

EMILIO FERNÁNDEZ, EL INTELLECTUAL DETRÁS DE LA CÁMARA
QUE BUSCÓ JUSTICIA SOCIAL A TRAVÉS DE LA PANTALLA GRANDE.
ANÁLISIS DE CUATRO FILMES, DEL AUGE A LA DECADENCIA (1942-1968)

*Emilio Fernández, the intellectual behind the camera who searched for social justice through the big screen.
Analysis of four films, from boom to decadence (1942-1968)*

Felipe Mera Reyes*

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo

ORCID: 0000-0002-3137-5492

Jenny Zapata de la Cruz**

Universidad de Guanajuato

ORCID: 0000-0003-4551-4040

RESUMEN: El objetivo del trabajo estriba en reflexionar sobre la obra intelectual de Emilio Fernández a través de cuatro películas dirigidas entre 1942 a 1968: *Soy puro mexicano* (1942), *Río Escondido* (1947), *Maclovía* (1948) y *El crepúsculo de un dios* (1968). Las cintas elegidas nos permiten explicar cuál era la ideología y los discursos respecto a la educación y la justicia social del director. En este texto planteamos la figura de Fernández desde la idea del creador cinematográfico, pero también como un intelectual constructor de símbolos nacionalistas durante el periodo histórico de la unidad nacional en México. Este análisis nos da la oportunidad de exponer el auge y decadencia como director de cine, pero también de comprenderlo como un hombre de sueños, anhelos y una lírica fílmica particular. Concretamente, presentamos el análisis de los discursos referentes a la educación y la justicia social entendidos bajo la ideología del nacionalismo mexicano.

PALABRAS CLAVE: Cine mexicano, Emilio Fernández, nacionalismo, educación, justicia social.

ABSTRACT: The objective of the document is to reflect on the intellectual work of Emilio Fernández through four films directed between 1942 and 1968: *I am pure Mexican* (1942), *Río Escondido* (1947), *Maclovía* (1948) and *El crepúsculo de un dios* (1968). The chosen films allow us to explain the director's ideology and speeches regarding education and social justice. In this text we propose the figure of Fernández from the idea of the cinematographic creator, but also as an intellectual builder of nationalist symbols during the historical period of national unity in Mexico. This analysis gives us the opportunity to expose the rise and fall of him as a film director, but also to understand him as a man of dreams, longings and a particular film lyric. Specifically, we present the analysis of the speeches referring to education and social justice understood under the ideology of Mexican nationalism.

KEYWORDS: Mexican cinema, Emilio Fernández, nationalism, education, social justice.

* Doctor en Historia por la Universidad de Guanajuato, maestro en Comunicación y licenciado en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente es catedrático en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Ha publicado artículos sobre historia del cine mexicano en diversas revistas especializadas. También ha sido ponente en diversas ocasiones, tanto en México como en el extranjero. Sus principales líneas de investigación son historia del cine mexicano, la historia cultural del siglo XX mexicano, y lengua y cultura hñähñu (otomí del Valle del Mezquital, Hidalgo).

Contacto: felipemerareyes@gmail.com

** Doctora en Historia por la Universidad de Guanajuato, maestra en Análisis Regional por la Universidad Autónoma de Tlaxcala, y licenciada en Historia por la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Especializada en Historia Intelectual sobre las figuras de Jaime Torres Bodet y Martín Luis Guzmán en la unidad nacional. Actualmente ejecuta el proyecto de investigación "Racismo indígena" en la Universidad de Guanajuato. Artículo reciente: "Revista Magisterio: reflejo de los contextos políticos y la educación en la unidad nacional, 1959-1971", en: *Revista de Historia de América*, núm. 161, 2021.

Contacto: jzapata@ugto.mx

Fecha de recepción:

14 de junio de 2022

Fecha de aceptación:

13 de septiembre de 2022

INTRODUCCIÓN

En 1956, Emilio Fernández declaró ante la prensa mexicana una de las más controversiales frases de toda su carrera cinematográfica: “¡El cine, señores, soy yo!”¹ Fernández se refería, ni más ni menos, a que su obra representaba al cine mexicano por entero. Ante tal declaración hubo sorpresa por parte de los periodistas y muchas otras personas que leyeron la nota posteriormente. Desde entonces, esta legendaria frase ha trascendido el tiempo; empero, ¿tenía razón o no, Fernández, al jactarse así de su propio trabajo o se trataba, simplemente, de un arrebatado de tremenda soberbia y arrogancia? Desde nuestro punto de vista, el auge y la decadencia de la época de oro del cine mexicano, en muchos sentidos, coincide con el florecimiento y declive de la propuesta estética de este director; aunque este supuesto nos permite comprender la obra de otros directores de la época como Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Julio Bracho, Juan Bustillo Oro o Ismael Rodríguez. Sin embargo, ¿qué elementos culturales e intelectuales podemos visualizar a partir de la filmografía de Fernández que no observamos en los otros casos?

De entre el grupo de principales representantes del cine mexicano de mediados del siglo xx, Fernández sobresale no únicamente por los premios que obtuvieron sus cintas, sino también por una visión única del México posrevolucionario y por la calidad estética que logró en la mayoría de sus obras. Existe un lirismo con el que abordó temas clave que otros directores ya habían tocado, o tocarán en el futuro, pero sin lograr el mismo impacto del cine de Emilio Fernández en México e Iberoamérica.

Su obra cinematográfica nos permite asomarnos a uno de los momentos más dinámicos que vivió la industria del cine mexicano en el siglo xx. Pero en la búsqueda de las particularidades en sus películas y de mostrar otras vías de análisis sobre las visiones que él concebía del nacionalismo, en este texto proponemos comprenderlo no solo como un artista de la cámara, sino también desde la figura de un *intelectual público* que empleó el cine para expresar inconformidades políticas, sociales y económicas, con la clara visión de lo que él creía debía ser México, mostrando reiteradamente dos preocupaciones que en especial le resultaron importantes exponer: la justicia social y la educación para el pueblo.

En esta tónica, vale la pena expresar siguiendo a Carlos Altamirano, quien es un *intelectual público*, para lo cual expresa que “[...] no se concibe como un magistrado del espíritu ni como un experto, sino como un ciudadano que busca animar la discusión de su comunidad, [...] ni cree que sea imprescindible una teoría general para plantear su posición respecto de lo justo y de lo injusto, [...]”² ya que para Altamirano un intelectual no sólo es aquel académico o artista que da su opinión respecto a hechos políticos y económicos en espacios validados por dichos ambientes, porque un intelectual se posiciona en la sociedad desde lo público “[...] Al

¹ Taibo I, “Indio”, 1986, p. 150.

² Altamirano, *Intelectuales*, 2013, p. 11.

intervenir en el debate o al suscitarlo, el intelectual público suele valerse de su competencia en alguna disciplina, pero pretende una comunicación que no se limite a sus colegas ni al campo disciplinario al que pertenece [...]”³

Por ello, el intelectual no es necesariamente un profesionista, ni tiene exclusivamente un grado educativo o título académico⁴ para emitir posturas políticas, económicas y sociales. No los necesita para desempeñarse como tal. Por lo tanto, Emilio Fernández, quien fue un hombre de formación autodidacta en el cine,⁵ se desempeñó frente a nosotros a través de su obra, como un intelectual que participó en ocasiones criticando a la unidad nacional y en otras validando el proyecto político.

Para tal cometido antes mencionado, este trabajo parte con la película *Soy puro mexicano*, de 1942, y llegamos hasta 1968 con *El crepúsculo de un dios*. Aunque la obra, tanto de dirección cinematográfica como actoral de Fernández corre antes de esta cronología y continúa hasta la década de los ochenta del siglo xx, optamos por esta selección porque consideramos que estas dos películas son puntos de inflexión en su larga carrera, mediante las cuales atestigüamos el inicio y el declive de una propuesta estética vinculada al México de la unidad nacional.

Sin pretensiones de abarcar toda la obra de Fernández, seleccionamos ejemplos dentro de este periodo (1942-1968), para desmenuzar la relación del director y el pensamiento político, económico, cultural y educativo de los gobiernos y la sociedad de la época.

Las películas de Emilio Fernández han sido objeto de análisis entre los críticos e historiadores

de cine. Algunos de ellos, como José de la Colina, el francés George Sadoul o los españoles Fernández Cuenca, Muñoz Suay y Arturo Perucho, no dudaron en llamar a sus más célebres filmes “obras maestras”, tal es el caso de *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945), *Río escondido* (1947) o *Pueblerina* (1948). Muchas de sus películas, pese al paso del tiempo, continúan vigentes entre las nuevas generaciones de espectadores, que quedan fascinados por la visión estética del director. Plataformas virtuales en Internet han permitido incrementar el consumo cinematográfico de estas y otras películas de directores mexicanos. La facilidad en el acceso y la difusión gratuita de los materiales, gracias a la labor de instituciones de cultura, universidades y, sobre todo, de cientos de fanes, han contribuido a acrecentar este fenómeno de resignificación de la identidad cultural a partir del cine mexicano⁶.

Las películas dirigidas por Emilio Fernández han generado —sin exagerar— decenas de notas periodísticas, reportajes, documentales, libros, críticas cinematográficas, etcétera; pero también se ha nutrido este interés del hombre detrás de la obra. Su nombre está ineludiblemente ligado a la “época de oro del cine mexicano” y la reinención de una nación por medio de la “pantalla grande”.

Probablemente lo que respaldaba, ante los ojos del director, el atrevimiento de “¡El cine, señores, soy yo!” fue el hecho fundamental de que en toda Latinoamérica y en varios países del conti-

³ Altamirano, *Intelectuales*, 2013, p. 11.

⁴ “Los intelectuales se reclutan en el medio de las profesiones del intelecto, pero el rótulo de intelectual con que se identifica a determinadas personas, hombres y mujeres, no es una clasificación socio-profesional, no remite a una ocupación determinada en algún sector del saber o de la creación literaria o artística, sino el comportamiento de tales personas en relación con la esfera pública, es decir, al desempeño de un papel en los debates de la ciudad”. Altamirano, *Intelectuales*, 2013, p. 111.

⁵ Emilio Fernández migró joven a Estados Unidos, cuando su participación en la Revolución mexicana disminuyó hacia la década de 1920. En Estados Unidos trabajó de bailarín y extra en películas de Hollywood. Allí tuvo la oportunidad de conocer a varios directores de cine y actores. Sobresale de esta época la relación con Dolores del Río, a quien más adelante dirigió en México.

⁶ Por *resignificación de la identidad cultural* entendemos la capacidad de una obra filmica por contribuir a la administración, renovación y reestructuración del sentido cultural de una sociedad. Aquí seguimos las definiciones de *cultura* de Néstor García Canclini y Gilberto Giménez. García Canclini define la *cultura* como el proceso de producción de fenómenos que contribuyen a través de su materialización (en el caso del cine: nitrato de celulosa, cinta magnética, DVD, etc.) y la realización de actividades sociales (acudir a una sala de cine, a un festival, una proyección escolar o doméstica, etc.) para la transformación de sistemas sociales de un grupo. García, *Culturas*, 2002, p. 71. Por su parte, Giménez define: “[...] la cultura sería la dimensión simbólica-expresiva de todas las prácticas sociales, incluidas sus matrices subjetivas (habitus) y sus productos materializados en forma de instituciones y artefactos. En términos más descriptivos diríamos que la cultura es el conjunto de signos, símbolos, representaciones, modelos, actitudes, valores, etcétera, inherentes a la vida social. Como se echa de ver, la cultura así definida no puede ser aislada como entidad discreta dentro del conjunto de los fenómenos sociales porque ‘está en todas partes’”. Giménez, “Territorio”, 1999, p. 32.

nente europeo⁷ su cine fue ampliamente difundido y comentado; así lo describe el estudio *El cine mexicano se impone*, de Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin:

La vertiente crítica de aspiraciones ocultas que privilegiaba lo estético por encima de cualquier otro factor fue determinante para apuntalar el viraje que anunció Emilio Fernández desde *Flor silvestre*. Los festivales europeos contribuyeron sobremanera a consolidar este prestigio. A partir de *María Candelaria* los premios obtenidos por los filmes mexicanos se concedieron a títulos que profundizaban en esas líneas. Un lustro después, con *Los olvidados*, Luis Buñuel no sólo las matizará, sino añadirá nuevas propuestas tanto temáticas como formales a los filmes participantes en otro tipo de circuitos de exhibición [...]⁸

Solo después de Luis Buñuel (ambos premiados en Cannes, Fernández en 1946 por mejor película y Buñuel en 1951 por mejor director), Fernández era definitivamente el director que gozaba de mayor fama internacional, por encima de directores mexicanos notables como Julio Bracho, considerado su antítesis,⁹ o Roberto Gavaldón, quien solía abordar temas parecidos, pero sin la sensibilidad que caracterizó a Fernández. También lo hallamos por encima del cine de Ismael Rodríguez o de buenas propuestas estéticas de Juan Bustillo Oro y sus éxitos con Mario Moreno *Cantinflas*.

Uno de los varios factores que pudieron favorecer la difusión del cine de Fernández en Europa

⁷ De la misma manera, Emilio García Riera recopiló cuidadosamente varios comentarios y críticas en torno a los filmes de Fernández alrededor del mundo. Éstas aparecieron a lo largo de los volúmenes de su *Historia documental del cine mexicano* de la editorial Era en 1976, pero también estuvieron reunidas en el libro *Emilio Fernández (1904-1986)*, publicado por la Universidad de Guadalajara en 1987.

⁸ Castro y McKee, *Cine*, 2011, p. 92.

⁹ García Riera cita al director Fernando de Fuentes en 1944: “Vino la comparación entre Bracho y El Indio Fernández, los dos nuevos valores del cine mexicano [...]”. Bracho es —según De Fuentes— el clásico director por vocación: “[...] Es un caso admirable de constancia y tenacidad, de amor al teatro, que lo llevó más tarde a ensayarlo en su variante del cine [...]. Pero al realizador de *Doña Bárbara* le sorprende aún más la de Emilio Fernández [...] De Fuentes opina que El Indio hará cosas brillantes y bellas, de un gran sentido cinematográfico”. García, *Emilio*, 1987, p. 73.

fue el desconocimiento cultural que había de México y de todo lo relativo a su multiculturalidad; de esta manera, las películas del director fueron pioneras en la transmisión de significados culturales respecto al país.¹⁰ Es necesario considerar que lo poco que se había difundido referente a México había ocurrido décadas atrás, gracias a los western estadounidenses; en aquellos filmes predominaba una visión negativa del territorio nacional. El exotismo y el folclor debieron ayudar a que en varios países europeos el cine mexicano causara admiración e incluso se incorporara a su cultura de manera casi inmediata, como fue el caso de Yugoslavia.

En oposición al cine estadounidense, las películas de Emilio Fernández mostraban un país exótico, donde la naturaleza ocupaba un lugar importante dentro de la narrativa; elementos como el agua, las nubes, la lluvia, el viento, el sol o la tierra eran protagonistas de las historias. Mientras que en otras cintas mexicanas se filmaban al interior de grandes estudios, Fernández prefería salir y mostrar los más bellos paisajes mexicanos, siempre retratados impecablemente por el trabajo de Gabriel Figueroa. Hacer esto causaba grandes gastos a las producciones de aquel entonces, pero el resultado exitoso era casi seguro, debido a la conformación de un equipo concreto de actores estrella.

El paisaje elegido por Fernández fue sumamente agreste, pero cinematográficamente bello, con hombres y mujeres —idealización de los mexicanos, sobre todo indígenas— que luchaban dramáticamente en contra de las desigualdades sociales; es decir, el paisaje no simplemente era el escenario en donde transcurría la narrativa cinematográfica, sino que también contextualizaba la realidad de los protagonistas. Una de las constantes en los personajes dibujados por Fernández es que ven impedidos sus sueños y metas por la injusticia, el clasismo, la discriminación y la pobreza, realidades que aún persisten en el México actual, de ahí también la vigencia de su obra.

¹⁰ Georges Sadoul, citado por García Riera en 1946, señala: “[...] Penetramos en un mundo nuevo, desconocido, totalmente diferente del México clásico, magníficamente ilustrado por Eisenstein. Y, en la húmeda luz de los pantanos, un hombre, una mujer. La mujer era Dolores del Río [...] Sin duda no hubo en Cannes película más fascinante que ésta”. García, *Emilio*, 1987, p. 56.

Estos dramas impactaron notablemente a los espectadores internacionales y sus filmes recibieron la aclamación de la crítica y varios premios, sobre todo a partir del filme *María Candelaria* (1943), que en 1946 ganó el “Gran premio internacional” (*Grand Prix*) del Festival de Cannes, en Francia; un premio que la película compartió con otras once,¹¹ en un tiempo en el que aún no se otorgaba la famosa Palma de Oro en dicho festival.

El cine de Fernández probablemente resultaba, ante los ojos de los críticos, un hallazgo fortuito e inusitado para la Europa recién salida de la Segunda Guerra Mundial. Tal y como si se tratara del descubrimiento de una antigualla prehispánica que ha permanecido sepultada largo tiempo en lo impenetrable de la selva; sus películas probablemente fueron para muchos europeos como un monolito prehispánico: rígidas (la cámara apenas y se mueve), bellas, hieráticas, algo confusas, pero a la vez excitantes, desconocidas y exóticas.

Georges Sadoul vio *María Candelaria* y la alabó ampliamente. Le pareció estimulante el naturalismo de los escenarios, según él perfectamente representados por la fotografía de contrastes profundos de Gabriel Figueroa; y, por otro lado, el drama amoroso de los indígenas mexicanos que “vivían entre los pantanos” le resultó indudablemente excitante, y así lo expresó: “Sin duda no hubo en Cannes película más fascinante que ésta. Encantos desconocidos surgían de las barcas cargadas de legumbres, de las flores repartidas por todas partes, de las fiestas rústicas, de los mercados donde un pánico súbito atacaba a las gentes y los animales”.¹²

Otros galardones que Emilio Fernández recibió en Europa a lo largo de su carrera fueron el Premio Especial del Jurado en Venecia, Premio Especial del Festival de Karlovy Vary, Premio Perla del Cantábrico del Festival de San Sebastián, entre otros; además, sus películas recibieron numerosas alabanzas por la fotografía a cargo de Gabriel Figueroa.

Fernández fue un hombre profundamente sensible, casi poético y de una gran inteligencia, se-

gún atestigüamos en su obra, a pesar de no contar con estudios académicos referentes al cine. Para Dolores del Río, María Félix, Gabriel Figueroa o Mauricio Magdaleno, el director era de recio carácter, tenía una admirable perseverancia y una sinceridad extrema, tanto para sí mismo como para quienes lo rodeaban. Poseía una personalidad profunda, peculiar y llena de escondrijos psicológicos que se revelan en más de una ocasión en sus películas.

El mundo interior del director está presente en sus películas: sueños, anhelos, fantasías, recuerdos e ideología política. Los argumentos que creó conforman historias donde, en realidad, él es el protagonista una y otra vez; son hechos que le sucedieron en su vida o que, posiblemente, imaginaba le sucedían en otra realidad, de haber sido otra persona o haber tenido otro oficio, de ahí su gran capacidad y empatía con el México posrevolucionario, lo cual le garantizó éxitos en la taquilla con cientos de espectadores identificados con su poesía cinematográfica.

EL CINE DE UNIDAD NACIONAL

Observamos en la primera mitad del siglo XX un auge y dinamismo en la industria cinematográfica mexicana en gran medida impulsada por la Segunda Guerra Mundial. El cine se posicionó como medio de comunicación de masas y forma de entretenimiento de bajo costo; jugó un papel importante en la construcción ideológica del México que se pretendía moderno de la mano del proyecto político y económico de la unidad nacional.

A este periodo de auge se le ha nombrado *época de oro*.¹³ Para críticos y especialistas, como Charles Ramírez Berg (2001), la época de oro comenzó con el filme *Allá en el rancho grande* (1936), de Fernando de Fuentes. Esta cinta inauguró un prolífico género cinematográfico llamado *melodrama ranchero*. Los elementos propuestos a partir de entonces caracterizaron no solo el cine de Fernando de Fuentes, sino también el de directores como Roberto Gavaldón, Ismael Rodríguez y el propio Emilio Fernández, con sus respectivas variantes. Con este género también aparecieron superestrellas cinematográficas, entre ellas Jorge Negrete, Pedro Infante, Pedro Ar-

¹¹ García, *Emilio*, 1987, p. 55.

¹² “Quedó grabada en nuestros ojos esa tea blandida por un brazo desnudo que anuncia la persecución en la que la mujer es el animal a cazar. Y guardamos aún en el oído el grito del hombre preso que llama con toda su alma: ¡María Candelaria!”. Sadoul citado en: García, *Emilio*, 1987, p. 56.

¹³ Dávalos, *Cine*, 2008, p. 58.

mendáriz, Dolores del Río, María Félix y Silvia Pinal, cuya fama es conocida hasta nuestros días. Federico Dávalos también considera que la época de oro del cine mexicano abarca básicamente los periodos presidenciales de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés.¹⁴ Para Carlos Monsiváis, el cine y el Estado estaban aliados en una propaganda ideológica y cultural voluntaria, al grado de que el primero parece ser un reflejo del segundo:

Si el cine es vehículo tan adecuado del régimen y burguesía que lo acompaña, es por su traducción compulsiva de las limitaciones y alcances de lo popular. En la pantalla, marginados y magnates lloran *ad libitum*, las cabareteras se extravían en las coreografías del fango, el machismo es simpático, la lujuria se reviste de moralejas. Arrinconadas las fuerzas populares, se encumbra una retórica que, sin ser del todo cínica, ya no cree en lo que dice. *Flor silvestre* (1943), la obra maestra del indio Fernández, no es la película de la década. Esta, incuestionablemente, es *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947), donde coinciden el populismo, el chantaje emotivo y la idea de la pobreza todavía vigente en quienes la padecen [...]¹⁵

El cine de Emilio Fernández surge bajo la efervescencia de este momento histórico. Momento relacionado con la guerra a nivel internacional, debido a los apoyos que nuestro país recibió para impulsar mediante el cine propaganda en favor de los aliados¹⁶ y a una acelerada modernización industrial que experimentaba el país en el nivel macroeconómico.

Las primeras películas de Emilio Fernández se realizaron entre 1941 y 1942, aunque no tuvieron el éxito de sus posteriores filmes, las producciones *La isla de la pasión* (1941) y *Soy puro mexicano* (1942) le permitieron catapultarse en medio de una industria cinematográfica en crecimiento. Sobre todo, esta última, *Soy puro mexicano*, definitivamente gracias a su discurso en favor de los Estados Unidos durante la guerra y a la propaganda realizada por el secretario de Relaciones Exteriores, Ezequiel Padilla.

En 1999 aparece publicada en *La Jornada* una entrevista de Blanche Petrich a Carlos Monsiváis, y en parte de ella aborda el tema de la unidad nacional y la película *Soy puro mexicano*. Monsiváis afirmaba que aquellos acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial se emplearon para fortalecer el discurso de la unidad nacional de Manuel Ávila Camacho:

[...] donde Pedro Armendáriz y *el Chicote* se enfrentan solos a un complot del Eje en nuestras tierras, y otras excentricidades por el estilo. Pero el esfuerzo propagandístico de Hollywood le deja el campo relativamente al cine mexicano, que no insiste tanto en la Unidad Nacional como en la felicidad de ser mexicanos pese a la tragedia de la pobreza. En el melodrama se disuelven los pronunciamientos ideológicos explícitos y florece la Unidad Nacional de los sentimientos.¹⁷

Petrich pregunta: “¿son armas de doble filo estos llamados a la *unidad nacional*? En ocasiones abonan al interés nacional, pero en otros momentos favorecen a la derecha, al autoritarismo. ¿Se ha equivocado la sociedad en su respuesta a estas estrategias de cohesión?”¹⁸ a lo que Monsiváis respondió:

Una vez aceptada la guerra, era emocionante apoyar al gobierno en la defensa de la soberanía, y terminó por alborozar, sentirse parte de “la causa de los aliados”. Pero, también ¿quién hubiese defendido a las compañías petroleras inglesas? A ¿cuántos, fuera de los sectores más reaccionarios, conmovieron las figuras de Franco, Hitler, Mussolini, Hiroito? La monstruosidad del enemigo redujo al mínimo las opciones en torno a la Unidad Nacional. O se le apoyaba o se volatilizaban las ideas de soberanía, libertad y progreso.¹⁹

Desde luego, aquel apoyo de México a los aliados y el poco conocimiento en el país de la monstruosidad de la guerra no le permitían al ciudadano mexicano vislumbrar del todo los intereses de la clase política mexicana; a esa ignorancia la llamó Monsiváis la

¹⁴ Dávalos, *Cine*, 2008, p. 58.

¹⁵ Monsiváis, “Sociedad”, 1990, p. 267.

¹⁶ Francisco Peredo Castro abunda en el tema con una notable investigación que condensa en: Peredo, *Cine*, 2004.

¹⁷ Blanche Petrich, “La perdida ‘unidad nacional’”, en: *La Jornada*, 7 de julio de 1999, s/p.

¹⁸ Blanche Petrich, “La perdida ‘unidad nacional’”, en: *La Jornada*, 7 de julio de 1999, s/p.

¹⁹ Blanche Petrich, “La perdida ‘unidad nacional’”, en: *La Jornada*, 7 de julio de 1999, s/p.

“falta de conciencia política en México”. La película dirigida por Fernández muestra el interés de México por ser parte de los “buenos” y “modernos” y más porque entre los “buenos” se hallaba Estados Unidos. Aquel apoyo de México a los aliados, expresa Monsiváis en la entrevista, tenía miras internacionales: “Es un periodo en el que aparece muy nítido el uso de la propaganda como factor para inducir las respuestas sociales a las decisiones del gobierno”.²⁰ En *Soy puro mexicano* hay una renuncia a la lucha en contra del imperialismo yanqui, y se justifica porque existen acontecimientos mayores que el de despreciar a los “gringos”, lo cual era vencer a los nazis.

Los medios masivos, desde la prensa hasta el cine, fungieron para difundir la unidad y la concordia nacional, mostrar a un Estado mexicano laico, pero que finalmente era temeroso de Dios. Mujeres y hombres católicos, bravíos y trabajadores, con un gobierno dispuesto a enfrentar las ideologías nazistas que atentaban con irrumpir el republicanismo y el bienestar social. Fernández recurre al máximo símbolo criollo de origen colonial en la película *Soy puro mexicano*, la virgen de Guadalupe, para generar identidad entre sus personajes y los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial.

En una escena de la mencionada cinta, un trovador de la banda de Lupe Padilla (encarnado por Pedro Armendáriz) le canta a la imagen de la Virgen Morena. Aquí se despliega todo el rito y la sumisión a través del protagonista, Fernández nos muestra al mestizo que se haya de frente a uno de los símbolos nacionalistas más potentes en todo el territorio nacional: la “Emperatriz de América, la virgen del Tepyac”; allí Lupe Padilla le entrega su alma y le pide la bendición porque va a salvar al mundo, a México de los nazis; además, no es posible obviar que el personaje protagonista se apellida como el entonces secretario de Relaciones Exteriores: Padilla.

Como bien ha reflexionado Melissa Marcela Martínez Lemus, las películas de Emilio Fernández buscaron educar a las masas: “cabe recordar que los miembros de su equipo (Magdaleno y Figueroa) compartían esta preocupación, la cual será, también, un tema reiterativo en sus filmes”,²¹ es decir, la

educación como justicia social. Por ello, en *Soy puro mexicano* vemos la necesidad de exponer la lealtad y sentimiento de justicia que, supuestamente, tenemos los mexicanos.

La década de los años cuarenta y la primera mitad de los años cincuenta fue el periodo de mayor fecundidad del director. Fernández arrancó el apogeo de su obra filmica en 1943 con la película *Flor silvestre*, que recibió numerosos halagos en México y que incluso se propuso como la mejor del año. El director previamente había realizado dos filmes de mediana calidad y éxito, pero que llamaron la atención de los críticos. A Fernández lo acompañaba la experiencia de haber trabajado como actor “extra” en Hollywood durante las décadas de los años veinte y treinta; sin embargo, nada de eso vaticinaba realmente lo espectacular de su ascenso en la industria cinematográfica mexicana en los siguientes años.

Enseguida de *Flor silvestre*, filma *María Candelaria*, usando básicamente al mismo reparto artístico y técnico de la primera, con lo cual se consolidó la fórmula de éxito que había auspiciado el productor de ambas películas: Agustín J. Fink. Esta fórmula se había tomado directamente de Hollywood, donde se conocía como *Star System*, un modelo de trabajo y mercadotecnia que Fernández conocía muy bien debido a su trabajo en Estados Unidos. El público acudía a las salas no únicamente por la historia del filme, sino porque se le ofrecían los mismos actores “estrella” en otra interpretación más; en este caso: Dolores del Río y Pedro Armendáriz en la actuación, Mauricio Magdaleno en el argumento y guion, y Gabriel Figueroa en la fotografía. Un equipo consolidado que dio grandes resultados.

Después de 1944, año del melodrama *Las abandonadas* y del drama decimonónico *Bugambilia*, Del Río y Fernández se distancian por un tiempo debido a razones personales. En 1945, el director busca nuevos horizontes con *La perla* y la poco conocida *Pepita Jiménez*; en ambas cintas, Fernández trabaja con nuevas protagonistas sin lograr sustituir del todo la figura de Dolores del Río.

Fue por aquel entonces que el crítico francés Jean Thévenot declaró que toda película mexicana era básicamente una película de Emilio Fernández: “—Una película mexicana es una película de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, interpretada por Dolores del Río y Pedro Armendáriz”. Thévenot se

²⁰ Blanche Petrich, “La perdida ‘unidad nacional’”, en: *La Jornada*, 7 de julio de 1999, s/p.

²¹ Martínez, *Representación*, 2018, p. 23.

cuestionó y se respondió: “¿Cuál es el argumento de una película mexicana? —El argumento de una película mexicana es la gran pasión que sufren, el uno por el otro, Dolores del Río y Pedro Armendáriz”.²²

Quizás estas declaraciones —que Fernández debió conocer muy bien— sumadas a los halagos que recibió por parte de George Sadoul y las críticas positivas en España a cargo de Román Gubernm, le permitieron declarar osadamente, como ya vimos, que él representaba por sí solo al cine mexicano entero: “¡El cine, señores, soy yo!”.

En 1946, Fernández logró sustituir con éxito la figura de Dolores del Río por la de María Félix en la cinta *Enamorada*. También en este año filma *El fugitivo*, al lado de su admirado John Ford, el gran director de wésterns estadounidenses, que Fernández consideraba maestro y amigo. El éxito lo repitió en 1947 con *Río escondido* y, al año siguiente, con *Maclovía*.

El cine de Fernández no puede explicarse sin el contexto favorecedor en el que floreció. En general, la industria cinematográfica gozaba de cierto proteccionismo e impulso económico, sobre todo en cuanto a películas cuyo discurso fuera acorde con la visión nacionalista de la unidad nacional, la política e ideología oficial del Estado, la cual retomaba ciertos preceptos de la Revolución mexicana vinculados con la justicia social.

Para Fernández, la Revolución debía expresarse por medio del derecho a la educación y a la tierra. La educación básica —leer y escribir— indudablemente fueron una de las inquietudes que mostró en sus filmes; él mismo cuenta a Joaquín Soler Serrano lo que sintió al vivir la Revolución mexicana a lado de Pancho Villa, a la corta edad de diez años:

[...] fui el niño más feliz de la vida, no tenía que ir a la escuela, tenía un caballo y un rifle, sin embargo, todo mundo tenía conciencia de que habíamos de tener que aprender a leer y a escribir, entre unos y otros se ayudaban, y nosotros cuando llegábamos a un pueblo lo primero que hacíamos, es decir, mi padre y todos los mayores era poner a los niños en la escuela, ya fuera una semana, unos quince días [...] nunca más de un mes porque siempre andamos en marcha.

²² Thévenot citado en: García, *Emilio*, 1987, pp. 59-60.

Probablemente su fuerte simpatía política con el proyecto de la unidad nacional se deba a que los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Valdés representaban para él los ideales de la Revolución (justicia social y libertad democrática). En *Río escondido* hay un discurso nacionalista por medio de imágenes enérgicas, relacionadas con el muralismo en Palacio Nacional que alude a la justicia social. Pero, por otro lado, a su vez el drama hace crítica al sistema económico caciquil y a los caciques mexicanos sin escrúpulos, opresores de los campesinos e indígenas, abusadores de mujeres; tal fue el impacto de esta película, que fue acusada por la crítica más conservadora de ser promotora de la ideología socialista.²³

En *Río escondido*, tanto en los diálogos como en cada escena, se pretende educar y crear conciencia social desde los ideales de la Revolución. A pesar de que Fernández manifestaba su franca simpatía hacia los gobiernos de la unidad nacional, no evitó retratar las insuficiencias del sistema mexicano en materia educativa y de salud de esos años.

Lo que vemos en *Río escondido* es la denuncia de la injusticia social, la pobreza y lo que esta conlleva: carencia de educación, de viviendas dignas y de salud. El filme exhibe un México rural donde prevalece la ignorancia, fomentada por el afán modernizador que tanto pregonaron los políticos de la unidad nacional, quienes en dicho afán se olvidaron de los más necesitados, de los oprimidos que, desde el punto de vista de Fernández, habitaban en el mundo rural.

Emilio Fernández le reveló a Soler Serrano (1976), para Radiotelevisión Española del programa *A fondo*, que, para él, el cine tenía una misión social: la de educar. Declaró: “el cine debe estar en función [...] de guiar, elevar, educar [...] el cine tiene para mí un compromiso enorme, a mí la censura no me preocupa, porque la censura es buena, a mí lo que me preocupa es la indiferencia de los gobiernos que no se dan cuenta de la fuerza que tiene el cine para usarlo en la educación”.²⁴ Como bien ha

²³ A juzgar por Francisco Peredo Castro, esto se debe a que el argumento original perteneció a José Revueltas, no a Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández, quienes sólo adaptaron la idea.

²⁴ Soler, “Entrevista”, 1976, versión digital en: <<https://www.youtube.com/watch?v=RkvOOjS8QF8>>.

señalado Julia Tuñón, la película de *Río escondido* estuvo sujeta a estos ideales. Cabe señalar que la idea del cine como una ventana o una opción para educar al pueblo siguió vigente en Fernández²⁵ hasta los últimos días de su vida.

Respecto a la censura, según Tuñón, “en 1947, al terminar la filmación de *Río escondido*, la gente de Tultepec, en donde se rodó, colgó al cacique local de los pies, igual que en la escena final cortada a última hora por Gobernación”.²⁶ Efectivamente, parece que la película estuvo bajo el escrutinio de Gobernación, y es así como podemos entender por qué *Río escondido* inicia con un mensaje al público intentando explicar las intenciones de la cinta y desligándose de cualquier alusión al gobierno.

El mensaje aparece plasmado en uno de los grabados de Leopoldo Méndez,²⁷ y no era la primera vez que las obras de Fernández hacían esta aclaración, debido a su contenido crítico a la política de la época. Junto al mensaje, la obra muestra a un campesino portando en su mano derecha una antorcha. El mensaje dice: “esta historia no se refiere precisamente al México de hoy, ni ha sido nuestra intención situarla dentro de él. Aspira a simbolizar el drama de un pueblo que, como todos los grandes pueblos del mundo, ha surgido de un destino de sangre y está en marcha hacia superiores y gloriosas realizaciones” (*Río escondido*, 1948). El mensaje va directo al espectador, sublima el dolor del pueblo mexicano, dando expectativas de mejoras en el futuro; finalmente, afirma que no es la intención de criticar al gobierno en turno, es decir, al de Miguel Alemán Valdés, pero sí asume que aún falta mucho por hacerse en México.

Según Julia Tuñón, la educación a través del cine fue una obsesión para Emilio Fernández, a la manera del movimiento muralista que buscaba acercar el arte a las masas. En efecto, en 1986, Emilio Fernández reconoce la influencia de los muralistas en sus películas, pero no como lo plantea Tuñón, sino en los siguientes términos: “gracias a ellos [muralistas] yo tengo un concepto de la luz, de la composición, de la nacionalidad mexicana del cine”.²⁸

En *Río escondido* se muestra el poder del arte para mover y crear conciencia en “las masas”. Ante aquella premisa, aparecen los murales de Diego Rivera y los grabados de Leopoldo Méndez, ambos artistas fueron partidistas y simpatizantes de los pensamientos políticos de las izquierdas, comunista y socialista, situación que por principio parece ser incompatible con las ideas políticas de Emilio Fernández, ya que él no se proclamó públicamente socialista, ni comunista, pero sí de una ideología política liberal. Pese a esta oposición aparentemente ideológica, él empleó las visiones de ambos artistas respecto al arte y la historia de la Revolución mexicana, ya que tanto el socialista Méndez como el comunista-trotskista Rivera creían que el arte debía ser un bien cultural para el pueblo, idea con la que Fernández debió sentirse identificado.

Pese a los años transcurridos entre el movimiento armado de 1910 y al impulso de la unidad nacional de Miguel Alemán Valdés (1947), Emilio Fernández intentó demostrar que aún seguía viva la Revolución, por ello en el drama de *Río escondido* expresa un fuerte deseo por remarcar esta vigencia. Expone la dicotomía de la lucha del bien y el mal a lo largo de la película, recurre a los ideales sociales de la Revolución, al derecho a la justicia social, la cual es merecer la tierra, a la salud y a la educación como un bien común (ver imagen 1).

²⁵ En una entrevista dada al noticiero de Televisa, en 1986, expresó su preocupación por el cine; para él, éste se había convertido en un cine degenerado, donde los niños eran explotados por sus padres, había perdido el sentido de educar; señaló la pérdida de valores y el cine ya no contribuía ni ofrecía valores morales para la sociedad.

²⁶ Tuñón, “Escuela”, 1998, p. 445.

²⁷ Referencia del Boletín del INBA, SC, núm. 564, 15 de mayo de 2018, versión digital en: <<https://inba.gob.mx/prensa/9201/rio-escondido-con-guion-de-mauricio-magdaleno-una-de-las-100-mejores-cintas-mexicanas>>.

²⁸ Archivo Noticieros Televisa, *Entrevista*, 1986.

Imagen 1. Mujeres acarrear agua, escena de la película *Río escondido*



Fuente: Fototeca Nacional Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional, 1948.

Por otro lado, la cinta *Maclovia* reúne las ideas indigenistas y el nacionalismo a través de un estereotipo del “indio bueno” y la educación para los marginados. La cinta no fue bien recibida entre la crítica especializada, y sería duramente atacada por el uso constante del paisaje, procesiones, por los largos discursos nacionalistas emitidos a través de sus personajes “morales”, como es el caso del maestro o la maestra, el cura y el médico del pueblo; es allí en donde Isabel Farfán Cano criticó a Fernández, argumentando:

En su afán de repetirse, ahora nos vuelve a endilgar un engorroso y mal ubicado discurso, ayer puesto en labio de la maestra de *Río escondido* y ahora en los de un profesor, que hace la apología de Morelos, usando un lenguaje conceptuoso y elevado como si se estuviera dirigiendo a alumnos de secundaria y no a ignorantes pequeñuelos de primeras letras que, por el hecho de ser indios puros, se supone que ni siquiera conocían bien el castellano.

No sería remoto que Emilio Fernández siguiera con el tema de los discursos en posteriores películas pues, por lo visto, ahora le ha dado por la oratoria patriotería... ¡Qué lástima!²⁹

²⁹ Isabel Farfán Cano, “Sección Teatro y Cine”, en: *El Siglo de Torreón*, 17 de octubre de 1948, p. 4.

Efectivamente, Farfán no se equivocó sobre Fernández, porque el cineasta volvería una y otra vez con los discursos de la patria y la justicia social en sus siguientes películas. Además, las ideas referentes a los indígenas ya las había tocado en *María Candelaria*. Justo en aquel análisis de *Maclovia*, Farfán fue reacia con la cinta. Ella sugiere a Emilio que ya dejara “por la paz la filmación de procesiones, velorios y apedreos”, ya que estas “escenas que fueron una novedad en *Janitzio* —donde él actuó—, un recordatorio plausible en *María Candelaria*, son insoportables en *Maclovia*, porque si nunca segundas partes fueron buenas, terceras mucho menos”.³⁰ Y, justamente, entre las cosas que hoy se le critican a Emilio Fernández era el gusto por hacer *remakes* de sus propias películas y argumentos.

Maclovia, además de estar inspirada en el filme *Janitzio* (ver imagen 2), como lo mencionó el propio Emilio Fernández, testimonia en sus créditos que está “basada en una leyenda michoacana de Luis Márquez, con la adaptación de Emilio Fernández” (*Maclovia*, 1948), por ello es verosímil que diversas escenas, los tonos fotográficos de Gabriel Figueroa, mantengan una relación artística y discursiva con *Maclovia*.

Imagen 2. Emilio Fernández, en *Janitzio*



Fuente: Fototeca Nacional Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Archivo Casasola. Escena de la película *Janitzio*, 1934.

³⁰ Isabel Farfán Cano, “Sección Teatro y Cine”, en: *El Siglo de Torreón*, 17 de octubre de 1948, p. 7.

Siguiendo a Farfán, terceras partes nunca son mejores, es decir, la segunda versión indigenista es *María Candelaria (Xochimilco)*; sin embargo, en esta película el argumento fue de Emilio Fernández, la adaptación de Mauricio Magdaleno con la fotografía de Gabriel Figueroa. Esta película inicia con un mensaje escrito, informando al espectador que la película trata de una tragedia de amor indígena ocurrida en Xochimilco en 1909; enseguida, la siguiente toma muestra esculturas mexicas y aparece en escena el pintor interpretado por el actor español Alberto Galán, él, el hombre y el motivo de la tragedia de María Candelaria (personificada por Dolores del Río) y Lorenzo Rafael (interpretado por Pedro Armendáriz).

Por otro lado, *Maclovía* (ver imagen 3) comienza de la manera que a Emilio Fernández le gustaba, con un discurso emitido por una voz en *off*, acompañado de un largo paneo al suelo michoacano, al lago de Pátzcuaro, la isla de Janitzio y un par de lanchas con pescadores; el narrador advierte que “nuestra historia tuvo lugar en ese hermoso lago, en esa bella isla, allá por el año de 1914, es la historia simple y eterna de un hombre y una mujer” (*Maclovía*, 1948), enseguida la voz del narrador calla y aparecen en escena un hombre y una mujer: María Félix (*Maclovía*) y Pedro Armendáriz (José María).

Cuando Fernández filma *María Candelaria* (1943) y *Maclovía* (1948), como hemos señalado, ya había un largo camino de la invención del indígena en los medios de entretenimiento — teatro³¹ y cine— mexicanos, sin duda surgida del mundo intelectual, político y académico durante y después del porfiriato. La postura de la asimilación indígena permeó entre las esferas académicas e institucionales posrevolucionarias y con el surgimiento de la Secretaría de Educación Pública³²

³¹ Según Ricardo Pérez Monfort: “copiando algunos esquemas teatrales europeos, de hacer un teatro de masas. En el Estadio Nacional, en las pirámides de Teotihuacán, en la barriada de Balbuena o en el ‘flamante Auditorio Nacional’, se escenificaron ‘ceremonias del quinto sol’ o piezas cuyos títulos, además del tono revolucionario, indicaban el sentido estereotípico y nacionalista que las caracterizó: *Liberación* (1930), *Fuerza campesina* (1934), *El mensajero del sol* (1941), *La redención del indio* (1956). Las referencias al mundo prehispánico idealizado era una constante en estas obras que llegaron a reunir hasta trescientos actores en escenas que simulaban toda clase de ‘rituales’ con danzas y fiestas ‘aztecas’”. Pérez, “Nacionalismo”, 1999, p. 190.

³² Véase: epílogo de Zapata, *Tránsito*, 2021.

Imagen 3. Escena de la película *Maclovía*.



Fuente: Fototeca Nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Archivo Casasola, Pátzcuaro, Michoacán, 1948.

(1921), la creación de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (1937) y el Instituto Indigenista Interamericano,³³ esta es la idea del “indio bueno” sin aspiraciones y sojuzgado que debía ser salvado por el Estado, aceptada en el mundo intelectual, artístico y educativo mexicano.

Inconcusamente, Fernández no fue la excepción de esta oleada de artistas seducidos por el fenotipo del “indígena bueno”, ya que visualmente, por medio de la fotografía y las escenas tanto estáticas como aquellas en movimiento, le imprimió esta visión nacionalista, pero, además, con una estética sin igual, en donde las procesiones, los ojos tristes, los sombreros, los huaraches y el rebozo, entre otros

³³ Desde el punto de vista de Víctor Manuel López Ortega, la cinta se inserta en el movimiento intelectual indigenista que inició con la octava Conferencia Internacional Americana (1938), en Lima, Perú. López, “Reivindicación”, 2018. Allí, en el Primer Congreso Indigenista Interamericano donde se “acordó recomendar a los gobiernos miembros de la misma celebración de un Congreso Indigenista Interamericano y el estudio de la conveniencia de establecer un Instituto Indigenista Interamericano”. “Editorial”, en: *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, 1940, p. 1. Ambas cosas se cumplen, ya que en 1940 se efectúa el primer Congreso Indigenista Interamericano llevado a cabo en Pátzcuaro, Michoacán, y es creado el Instituto Indigenista Interamericano en 1942, que estuvo a cargo y dirigido por Manuel Gamio hasta la creación de Instituto Nacional Indigenista en 1948.

elementos, hablan de quiénes podían ser o son los indígenas en el México de aquellos años —y quizá todavía tenga validez en el México actual.

¿*Maclovia* contiene estereotipos indígenas racistas? Sí, sin duda, aunque es probable que Emilio Fernández no lo pensó así. La idea profundamente racista del indígena estaba tan interiorizada en la cultura mexicana y en el pensamiento de muchos otros intelectuales,³⁴ escritores y políticos que no se percataban de ella. Al menos no como ahora lo hacemos nosotros, desde nuestra perspectiva actual.

Al indígena se le identificaba con cierto fenotipo, se les imitaba en las películas con ademanes, ritmo de voz y otros tantos detalles del imaginario cultural del mestizo y del blanco, ambos preponderantes. Esto no significaba, necesariamente, en aquel momento “racismo”, pero hoy sabemos que sí lo es; en este sentido, la “india” María Candelaria, interpretada por Dolores del Río, no intentó hablar con el supuesto acento de la “india” mexicana, pero “sí con los errores orales de la pronunciación del español”; a María Félix la escuchamos interpretando a *Maclovia*, así como a otros personajes, con la entonación, el acento estereotipado y los errores orales del castellano atribuidos a los indígenas bilingües.

Como sabemos, el cuerpo es objeto de análisis desde la estética, pues también transmite un discurso con su movimiento y posturas. En este sentido, otro de los arquetipos que sin duda está en *Maclovia* es el andar; como si los indígenas diesen todo el tiempo “saltitos” e hicieran inclinaciones tímidas al caminar. Y aunque de alguna manera se creía que este discurso corporal era una expresión de bondad y naturalidad entre los purépechas de *Maclovia*, para nosotros, espectadores modernos, esta postura trata sumisión.

Son varias las escenas que representan la obediencia al otro, al “hombre blanco de razón”, pero las más emblemáticas son dos: la primera muestra al actor Miguel Inclán —padre de *Maclovia*, Tata de Janitzio—, quien se doblega ante el militar (la modernidad/el Estado) interpretado por el actor Carlos López Moctezuma, al asumir la culpa de un pleito ocurrido, todo porque el militar le faltó el respeto a *Maclovia*. La segunda tiene de protagonista a José María (personificado por el actor Pe-

dro Arméndariz), quien también se enfrenta a un momento de obediencia —humillación— cuando quiere aprender a leer y escribir para enviarle una carta a *Maclovia*, entonces acude a la escuela del pueblo, pero allí el maestro lo humilla; pese a esto, José María no responde a la ofensa, sino que se doblega ante la autoridad moral del maestro. La escena es por demás indigna porque antes de llegar José María a la escuela, el maestro vilipendia a un niño, le dice: “cómo vas a saber la lección si has faltado cuatro días seguidos, eres el más burro de la clase [...], si es que en una manada de burros puede haber uno más burro que los demás [...]”.³⁵ La situación empeora porque pregunta el maestro a otro niño quién dio el “grito de Dolores”, y este con inocencia le responde que todos lo dieron; el maestro responde de manera histérica y grosera:

¡Hidalgo grandísimo asno, Hidalgo, Hidalgo, Hidalgo, Don Miguel Hidalgo y Costilla! [...], momento esto no puede seguir así, que gano con matarme tratando de meterles en la cabezota lo que no les entrará nunca, ni siquiera saben leer y escribir creo que si le diera clase a esa puerta ya hubiesen aprendido algo más que ustedes.³⁶

Y justo al terminar la frase se aparece José María, para pedirle al maestro: “pos que quero que me haga la merced escreberme una carta tan bonita”. De allí el profesor lo sojuzga diciendo que es duro llegar a hombre sin saber leer y escribir, que quedarse todo un burro es una tragedia. José María lo único que hace es dispensarse con la voz entrecortada y se retira. Muchas de las escenas en sus diálogos tratan de victimizar al indígena, pero rayando en el racismo, desde nuestro punto de vista actual, por supuesto; se comprende que Fernández creía que exponía críticamente en su película una realidad indígena de sometimiento, pero a su vez también construía ideas sobre un indígena bueno, pero incapaz de salvarse a sí mismo. Evidentemente, sus discursos eran un arma de dos filos.

Vemos, pues, que para él como para el Estado la función social del cine era la de integrar culturalmente a una población heterogénea. El mul-

³⁴ Véase: Zapata, “Visiones”, 2022.

³⁵ Fernández, *Maclovia*, 1948, minuto 24: 35.

³⁶ Fernández, *Maclovia*, 1948, minuto 24: 35.

ticulturalismo no era visto como una característica positiva del país, sino como un problema en el amplio sentido contextual de lo económico, político, educativo y cultural. Algunos funcionarios, como Federico Heuer,³⁷ encargados de otorgar los financiamientos a las producciones mexicanas, pensaban de la siguiente manera:

El cine mexicano puede y debe desempeñar la función de fortalecer la nacionalidad y la idiosincrasia mexicanas y esta es una función social de carácter primordial, en que existe el interés público de obligar a su vigilancia para que se cumpla esta función. Así mismo, la exhibición de películas mexicanas en un país, como México, aún con fuertes rasgos localistas, debe tender a suavizar esas características y procurar el acercamiento espiritual de los mexicanos de Baja California y Chihuahua con los de Yucatán y Chiapas, y los de las costas del Golfo de México con los de Guerrero y Sinaloa.³⁸

El cine mexicano buscaba justificar su ideología nacionalista creciendo al amparo del proteccionismo estatal; pero ¿en qué consistía este proteccionismo que favoreció a la época de oro?³⁹ Veamos algunos ejemplos: en 1941 se fundó el Banco Cinematográfico, siendo la principal instancia financiera de cine en ese momento.⁴⁰ Para Carlos Martínez Assad, la censura existió formalmente desde ese mismo año, 1941, cuando se erigió también un departamento de censura cinematográfica (dependiente de la secretaría de gobernación). Sin embargo, indica Martínez Assad, la censura la podemos realmente observar desde los primeros años del siglo xx, claro ejerciéndose un control por medio de mecanismos distintos.

En 1947, el Banco Cinematográfico cambió de nombre a Banco Nacional Cinematográfico; con ello se reorganizó de manera más amplia y general, sobre todo concentrándose en la producción de películas, junto con ello se creó una Comisión Nacional de Cinematografía. El Banco Nacional Ci-

nematográfico pasaba a constituir parte del sector paraestatal, que por aquel entonces se ensanchaba en diferentes rubros clave de la economía mexicana.⁴¹ Pero ¿por qué el cine se consideraría clave para el desarrollo económico y social del país? Nosotros inferimos que los gobiernos en turno consideraban esencial privilegiar el desenvolvimiento de instituciones necesarias para la industrialización y modernización —incluso cultural— de México. Esto hace mucho sentido con los intereses políticos y económicos de la unidad nacional. Pensemos que la importancia de esto era tal que, si aquellas instituciones estaban a punto de quebrar, el Estado las adquiriría para rescatarlas y dar continuidad a su labor. Por ello, las paraestatales aumentaban a mediados del siglo xx, de esta forma no solo se ponderaba el desarrollo, sino que se aseguraba, a su vez, de tener una injerencia directa en estos sectores. El caso del cine es particularmente interesante por su carácter fuertemente ideológico para fortalecer el discurso político de la unidad nacional.

Para justificar estas y otras acciones, el Estado argumentaba que el objetivo de la injerencia directa era fomentar un cine artístico y de calidad, que representara internacionalmente a la cultura mexicana con lo mejor de nuestro folclor, y que a su vez sirviera para cohesionar al país, dividido por la multiculturalidad imperante desde siglos atrás. Los mexicanos de Sonora o de Yucatán tenían que identificarse, independientemente las diferencias, con los mismos símbolos culturales que el cine proveía.

En 1947 vemos la creación del Banco Nacional Cinematográfico, pero también encontramos filmando a los que ahora consideramos los mejores directores de la época de oro del cine mexicano. La mayoría de ellos insertos en esta lógica y beneficiados del ánimo gubernamental por consolidar ideológicamente a la unidad nacional mediante sus películas.

Emilio Fernández realiza en este año sus obras más representativas, *Enamorada* (1946) y *Río escondido* (1947), que obtuvieron reconocimientos a nivel nacional e internacional, junto con *María Candelaria* (1943) y *La perla* (1945). También es el año en que Luis Buñuel filma su primera cinta en México: *Gran casino* (1947), y en el que Roberto Ga-

³⁷ Federico Heuer fue un economista, director del Banco Nacional Cinematográfico durante la década de los años sesenta.

³⁸ Heuer, *Industria*, 1964, p. 67.

³⁹ Un estudio más a profundidad sobre la estructura del proteccionismo estatal en diferentes ámbitos del cine lo podemos encontrar en: Mera, *Cine*, 2020.

⁴⁰ Peredo, *Cine*, 2004, p. 151.

⁴¹ Marichal, "Auge", 2003, p. 14.

valdón filma una de sus obras más importantes: *La diosa arrodillada* (1947). Todo esto enmarcado en el primer año de gobierno de Miguel Alemán Valdés.

En 1948, Fernández dirige un drama urbano llamado *Salón México*, al lado de Marga López,⁴² otra gran estrella del momento. Ese mismo año filma la que se considera su mejor película y con justicia una obra maestra del cine mexicano: *Pueblerina*, teniendo como protagonista a su pareja sentimental Columba Domínguez y al joven actor Roberto Cañedo.⁴³ En 1949 regresa para filmar, por última vez junto a Dolores del Río, *La malquerida*, pero es en ese mismo año cuando comienza a mostrar síntomas de cansancio y su cine entra en un claro declive con obras de cuestionada calidad como *Duelo en las montañas* y el remake estadounidense de *Enamorada*, llamado ahora *The Torch*, junto a la estrella estadounidense Paulette Goddard.

¿EL FIN DE LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO?

Si en 1956 Fernández aseguraba ser “el cine mexicano mismo”, no debió mencionarlo por mera arrogancia, también lo dijo, en buena medida, como reclamo a una industria cinematográfica que comenzaba a olvidarse de él. Unos años después de esta declaración, el director se lamentaría constantemente del descuido que le prodigaba la misma industria que antes lo ensalzó como uno de sus mejores directores. Cansados de los mismos temas, *remakes*, personajes y actores, poco a poco Fernández fue pasando a un plano secundario al correr las décadas de los años cincuenta y sesenta. No así su carrera como actor —tema aparte— que fue el único reducto financiero y creativo al que pudo recurrir en esos años de lento declive.

⁴² A lado de Miguel Inclán, actor que se caracterizó por ser camaleónico en sus papeles, desde el policía bondadoso en *Salón México* hasta el ciego repugnante en *Los olvidados*, dirigida por Luis Buñuel.

⁴³ García Riera considera: “[...] Con el tiempo, lo más serios críticos del cine mexicano coincidirían en ver a *Pueblerina* como la mejor película del *Indio*. No serían los primeros: ya en julio de 1949, a raíz del estreno de la cinta en el cine Alameda (estuvo en cartelera tres semanas), varios críticos la saludaron como la más cumplida obra del director”. García, *Emilio*, 1987, p. 141.

En este contexto, y después de varios fracasos en taquilla y malas críticas, Fernández crea el filme *El crepúsculo de un dios* (1969). Ahí el director hace decir al protagonista en el Palacio de Bellas Artes (el protagonista, interpretado por Guillermo Murray):

Roberto: Antes era un dios para el público, ahora los aplausos se han apagado. Todos se han ido, nadie me oye, me he quedado solo, completamente solo.

Sonia: No, Roberto, yo estoy con usted, yo estaré siempre con usted.⁴⁴

En esta película, debajo del reiterado discurso de añoranza del pasado latía, quizá, una crítica hacia una industria cultural que olvidaba a un artista porque ya no le era rentable. Este diálogo, con este sesgo adquiere mucho sentido si comprendemos los avatares personales por los que el director debió a travesar en aquella época. La trama de esta película, poco conocida, nos habla de una mujer y un hombre condenados por un destino del que intentan escapar, argumento que a Fernández le gustaba mucho. La mujer está condenada porque ha matado y debe ir a la cárcel, y el hombre es un actor condenado porque no solamente ha sido olvidado por el público, sino porque va a morir pronto. Con apenas unos días para poder disfrutar de un amor que acaba de nacer, ya que ambos personajes se acaban de conocer en un lujoso hotel, ellos tratarán de hacer de todo para evitar su destino, pero por más esfuerzos que realicen el camino está marcado.

La película no es ni de lejos la mejor que Fernández hubiera filmado hasta ese momento; de hecho, es un filme desafortunado, perdido en medio de una añoranza por antiguas glorias, un drama que no termina de cuajar y que, debido a la presencia de tantos actores famosos,⁴⁵ se pierde en una historia que únicamente transmite la autocomplacencia de una anquilosada sociedad (representada por el hotel y su lujo) que se negaba a ver más allá de los cambios sociales, económicos y culturales del México de 1968.

⁴⁴ Fernández, *Crepúsculo*, 1969.

⁴⁵ Reparto: Guillermo Murray, Ana Luisa Peluffo, Sonia Amelio, Carlos López Moctezuma, Wolf Ruvinskis, Eric del Castillo, Agustín Fernández, Fernando Fernández, Alberto Galán, Yolanda Yvonne Montes Farrington (Tongolele).

Por otro lado, podemos todavía atisbar rasgos de nacionalismo, por ejemplo, el uso del rebozo como metáfora del amor, encuadres con sombreros charros en primer plano, la presencia del mismo “Indio” Fernández en un cameo, y para mayor exotismo e internacionalidad de la película, lo vemos presentarse con una “china”, además de una serie de diálogos en inglés e italiano (en el argumento la protagonista principal —Sonia Amelio— es italiana y el policía —Wolf Ruvinsky— es estadounidense). A pesar de todo este conglomerado de elementos cuyo resultado no es el mejor, podemos distinguir claramente la mano estética del director en los encuadres, por demás interesantes, ya que suelen colocar la cámara en posiciones estéticas y poco comunes para el cine mexicano de aquel momento.

Existe una singular sensibilidad en esos encuadres, lo que nos refleja a un director preocupado verdaderamente por mostrar la esencia del arte de Sonia Amelio, fantástica bailarina, coreógrafa y pianista, cuyas dotes saltan a la vista frente a la cámara, que no pierde oportunidad de mostrarlas como homenaje. Más allá de una presunción vacía, el director parece querer transmitirnos, con lo que puede, su gran amor por el arte y las mujeres como Sonia.

Sin embargo, para 1968 no era el director el que había cambiado, el cine de Fernández seguía teniendo, en esencia, las mismas características y el estilo que le había otorgado fama en otro tiempo. A finales de la década de 1960, la industria de cine mexicana era cada vez más comercial y burocrática. Tenía un público que irremediamente había dejado de sentir nostalgia por el campo; nostalgia que básicamente sustentó, entre otros factores, el éxito en taquilla del anterior cine de Fernández.⁴⁶ Las nuevas generaciones, mucho más urbanas y de una cultura cada vez más global, demandaban el consumo de otro tipo de cintas y de jóvenes directores acordes a sus tiempos y a las exigencias de un nuevo espectador; el nacionalismo mexicano pronto en-

traría también en crisis, si no es que ya lo estaba de raíz. En vez de música ranchera y tequila, los jóvenes espectadores hablaban cada vez más de *rock and roll* y la emancipación de la vida familiar, y en esto Fernández se había quedado claramente atrás con su añoranza por el campo mexicano y sus paisajes.

No sorprende el mal resultado de *El crepúsculo de un dios* (1968), cuando también analizamos otras películas de Fernández rodadas en aquel momento, como por ejemplo *Paloma herida* (1962), que pese a ser un ejercicio realmente bello con los mismos tópicos indigenistas mencionados, se pierde en medio de un dramatismo y complacencia sin llegar al fondo del problema que expone. Tampoco sorprende que el ritmo de filmación de Fernández haya disminuido tanto al comienzo de la década de los sesenta. En diez años solo logró realizar tres filmes, a diferencia de las anteriores décadas en las que había rodado más de diez películas.

¿Qué sucedía entonces? Lo que acontecía a Fernández no era particular. La generación de directores y productores de la época de oro intentaba sobrevivir a la crisis de la década de los años sesenta, encerrándose en la manufactura de filmes con escasos recursos y fórmulas fílmicas rebuscadas y ya ampliamente explotadas. Cintas que se concretaban bajo el nombre burlesco de “churros cinematográficos”. En varios casos, los productores y directores reaccionaron ante las nuevas modas de los sesenta, por ejemplo, el *rock and roll*, la psicodelia o las vanguardias cinematográficas europeas, con gran antipatía, prácticamente de mala gana realizando películas realmente burdas y encerrándose en la añoranza del cine de décadas anteriores. Esto respondía a gobiernos profundamente moralistas que se constituían como rectores de las “buenas costumbres” mexicanas.⁴⁷

Los cambios en el contexto social de los nuevos espectadores mexicanos urgían nuevos temas. Había una necesidad, en el cine comercial, de historias más urbanas, de manera mucho más marcada que en la década de los años cuarenta con el cine de Galindo o Rodríguez. En general, las películas de los años sesenta intentan sin mucho tino adaptarse a esta situación, pero pocas lo habrían de lograr. Con filmes de muy mala manufactura, y recurriendo a antiguas fórmulas de éxito, era imposible que algu-

⁴⁶ Durante la década de 1960, el cine mexicano en cuanto a contenidos y estética se encontró frente a dos posibilidades, la primera tratar de retornar a las fórmulas de éxito de la década de 1940 y 1950; la segunda, buscar un cine experimental, tendido hacia la nueva ola francesa, con renovados géneros y ambientes e historias urbanas. Las vanguardias estéticas europeas motivaron la aparición de un cine renovado con nuevos directores como Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo o Felipe Cazals.

⁴⁷ Véase: Mera, *Cine*, 2020.

nos sectores no dejaran de acusar al cine mexicano de una crisis de calidad. Especialmente, si se les comparaba con Hollywood, principal competidor del cine mexicano.

Durante esta época, Estados Unidos asumió una férrea competencia en el cine a nivel internacional. Una vez que terminó la Segunda Guerra Mundial, esta nación se concentró en la manufactura de importantes cintas que ideológicamente transmitieran su cultura a todo el mundo occidental, capitalista. Esto en medio de la guerra fría. Para países como el nuestro, fue muy difícil poder competir con estas producciones y el auge de la época de oro comenzó rápidamente a desdibujarse. Pero esto no solo sucedía en nuestro país, sino también en otros países de Iberoamérica que no pudieron escapar a estos cambios bruscos y mantenerse estables en cuanto a su producción de cine. La tendencia era a la baja en el consumo de cine, sobre todo latino. Esto no debe sorprendernos si consideramos que otro gran medio de comunicación masivo poco a poco se abría paso entre los públicos: la televisión. Por esta razón, el fenómeno de una crisis cinematográfica no debe entenderse como algo exclusivo a México, sino que podemos observar que en general esta crisis correspondió con una desaceleración de carácter internacional en el ritmo de producción de películas; eso se advierte en Estados Unidos, incluso. La revista *Nuevo Cine* da testimonio de ello: “el cine norteamericano ha experimentado un fuerte descenso en orden a la cantidad de filmes que produce: Culpa en gran parte de la televisión. Lo malo es que cualitativamente también ha descendido”.⁴⁸

Hacia la década de 1960, nuestro país buscaba desarrollarse bajo el modelo económico que posteriormente se conocería como de *desarrollo estabilizador*, pero el cine mexicano, como industria cultural, parecía no responder positivamente a los auspicios proteccionistas de dicho modelo. A pesar del financiamiento y el control ejercido por el Estado, la industria cinematográfica continuaba su tendencia a la baja, con una crisis que se extendería hasta el fin de la unidad nacional.

Como ya señalamos, la mayor parte del financiamiento de los productores de cine mexicano de ese entonces provenía del Banco Nacional Cinema-

tográfico. Jorge Ayala Blanco describe de manera muy elocuente y sarcástica el rol de productor de cine en medio de esta dinámica:

Volvamos nuestros ojos al pasado, emigre el pensamiento arrebatado a la ignominia de otras edades. Durante la década de los sesenta, la segunda de una larga crisis en la industria fílmica mexicana existía un infalible sistema promedio, orgulloso de su rigidez y de su estructura jerárquica, para la producción de películas nacionales. Todo giraba alrededor de un personaje clave: el productor de cine, pocas veces de apellido hispánico. Era el principio y el fin de todas las cosas, era el dueño así de la inversión como de la imaginación cinematográfica, era un intocable y un próspero hombre de negocios, era inaccesible para propios y extraños, era un ex-agente de la Banca Jenkins y un heredero de los procedimientos semigangsteriles de ella, era miembro de la Asociación de Productores, era repartidor de contratos colectivos y de horas extras entre los trabajadores sindicalizados que solo pensaban en incrementar unos y otros [...]”⁴⁹

En 1962, Alfonso Rosas Priego, presidente de la entonces Asociación de Productores de cine mexicano, se dirigió al gobierno, proponiendo una serie de medidas destinadas a mejorar la calidad del cine nacional; una especie de “plan” para resolver la “crisis del cine mexicano”. El gobierno respondió al plan de Rosas Priego, llamando la atención a los propios productores y, a su vez, invitándolos a esforzarse para realizar cine de calidad: “El gobierno, por su parte, está dispuesto a hacer esfuerzos económicos, inclusive sacrificios, para ayudar a la industria cinematográfica, pero solo con la condición de que encuentre una verdadera y leal cooperación entre los factores de la producción”.⁵⁰

La crisis parecía radicar en el sector productivo mucho más que en otros. Desde la lógica de los productores, esta crisis respondía a razones cuantitativas, mucho más que a cualitativas, obviamente, por ello insistían en 1962:

Hemos declarado en innumerables ocasiones, y lo

⁴⁸ Vega, *Revista*, 2015, p. 9 [edición facsimilar, 1961].

⁴⁹ Ayala, “Cine”, 2001, p. 281.

⁵⁰ García, *Historia*, 1976, p. 194.

repetimos ahora, que existe un desequilibrio entre los costos y las recuperaciones, ocasionado por el desplome de los mercados latinoamericanos y que debe ser compensado por la acción conjunta de dos factores, a saber: la expansión del mercado doméstico y la reducción sustancial de los costos.⁵¹

Con todo y crisis, el promedio de filmación era de tres semanas,⁵² lo cual significa que los productores trataban de responder a “la crisis”, aumentando el ritmo de producción, esperanzados en que el mercado iberoamericano siguiera demandando las películas mexicanas. En medio de esta vorágine de cambios y reacomodos financieros dentro de la industria del cine, para Emilio Fernández hubiese sido muy difícil dedicar tiempo suficiente a la creación de sus obras cinematográficas. Esto en parte parece responder el porqué filmó realmente poco durante la década de los años sesenta; la actuación fue un refugio seguro para mantenerse vigente dentro del medio.

REFLEXIONES FINALES

Emilio Fernández expresó por medio de sus películas posturas políticas relacionadas con los ideales de la Revolución Mexicana, entre ellas y quizá la más importante para él: la justicia social y la educación para el pueblo. No obstante, a su vez, plasmó las inquietudes que le rondaron respecto a la naturaleza del ser humano; bocetó a un humano universal que por momentos le permitió alejarse de lo “mexicano” para presentarnos qué somos y cómo estamos constituidos cada hombre, cada mujer ante la adversidad del mundo. Nos dio muestra de cómo la humanidad mira de frente la miseria y la desesperanza.

En todas sus películas, invariablemente, creó símbolos culturales con los que se empeñó en mostrar al espectador cuál era la esencia del mexicano. A su vez, se preocupó y se ocupó de “educar” al mexicano a través de los mitos históricos y símbolos⁵³ nacionalistas recreados en sus estereotipos de mujer indígena o del hombre mestizo bravío. Él sabía que el lenguaje del cine es potente. El discurso

cinematográfico es capaz de permanecer en la memoria colectiva, y es así como sus fotografías, sus personajes han quedado como referente de lo mexicano a nivel mundial.

Es posible que para algunos nombrar a Emilio Fernández intelectual sea excesivo, sin embargo, recordemos que un intelectual no solamente es aquel contestatario opuesto al gobierno en turno, sino también puede ser reaccionario, un adherido al Estado. Un intelectual tampoco se constriñe a la divulgación y conocimientos de las ciencias o letras, el intelectual es aquel hombre o mujer con la capacidad de presentar opiniones y defender *lo que cree debe ser* la sociedad, a ellos los marca la idea del compromiso “con el otro”, saben la capacidad de las opiniones y confían que sus creaciones pueden dejar huellas en la colectividad,⁵⁴ y sin duda a Fernández le marcó el compromiso de expresar su visión indígena y los ideales de la justicia para los excluidos.

Por ello, reafirmamos que a Fernández se le puede entender y abordar como a un *intelectual público* que congenió con la ideología del Estado mexicano, pero también fue crítico de ella, acciones que pintan a un hombre de contradicciones, porque un intelectual es un ser humano capaz de cambiar de opinión dependiendo de sus intereses personales y públicos.

Asimismo, también en Fernández podemos reconocer a un intelectual humanista, universal, que mostró los deseos y pasiones humanas en cada personaje, hay un ejercicio ontológico en cada hombre y mujer que protagonizan sus dramas, y esta idea ya se comprendía en 1949. Escribe Isabel Farfán Cano en la reseña que realizó a la película *Pueblerina*:

Habiendo escrito Emilio un argumento local, desde el punto de vista de nuestra nacionalidad, lo es al mismo tiempo internacional por su tónica dramática; por su vivencia humana; porque los odios y los rencores que aquí palpitan también en otras latitudes, aunque el paisaje sea distinto y distintos los tipos y distinto el idioma que estos hablen. En la tragedia, en el amor, en el choque de las pasiones, en la esperanza

⁵¹ García, *Historia*, 1976, p. 195.

⁵² Heuer, *Industria*, 1964, p. 29.

⁵³ Véase: Bourdieu, *Intelectuales*, 1999.

⁵⁴ “El poeta Gilberto Owen afirma en 1934 que lo que distingue a los intelectuales del momento es el ‘afán de construir cosas nuevas, de adoptar posturas nuevas ante la vida’”. Taibo I, “Indio”, 1986, p. 58.

que a golpes de dolor quiere abrirse caminos nuevos, “Pueblerina” es universal. Si alguna repetición de sí mismo cabe señalar a Fernández en “Pueblerina”, era su tendencia a presentar temas dolorosos. Sin embargo, la mejor realización de ese sentimiento dramático que alienta en su espíritu a el Indio Fernández, la encontramos en “Pueblerina”.⁵⁵

Otro ejemplo está en la cinta *La tierra del fuego se apaga*,⁵⁶ basada en una obra homónima del chileno⁵⁷ Francisco Coloane, en donde no vemos tópicos de la mexicanidad, pero sí muestra sus ideas sobre la naturaleza del ser humano, las miserias y las voluntades humanas; personajes escandalosos e incómodos socialmente, la protagonista es una prostituta (representada por la actriz Ana María Lynch) y el hombre (Erno Crisna) es un “lobo estepario” que intenta alejarse del mundo, sin poder evitar vivir en él.

A ambos protagonistas la sociedad los ha despojado de la dignidad y del amor, pero tienen la capacidad de encontrarse a través del sufrimiento y la voluntad de vivir. Emilio Fernández recurre a la prostituta para expresar el abandono, la injusticia de las clases sociales —personaje que ya había retratado en México con *Las abandonadas* (1945), *Salón México* (1948) y *Víctimas del pecado* (1951)—; el hombre forajido, por su parte, representa la soledad, las pérdidas y el vacío. Él mismo da en *La tierra del fuego se apaga* la posibilidad de hallarse entre las vicisitudes, creer que aún existe el mañana: la esperanza que otorga el recentrarse con el amor. En esta cinta, nos dice por medio de los silencios y el paneo de la cámara por la proscrita e inhóspita Patagonia, que un hombre y una mujer siempre se enfrentarán a la incomprensible muerte.

Si el intelectual es un referente social, moral, artístico, entonces Emilio Fernández fue un intelectual que empleó la pantalla grande para expresar sus ideas políticas, sus ensueños respecto a la naturaleza humana y su visión como educador a través del cine.

Es por ello por lo que creemos que la figura de Fernández trasciende al director de cine. Fue un in-

telectual creador de utopías, de símbolos nacionales; ha sido un productor de espacios —textuales y visuales— para y con la intención de la circulación del pensamiento, más allá de las fronteras mexicanas y más allá del declive del cine mexicano en la unidad nacional.

FUENTES

Hemerográficas

El Siglo de Torreón. Periódico regional, Coahuila, 1948-1949.

La Jornada, Ciudad de México, 1999.

Bibliográficas

Altamirano, Carlos, *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*, Argentina: Editorial Siglo XXI, 2013.

Ayala Blanco, Jorge, “El cine mexicano en la encrucijada,” en: *El cine mexicano a través de la crítica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Mexicano de Cinematografía / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001.

Bourdieu, Pierre, *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires: Editorial Eudeba / Universidad de Buenos Aires, 1999.

Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee Irwin, *El cine mexicano “se impone”: mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Dávalos, Federico, *El cine mexicano: una industria cultural del siglo xx*, tesis de Maestría en Comunicación, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

“Editorial,” en: *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, vol. 4, núm. 1, enero-abril de 1940.

García Canclini, Néstor, *Culturas populares en el capitalismo*, México: Grijalbo, 2002.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. Época Sonora. Tomo VIII 1961-1963*, México: Era, 1976.

⁵⁵ *El Siglo de Torreón*, “Sección Cine”, 1949, p. 4.

⁵⁶ Dirigida en 1955, extraordinaria cinta filmada en la remota Ushuaia en la Patagonia, Argentina.

⁵⁷ Véase: Peña, “Tierra”, 2016, disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ijJuN0b3puM>>.

- García Riera, Emilio, *Emilio Fernández, 1904-1986*, México: Universidad de Guadalajara / Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía / Cineteca Nacional de México, 1987.
- Giménez, Gilberto, “Territorio, cultura e identidades. La región socio-cultural”, en: *Estudios sobre Culturas Contemporáneas*, época II, vol. 5, núm. 9, 1999, pp. 25-57.
- Heuer, Federico, *La industria cinematográfica mexicana*, México: Policromía, 1964.
- López Ortega, Víctor Manuel, “Reivindicación de la cultura purépecha en el filme indigenista *Malcuvia*, de Emilio Fernández (1948)”, en: *Revista Panambí*, núm. 7, 2018, pp. 39-57.
- Martínez Assad, Carlos “El cine como lo vi y como me lo contaron”, en: Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México: Grijalbo / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Martínez Lemus, Melissa Marcela, *La representación de lo nacional en el cine de Emilio “Indio” Fernández*, tesis de Doctorado, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2018.
- Marichal, Carlos, “Auge y decadencia de las empresas estatales en México, 1930-1980: algunas notas sobre la relación histórica entre empresas estatales y endeudamiento externo”, en: *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, núm. 72, 2003, pp. 12-21.
- Mera Reyes, Felipe, *El cine mexicano y su exhibición. La Compañía Operadora de Teatros S.A. (1942-1994)*, tesis de Doctorado en Historia, Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2020.
- Monsiváis, Carlos, “Sociedad y cultura”, en: Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México: Grijalbo / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Peredo, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Pérez Montfort, Ricardo, “Un nacionalismo sin nación aparente (la fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950)”, en: *Revista Política y Cultura*, núm. 12, 1999, pp. 177-193.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, México: Siglo XXI Editores, 1987.
- Taibo I, Paco Ignacio, *‘Indio’ Fernández. El cine por mis pistolas*, México: Joaquín Mortiz, 1986.
- Tuñón, Julia, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio “Indio” Fernández o la obsesión por la educación”, en: *Revista Historia Mexicana*, vol. 48, núm. 2, 1998, pp. 437-470.
- Vega, Eduardo de la, *Revista Nuevo Cine*, núm. 6, 2015, p. 9 [edición facsimilar, 1961].
- Zapata de la Cruz, Jenny, *El tránsito de los intelectuales Jaime Torres Bodet y Martín Luis Guzmán en la unidad nacional. Pensamientos educativos para la construcción nacional a través del proyecto de los Libros de Texto Gratuitos (1938-1964)*, tesis de Doctorado en Historia, Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2021.
- _____, “Visiones racistas de intelectuales y extranjeros sobre los indígenas en México (1915-1948)”, en: *Blog Atarraya. Nuestras historias. Historia política y social iberoamericana*, México, 1 de agosto de 2022, versión digital en: <<http://bit.ly/3DI3qAi>>.

Videográficas

- Archivo Noticieros Televisa, *Entrevista al cineasta Emilio “El Indio Fernández”*, Archivo Televisa News, 1986, disponible en: <<http://bit.ly/3FR4If1>> (consultado el 1 de mayo de 2021).
- Soler Serrano, Joaquín, *Entrevista a Emilio Fernández, A fondo* (edición informativa), 2 de mayo de 1976, 45 minutos, disponible en: <<https://bit.ly/3h91IWx>> (consultado el 28 de abril de 2021).
- Peña, M. Fernando, “La tierra del fuego se apaga”, en: Copetes Filmoteca, 2016, disponible en: <<http://bit.ly/3h3rrdo>> (consultado el 29 de abril de 2021).
- Fernández, Emilio (dr.), *Soy puro mexicano*, fotografía: Jack Draper, guion: Raúl de Anda, Emilio Fernández, Roberto O’Quigley, México, 1942.
- _____, *María Candelaria*, fotografía: Gabriel Figueroa, guion: Emilio Fernández, Mauricio Magdaleno, México, 1944.
- _____, *Río escondido*, fotografía: Gabriel Figueroa, guion: Emilio Fernández, Mauricio Magdaleno, México, 1948.

_____, *Maclovia*, fotografía: Gabriel Figueroa, guion: Emilio Fernández, Mauricio Magdaleno, México, 1948.

_____, *La tierra del fuego se apaga*, fotografía: Gabriel Figueroa, guion: Emilio Fernández, José Ramón Luna, México, 1955.

_____, *El crepúsculo de un dios*, guion: Emilio Fernández, fotografía: Raúl Martínez Solares, México, 1969.