozamena (Marcelino, viejo campesino), Columba Domínguez (Merceditas), Juan García, Manuel Dondé (El Regno), Carlos Múzquiz (Leonardo), Agustín Isunza (Brígido), Roberto Cañedo (ayudante de la Presidencia), Lupe del Castillo, niña María Germán Valdés, niño Jaime Jiménez Pons, voz de Manuel Bernal.

Filmada a partir del 4 de agosto de 1947 en los Estudios Azteca y en Tultepec, estado de México.

Estrenada el 12 de febrero de 1948 en el cine Orfeón. Duración: 96 minutos

SINÓPSIS: Por encargo del presidente de la república, la maestra rural Rosaura va al pueblo de Río Escondido, cuyo cacique Regino niega el agua a los campesinos. Al pretender violarla Regino, Rosaura lo mata a tiros, mientras los campesinos se rebelan y acaban con los esbirros del malvado. Atendida por su pretendiente Felipe, pasante de medicina, Rosaura muere del corazón.



7.- SALÓN MÉXICO (antes, *Mujer mala*)

PRODUCCIÓN (1948): CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo; **productor ejecutivo:** Fernando Marcos; **jefe de producción:** Alberto A. Ferrer.

Dirección: Emilio Fernández; **asistente:** Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández

Argumento y adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Antonio Díaz Conde; canciones “El caballo y la montura”, “Sopa de pichón”, “Meneíto” y los danzones “Almendra”, “Nereidas” y “Juárez no debía morir”

Sonido: Rodolfo Solís y José de Pérez.

Escenografía: Jesús Bracho; **maquillaje:** Ana Guerrero.

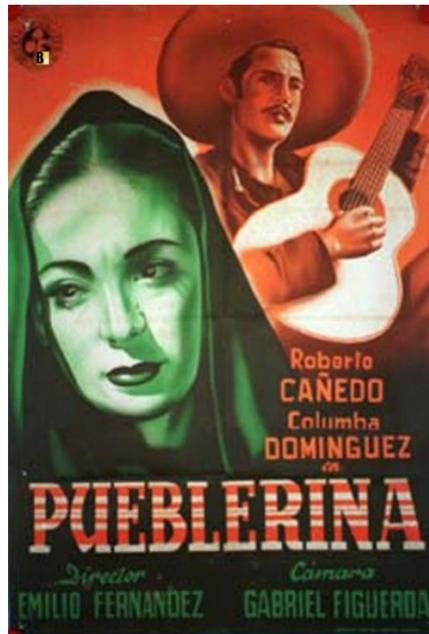
Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: Marga López (Mercedes López), Miguel Inclán (Lupe López), Rodolfo Acosta (Paco), Roberto Cañedo (Roberto) Miní Derba (directora), Carlos Múzquiz (patrón), Fanny Schiller (prefecta), Estela Matute (cabaretera), Lucille

—o sea, Silvia Derbez (Beatriz), José Torvay (policía sordo), Maruja Grifell (profesora), Hernán Vera (cuidador del hotel), Humberto Rodríguez (velador), Luis Aceves Castañeda (ladrón), Francisco Reiguera (ladrón); Zoila Esperanza Rojas, Son Clave de Oro.

Filmada a partir del 9 de septiembre de 1948 en los Estudios CLASA y en lugares varios del D.F. Estrenada el 25 de febrero de 1949 en el cine Orfeón. Duración: 95 minutos.

SINÓPSIS: Mercedes, cabaretera del Salón México, mantiene los estudios en un colegio caro de su hermana menor Beatriz. Ésta termina brillantemente sus estudios y va a casarse con Roberto, piloto del escuadrón 201, sin saber nada de la ocupación de Mercedes, que acaba matándose mutuamente con su explotador Paco.



8.- PUEBLERINA

Producción (1948): Ultramar Films-Producciones Reforma, Óscar Dancigers y Jaime A. Menasce; gerente de producción; Antonio de Salazar; **jefe de producción:** Alberto A. Ferrer

Dirección: Emilio Fernández; **asistente:** Felipe Palomino

Argumento: Emilio Fernández; **adaptación:** Mauricio Magdaleno

Fotografía: Gabriel Figueroa; **operadores de cámara:** Daniel López, Ignacio Romero y Pablo Ríos.

Música: Antonio Díaz Conde; canciones: "Chiquita", "Dos arbolitos", "Tú, sólo tú", "La Paloma" y un zapateado veracruzano.

Sonido: James L. Fields, José B. Carles y Galdino Samperio.

Escenografía: Manuel Fontanals; vestuario: Beatriz Sánchez Tello; maquillaje: Armando Meyer

Edición: Jorge Bustos

Intérpretes: Columba Domínguez (Paloma), Roberto Cañedo (Aurelio Rodríguez), niño Ismael Pérez (Felipe), Luis Aceves Castañeda (Ramiro González), Guillermo Cramer (Julio González), Manuel Dondé (Rómulo), Arturo Soto Rangel (párroco), Rogelio Fernández (Froylán), Agustín Hernández (Tiburcio), Enriqueta Reza (doña Soledad), Hermanos Huesca y las voces del Trío Calaveras, Héctor González y Carmen Rayo.

Filmada a partir del 25 de octubre de 1948 en los Estudios Churubusco. Estrenada el 6 de julio de 1949 en el cine Alameda: Duración: 111 minutos

SINÓPSIS: El campesino Aurelio, cumplida su condena en la cárcel, vuelve a su pueblo. Se entera de que su madre ha muerto y de que su amada Paloma vive con su hijo Felipe; el niño es fruto de la violación de la mujer por el malvado Julio, ex amigo de Aurelio y culpable de su prisión. Aurelio se casa con Paloma. Para poder vivir tranquilo con Paloma y el niño, cultivando la tierra, Aurelio no tiene más remedio que matar finalmente a Julio y a su hermano Ramiro, que le han hecho la vida imposible.



9.- UN DÍA DE VIDA (antes, *El toque de diana*)

Producción (1950): Cabrera Films, Francisco de P. Cabrera, productor ejecutivo: Felipe Subervielle, jefe de producción: Alberto Ferrer; distribución: Columbia Pictures.

Dirección: Emilio Fernández; asistente: Jaime L. Contreras.

Argumento: Emilio Fernández; adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández

Fotografía: Gabriel Figueroa

Música: Antonio Díaz Conde

Sonido: José B. Carles,

Escenografía: Gunther Gerzso; maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Gloria Schoemann.

Intérpretes: Columba Domínguez (Belén Martí), Roberto Cañedo (coronel Lucio Reyes), Fernando Fernández (general Felipe Gómez), Rosaura Revueltas (mamá Juanita), Eduardo Arozamena (Pomposo), Jaime Fernández (subteniente), Agustín Fernández (capitán. Arturo Soto Rangel (camarero), José Torvay (maestro Manuel Reyna), Julio Villarreal (hotelero) Manuel Ignacio Landa y Márquez del Toro Bravo)

Filmada a partir del 2 de enero de 1950 en la casa del productor, en otros lugares del D.F. y en los Estudios Churubusco. Estrenada el 23 de noviembre de 1950 en el cine Chapultepec.

SINÓPSIS: La periodista cubana Belén Martí llega a México al fin de la revolución y conoce a Mamá Juanita, cuyo hijo, el coronel Lucio, va a ser fusilado por zapatista. Así habrán muerto por la patria los cinco hijos de Mamá Juanita. Gracias al general carrancista Felipe, gran amigo de Lucio, éste puede celebrar su santo con su madre: Al día siguiente, Lucio es fusilado por un pelotón que Felipe comanda (muy a su pesar) ante la desesperación de Belén.



10.- Víctimas del pecado

Producción (1950) Producciones Calderón, Pedro A. Calderón: Emilio Fernández; asistente Alfonso Corona Blake.

Argumento y adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Daniel López

Música: Antonio Díaz Conde; canciones: Dámaso Pérez Prado, Agustín Lara (¡Pecadora!) y otros (“La Cocaleca”, “Changoo”, afro, swing, “Ay José”, “El trenecito”, “La diana”, guajira “Váyase al monte”)

Sonido: Enrique Rodríguez.

Escenografía: Manuel Fontanals; **maquillaje:** Ana Guerrero.

Edición Gloria Schoemann.

Intérpretes: Ninón Sevilla (Violeta), Tito Junco (Santiago), Rodolfo Acosta (Rodolfo), Ismael Pérez Poncianito (Juanito) Rita Montaner (Rita), Margarita Ceballos (Rosa), Francisco Reiguera (don Gonzalo), Arturo Soto Rangel (director del penal), Guadalupe Carriles, Jorge Treviño, Gloria Mestre, Carlos Riquelme, Pedro Vargas, Toña la Negra, Los ángeles del Infierno, Estela Matute, Enriqueta Reza, Ángela Rodríguez; Aurora Ruiz, Hilda Vera, Acela Vidaurri, Elena Luquín, Chimi Monterrey, Orquesta Aragón.

Filmada a partir del 10 de abril de 1950 en los Estudios Churubusco y en varios lugares del D.F. (La Penitenciaría y otros). Estrenada el 2 de febrero de 1951 en el cine Orfeón. Duración 83 minutos

SINÓPSIS: La cabaretera Violeta recoge de la basura al bebé de su compañera Rosa, que ha sido obligada a tirarlo ahí por su explotador el pachuco Rodolfo. Violeta cría al niño con el nombre de Juanito; una y otro son protegidos por Santiago, dueño de un cabaret que se enamora de la cabaretera. Rodolfo salido de la cárcel, mata a Santiago; Violeta, a su vez, mata al pachuco, por lo que para en prisión. Sin embargo, una orden presidencial la libera; ella puede reunirse con Juanito que se ha ganado la vida en la calle.



11.- SIEMPRE TUYA (antes, *Suave patria* o *Sólo tuya*)²⁸¹

PRODUCCIÓN (1951): Cinematográfica Industrial Productora de Películas, David Negrete; productor ejecutivo: Felipe Suberville; jefe de producción: Antonio Sánchez Barraza; distribución : Columbia Pictures

Dirección: Emilio Fernández. Asistente: Alfonso Corona Blake.

Argumento y Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández

Fotografía: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Ignacio Romero

Música: Antonio Díaz Conde; **canciones:** Pepe Guízar ("Acuerela potosina") y otros ("México lindo")

Sonido: José B. Carles y Galdino Samperio

Escenografía: Manuel Fontanals

Maquillaje: Armando Meyer

Edición: Gloria Schoemann

Intérpretes: Jorge Negrete (Ramón García), Gloria Marín (Soledad), Tito Junco (Alejandro Castro), Joan Page (Mirta), Arturo Soto Rangel (doctor), Juan M. Núñez (Jim), Abel López (Jack), Emilio Lara (campesino), Ismael Pérez Poncianito (niño), Ángel Infante (don Nicéforo), Salvador Quiroz (Licenciado), Raúl Guerrero (portero), Lupe del Castillo (fondera), Carlos Riquelme, Joaquín Grajales, José Muñoz, Fernando Galiana, Jorge Vidal.

Filmada a partir del 27 de noviembre de 1950 en los Estudios Churubusco, en Jerez, Zacatecas, y en varios lugares del D.F. Estrenada el 18 de enero de 1952 en el cine Palacio Chino

SINÓPSIS: Los casados Ramón y Soledad, campesinos de Jerez, Zacatecas, emigran a la ciudad de México por no darles sustento su tierra. Después de pasar miseria, Ramón triunfa como cantante en la radio y, encaprichado con la actriz gringa Mirta, está a punto de divorciarse de Soledad. Finalmente, Ramón recapacita al saber a Soledad por fin embarazada y decide volver con ella a su tierra.

²⁸¹ Todas las fichas técnicas fueron tomadas del libro de García Riera, Emilio, *Emilio Fernández (1904-1986)*, México, Universidad de Guadalajara y Cineteca Nacional, 1987.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Zaida F., *La construcción de la imagen de México a través de la filmografía de Emilio el "Indio" Fernández*, Stephen Austin University, tesis inédita, mayo 2014. [Publicada por Proquest LLC., 2014]
- Aristóteles, *Arte Retórica*, edición de Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1990.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1968. 454 pp.
- Arroyo Quiroz, Claudia, et al., *México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, México, UAM-Iztapalapa/CONACULTA, 2011.
- Bartra, Roger, *Anatomía del mexicano*, México, DeBolsillo, 2005.
- Béjar, Raúl y Héctor Rosales, *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Los desafíos de la pluralidad*, México, CRIM/UNAM. 2002.
- Blanco, José Joaquín, "La cultura social mexicana a mediados del siglo XX" en: San Juan Victoria, Carlos, (Coord.) *El XX Mexicano: Lecturas de un siglo*, México, Itaca, 2012.
- Bonfil, Carlos y Carlos Monsiváis, *A través del espejo: el cine mexicano y su público*, México, Ediciones El Milagro, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994.
- Bordwell, David, Janet and Kristin Thomson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of production to 1960*. New York, Columbia University Press, 1985.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 2000. (1ª ed. en español, 1959)
- Carmona Escalera, Carla, "El genio: ética y estética en: *Art, emotion and value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, 2011.
[<https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/19,Carloa-Carmona-Escalera.pdf>]
- Castro Leal, Antonio. *La novela de la revolución mexicana* (Introducción), México, Aguilar, 1963.
- Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee Irwin, *El cine mexicano "se impone": Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México, UNAM, 2011. (Col. El Estudio)
- Córdova, Arnaldo, *La formación del poder político en México*, México, Era, 1981
- —————, *La ideología de la revolución mexicana*, México, Era, 1973.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Costa, Antonio, *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós, 1997. 319 pp.
- Dávalos, Federico, *Los albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996.
- De Certeau, Michel, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine*, t.1, Barcelona, Paidós Comunicación, 1983.
- De los Reyes, Aurelio, *El nacimiento de ¡Qué viva México!*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2007.
- -----, *Medio siglo de cine mexicano*, México, Trillas, 2011, 1ª ed. 1987.
- ----- (Coord), *Miradas en torno al cine mexicano*, vol. 1, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016.
- De Luna, Andrés, *La batalla y su sombra (La Revolución en el cine mexicano)*, México, UAM-Xochimilco, 1984.

- De Orellana, Margarita, *La mirada circular: El cine norteamericano de la Revolución Mexicana 1911-1917*, México, Joaquín Mortiz, 1991. 304 pp.
- De Orellana, Margarita (pub), *Artes de México. Nueva época: El arte de Gabriel Figueroa*, 2ª ed, México, Num. 2, Otoño 1992.
- Díaz Arciniega, Víctor, *Querrela por una cultura revolucionaria (1925)*, México, CFE, 1989.
- Dondis, Donis A., *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*, México, Gustavo Gili, 2007. 212 pp.
- Fernández Violante, Marcela, “El melodrama: origen y tradición”, en *Estudios Cinematográficos*, núm.19: «Géneros cinematográficos», CUEC: UNAM, México, junio de 2000.
- Ferro, Marc, *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*, México, Siglo XXI, 2009.
- Florescano, Enrique, “José Vasconcelos y la construcción del nacionalismo del siglo XX”, *Imágenes de la Patria a través de los siglos*, México, Taurus, 2006, pp.310-344.
- Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, México, Alfaguara, 1958.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1998.
- Gamio, Manuel, *Antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. (Estudio preliminar, selección y notas: Juan Comas)
- García, Gustavo y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM / Instituto mexicano de Cinematografía/ Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, CONACULTA, 1992. 18 vols.
- -----, *Emilio Fernández 1904-1986*, México, Universidad de Guadalajara y Cineteca Nacional de México, 1987.
- García Riera, Emilio y Fernando Macotela, *La guía del cine mexicano: De la pantalla grande a la Televisión*, México, Patria, 1984.
- Geertz, Clifford, *Interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- Gilly, Adolfo, *La Revolución Interrumpida*, México, Ediciones “El Caballito”, 3ª ed., 1973.
- Giménez, Gilbert, *Identidades Sociales*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexiquense de Cultura, 2009.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Ensayos sobre México*, México, FCE, 1990. (Breviarios)
- Higgins, Ceri, *Gabriel Figueroa: Nuevas Perspectivas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dirección de publicaciones. 2008.
- Hobsbawm, Eric, *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 2ª ed., 1992.
- Koselleck, Reinhart, *Futuro Pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Krauze, Enrique, *Caras de la historia I*, México, Joaquín Mortiz, 1983.
- Lamas, Marta (comp) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG, 1996.
- Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Lotman, Yuri, *Estética y Semiótica del Cine*,
- López Sánchez, José, *Diccionario de Términos Políticos*. Consulta en línea: [https://joselopezsanchez.files.wordpress.com/2009/04/diccionario.pdf pp. 216,227, 483.]
- Magdaleno, Mauricio, *Las palabras perdidas*, México, CFE/CREA, 1985. (Biblioteca Joven)
- -----, *Tierra y Viento*, México, Stylo, 1948.

- -----, *La Tierra Grande*, México, SEP. 1987. 1ª ed. 1949. (Col. Lecturas Mexicanas/Segunda Serie).
- “Mauricio Magdaleno, el último de los novelistas de la Revolución” en *Proceso*, 17 enero 1981 [<http://www.proceso.com.mx/130267/mauricio-magdaleno-el-ultimo-de-los-novelistas-de-la-revolucion>]
- Medín, Tzvi, *El sexenio alemanista: Ideología y praxis política de Miguel Alemán*, México, Era, 1990.
- Medina, Luis, *Del cardenismo al avilacamachismo*, México, COLMEX, 2004.
- Medina Ávila, Virginia, *Mauricio Magdaleno: el crédito que nadie lee. El guion cinematográfico, literatura para ser admirada*, México, UNAM, Tesis de Maestría, 1998. p. 129
- .Mendiola, Carlos, “La historia como discurso crítico”, en José Ronzón y Saúl Jerónimo (coords.) *Formatos, Géneros y discursos*, México, UAM-A, 2000, pp. 389-400.
- Menke, Christoph, *Estética y negatividad*, México, CFE/UAM. 2011.
- Miller, Michael N., *Red, White and Green: the maturing of mexicanidad 1940-1946*, El Paso, Texas Western Press, 1998.
- Mino Gracia, Fernando, *La Nostalgia de lo Inexistente: El cine rural de Roberto Gavaldón*, México, Consejo Nacional para la cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2011.
- Monsiváis, Carlos, *Amor Perdido*, México, ERA, 1977.
- -----, *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, Colegio de México, 2010.
- -----, “Identidad nacional. Lo sagrado y lo profano” en Varios, *México: Identidad y cultura nacional*, México, UAM, X, 1994.
- Monsiváis, Carlos, “Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano” en *Nexos*, No. 109, 1987 [<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=267103>]
- Morales Alfonso (Dir.) *Luna Córnea*, Núm. 32, 2008.
- Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix-Barral, 1972.
- Mraz, John, “Lo gringo en el cine mexicano y la ideología alemanista, en *La Jornada semanal*, México, 19 de febrero de 1995.
- Novo, Salvador, *La Guerra de las Gordas*, México, FCE, 1963.
- Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. (Col. Memorias Mexicanas)
- Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. (Col. Memorias Mexicanas)
- Oroz, Silvia, *El melodrama: Cine de Lágrimas*, México, UNAM, 1995.
- Ortiz Monasterio, Pablo (Coord.), *Cine y Revolución: La revolución mexicana vista a través del cine*, México, Consejo Nacional para la cultura y las artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2010. (Catálogo de la exposición)
- Palti, Elías José, “La metáfora de la vida. Herder, su filosofía de la historia, y la historia de un desencuentro” en *Dianoia*, México, Instituto de Investigaciones filosóficas, UNAM., p. 96-124. [Disponible en línea: [http://dianoia.filosoficas.unam.mx/files/2513/6978/1044/DIA97_Palti.pdf Consulta: 12 de diciembre 2013].

- Paz, Octavio, *El laberinto de la Soledad*, México, FCE, 1999.
- Pappé, Silvia, *Historiografía crítica: Una reflexión teórica*, México, UAM-Azcapotzalco, 2001.
- Pramaggiore Maria y Tom Wallis, *Film, a critical introduction*, China, Pearsons. 2007.
- Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, UNAM, 2ª ed., 2011.
- Péredo Castro, Francisco y Carlos Narro (coords), *José Revueltas: Obra cinematográfica (1943-1976)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Pérez Monfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano: Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS/CIDHEM, 2003.
- _____, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007. (Publicaciones de la Casa Chata).
- -----, “Las invenciones de México Indio: Nacionalismo y cultura en México 1920-1940”. En: [<http://www.prodiversitas.bioética.org/nota86.htm>]
- Pick, Zuzana M., *Constructing the Image of Mexican Revolution. Cinema and the archive*, Austin, University of Texas Press, 2010.
- Ramírez Berg, Charles, “La época de oro del cine mexicano”, en *Algarabía léeme y sabrás*, México, No. 142, Julio 2016, año XVI.
- -----, “Image of Woman in Recent Mexican Cinema”, *Journal of Latin American Political Culture*, vol. 8, 1989.
- Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, UNAM, 1963.
- -----, *Hacia un nuevo humanismo*, México, FCE, 1940.
- Revilla, M. (Ed.) “Movimientos sociales acción e identidad” En: *Zona Abierta*, No. 69. 1984.
- Revueltas, José, *Ensayos sobre México*, México, Era, 1987.
- _____, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, México, Era, 1986.
- _____, *México una democracia bárbara*, México, Era, 1987.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, 1995 (edición en francés, 1985)
- Ríos de la Torre, Guadalupe (Coord.) *Los sueños de la modernidad: Un viaje sin fin*, México, UAM, 2014.
- Rizzieri, Frondizi, *¿Qué son los valores?*, México, FCE, 1958.
- Rodríguez Lozano, Manuel, *Pensamiento y Pintura*, México, UNAM, 1967.
- Romano Muñoz, José, *El secreto del bien y del mal: Ética valorativa*, México, Botas, 5ª ed., 1961.
- Rozat, Guy, *Los orígenes de la nación: pasado indígena e historia nacional*, México, Universidad Iberoamericana. 2001.
- Rüsen, Jörn, *Tiempo en Ruptura*, México, UAM, 2014. Col. Serie Estudios/Biblioteca de ciencias sociales y humanidades. (Trad. Christian Sperling)
- Scheler, Max, *La idea del hombre y la Historia*, Buenos Aires, La Pléyade, 1984.
- Schmidt-Welle, Friedhelm y Christian Wehr, *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert/Bonilla Artigas Editores, 2015.
- Thomasseau, Jean-Marie, *El melodrama*, México, CFE, 1992.
- Trejo Reséndiz, Wonfilio comp., *Antología de ética*, México, UNAM, 1975 (Col. Lecturas Universitarias)
- Tuñón, Julia, *En su propio espejo: Entrevista con Emilio el Indio Fernández*, México, UAM, 1988.

- Tuñón, Julia, *Los rostros de un mito: personajes femeninos en las películas de Emilio el Indio Fernández*, México, Consejo Nacional para la cultura y las artes: Instituto Mexicano de Cinematografía, 2000.
- -----, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen (1939-1952)*, México, Colegio de México: Instituto mexicano de cinematografía, 1998.
- -----, *Los rostros de un mito: Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Consejo Nacional para la cultura y las artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1ª reimp., 2003.
- -----, “Between the Nation and the Utopia: The image of México in the films of Emilio Indio Fernández”, en *Studies in Latin American Popular Culture*, 1993, vol. 12.
- -----, “Una Escuela en celuloide: El cine de Emilio “Indio” Fernández o la obsesión por la educación” en *HMex*, XLVIII: 2, 1998.
- Vaughan, Mary Kay, *La política cultural de la Revolución: maestros, campesinos y escuelas en México, 1930-1940*, México, FCE, 2ª ed., 2001.
- Varios, *Diccionario de Hermenéutica: Una obra interdisciplinaria para las ciencias humanas*, Universidad de Deusto.
- Varios, *Un cine revolucionado: Atisbos de modernidad en la cinematografía nacional (1910-1950)*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes/Secretaría de Cultura, 2017.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, “Cine y propaganda durante el Cardenismo” en: *Revista Historia y Grafía*, Núm. 39, julio-diciembre, 2013.
- Vázquez Mantecón, Álvaro, “El Monumento a la Revolución en el cine: algunos momentos significativos en la construcción y resistencia a una imagen fílmica del Estado mexicano”, en *Revista Fuentes Humanísticas*, Núm. 31, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, diciembre de 2005.
- Zemon Davis, Natalie: “Womens History in Transition: The European Case”, en *Feminist Studies*, 3, invierno de 1975-76.

REFERENCIAS CINEMATOGRÁFICAS

- *A pervert's guide to cinema*, Dir. Sophie Fiennes, sobre un texto realizado por Slavoj Zizek, 2006.
- *Flor Silvestre*, Dir. Emilio Fernández, 1943.
- *María Candelaria*, Dir. Emilio Fernández, 1943.
- *Las Abandonadas*, Dir. Emilio Fernández, 1944.
- *La Perla*, Dir. Emilio Fernández, 1945.
- *Enamorada*, Dir. Emilio Fernández, 1945.
- *Río Escondido*, Dir. Emilio Fernández, 1947.
- *Salón México*, Dir. Emilio Fernández, 1948.
- *Pueblerina*, Dir. Emilio Fernández, 1948.
- *Un día de Vida*, Dir. Emilio Fernández, 1950.
- *Víctimas del Pecado*, Dir. Emilio Fernández, 1950
- *Siempre Tuya*, Dir. Emilio Fernández, 1951.