



**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE
SAN NICOLÁS DE HIDALGO**



FACULTAD DE HISTORIA

**LA CONSTRUCCIÓN DEL ESTEREOTIPO DE LA MUJER
INDÍGENA-RURAL EN LAS PELÍCULAS DE EMILIO "INDIO"
FERNÁNDEZ DE 1945-1948.**

TESIS

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA.**

PRESENTA:

LORENA SÁNCHEZ MARTÍNEZ

ASESOR DE TESIS:

DRA. LETICIA BOBADILLA GONZÁLEZ

MORELIA, MICHOACÁN, AGOSTO DE 2012.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I.....	24
La construcción del estereotipo de la mujer indígena-rural en las películas de Emilio Fernández (1943-1948).....	24
Los filmes de Emilio “Indio” Fernández y nacionalismo de la cultura revolucionaria.....	24
La identidad nacional a través del cine mexicano.....	30
La sociedad mexicana y el cine.....	33
La educación y la idea de unidad nacional.....	35
El indigenismo y las instituciones del Estado mexicano: la construcción de un estereotipo denigrante.....	41
Los estereotipos difusores del nacionalismo durante la década de los años cuarenta.....	46
Emilio el “Indio” Fernández y la idealización de la mujer mexicana plasmada en sus películas.....	51
La creación de los estereotipos mexicanos.....	52
CAPÍTULO II.....	60
Emilio Fernández y el séptimo Arte.....	60
Emilio Fernández y la construcción de estereotipos masculinos y femeninos.....	78
El ideal nacionalista en el Cine Mexicano.....	88
CAPÍTULO III.....	96
La construcción de los estereotipos femeninos en México.....	96
El estereotipo de la mujer indígena rural como representante de la buena moral.....	105
La mujer y el trabajo en la filmografía de Emilio Fernández.....	113
Emilio Fernández y el estereotipo de la mujer ideal.....	119
El estereotipo de la mujer indígena y la prostitución	121
CONCLUSIONES.....	128
BIBLIOGRAFÍA.....	134
Fuentes Hemerográficas.....	138
Filmografía Analizada.....	146
Filmografía general consultada.....	149

Introducción

Doña Ignacia era una mujer de temperamento fuerte, tosco y de vez en cuando grosero, siempre traía puestos vestidos coloridos, pues consideraba que el uso del pantalón era exclusivo para los hombres, su peinado estaba conformado por dos largas trenzas que le llegaban hasta la cintura. Doña Ignacia era mi abuela paterna, con la cual viví la mayor parte de mi infancia debido a que mis padres me dejaban a su cuidado. La vida con mi abuela no era del todo buena pero, sin duda, me dejó una gran enseñanza al menos en el arte culinario.

Recuerdo que desde muy pequeña me llevaba a la cocina en donde me sentaba en una silla cerca de la mesa y me decía: “fíjate bien como se prepara esto, porque cuando seas grande tendrás que prepararle buena comida a tu esposo, no quiero que te vayan a devolver por no saber cocinar, pues en la actualidad la mayoría de las mujeres se han vuelto unas inútiles con eso de que ya compran todo hecho, es más, no saben cómo cocinar un huevo, ¡hasta el agua se les quema!, por eso miya tu tienes que aprender como cocinar, lavar y mantener limpio el hogar, pues esas son las cosas que una mujer debe de saber siempre”.

Las palabras de mi abuela en ese momento me aterraban, pues pensaba que cuando fuera adulta, tenía que hacer y recordar muchas cosas para mantener el hogar y evitar que mi esposo me regresara. Sin embargo, no eran del todo malas las sesiones de cocina con la Abue, pues aunque tenía que memorizar prácticamente los ingredientes de un platillo, tenía el privilegio de ser la primera en probarlos.

Después de preparar la comida, mi abuela me lleva a su cuarto, en donde me mostraba fotos viejas, cartas y objetos de mis bisabuelos e inclusive un reloj de bolsillo de mi tática abuelo, el cual era mi objeto favorito y digo era porque a la muerte de mi abuela no se supo quien se quedó con él. Cada objeto o fotografía tenía su propia historia. Los relatos por demás estaban cargados de momentos fantásticos relacionados con apariciones espectrales o increíbles aventuras donde la astucia de mi bisabuelo le había permitido salvar la vida en varias ocasiones. Mi Abue relataba las historias de tal forma que con los gestos y los diferentes

cambios en el tono de la voz, me permitían imaginar el suceso, incluso hacerme testigo del acontecimiento. Sus relatos en algunas ocasiones duraban un par de horas, las cuales para mí parecían sólo unos minutos, los caudillos y la revolución eran el trasfondo en el que se desarrollaban la mayor parte de ellas, puesto que mi bisabuelo Emilio participó en ella.

Sus historias se interrumpían cuando se oían fuertes pasos en las escaleras, señal de que mi abuelo había llegado y mi abuela debía de servirle de comer pronto, pues de lo contrario mi abuelo se enojaba y la insultaba por ser tan “lenta”. Mi abuelo se sentaba a la mesa sin decir una sola palabra y mi abuela le servía de inmediato, todo quedaba en profundo silencio cuando él comía, cuando terminaba se levantaba y se iba a dormir sobre una loza que se encontraba afuera de la casa mientras mi Abue recogía la cocina.

Cuando terminaba de hacer el quehacer la acompañaba a darle de comer a los perros, y de ahí nos íbamos a cortar manzanas, duraznos, peras, mísperos, guindas o zarzamoras a la huerta que se encontraba detrás de la casa, para comerlas mientras veíamos una película mexicana que en ese entonces eran transmitidas por el canal 13 de Michoacán.

Sus películas favoritas eran las de Emilio “el Indio” Fernández y Pedro Infante, pues le recordaban su niñez. Me contaba que cuando tenía más o menos 10 años mi tatarabuelo la llevó por primera vez al cine como regalo de cumpleaños, donde vio *Allá en el Rancho Grande* y que desde ese momento quedó fascinada con el cine. Después de su primer encuentro con el séptimo arte procuró ir por lo menos una vez al mes a ver una película, puesto que vivía en Chucandiro y no podía ir muy seguido a la ciudad de Morelia.

Ella decía que aunque durante su juventud vio una gran cantidad de películas como las de Cantinflas, de Luis Buñuel o Julio Bracho, las que más le habían gustado eran aquellas realizadas por “el Indio” o en las que aparecía Pedro Infante, pues esas películas le recordaban a su gente, “trataban sobre la gente humilde del campo y las injusticias de los indios”.

Aunado a ello, mi Abue me decía: “mira hija esa sí que son actrices, no necesitaban garibolearse tanto para verse bien, y su cuerpo es natural nada de

operaciones ni químicos como acostumbran ahora”. Sentía una gran admiración por Dolores del Río, María Félix y Columba Domínguez, quienes a criterio de mi abuela encarnaban la esencia misma de la mujer. Para mi Abue, estas cintas mostraban los principios y valores que las mujeres habían perdido al pasar de los años, pues consideraba que las mujeres se habían “vulgarizado” gracias a lo que veían en el cine y la televisión, pues los cineastas habían dejado de preocuparse por mostrar una buena historia y sustentaban sus filmes en el escándalo y el morbo de la gente con los desnudos, escenas de sexo y la violencia. Por ello, mi abuela atribuía el aumento de la delincuencia y la violencia a estos medios de entretenimiento y a las nuevas tendencias que seguían las mujeres.

Para ella, la principal causante del deterioro social y moral era la mujer, que en vez de dedicarse “al cuidado de los hijos y del marido, prefería irse a trabajar para satisfacer sus necesidades materiales” y que, por tanto, al faltar la madre en el hogar, los hijos hacían lo que “les viniera en gana”, concibiendo unos seres “holgazanes y violentos”, carentes de valores que con tal de obtener dinero fácil se dedicaban a la delincuencia.

Mi abuela estaba en contra de que la mujer estudiara, trabajara o participara en la política, pues a criterio de ella, “Si Dios hubiera querido que los hombres y mujeres fueran iguales, desde un principio los habría creado así”. Para ella, el lugar de la mujer era en su casa, al cuidado de sus hijos y su marido, en donde la mujer debía de aguantar golpes e insultos por parte del marido pues si le había tocado un mal hombre, Dios así lo había dispuesto y por tanto debía de aceptarlo, ya que era la forma en que Dios ponía a prueba la fe de cada uno.

El rechazo de mi abuela hacia la igualdad entre hombres y mujeres, no se sustentaba únicamente en las creencias religiosas sino en una serie de valores y comportamientos delimitados por la sociedad para cada uno de los sexos. Este sistema de regulación moral permitía mantener un control dentro del orden social que propiciaba la convivencia armónica entre los diferentes sectores que la integraban, pero siempre beneficiando a los estratos más privilegiados. Las normas sociales prescriben el comportamiento de los individuos, emergen a través de la interacción de los agentes dentro de un espacio colectivo y no

necesariamente son impuestas o diseñadas por una autoridad. Los integrantes de una sociedad desde la infancia, internalizan normas y conductas que influyen en su comportamiento (noción de habitus en Bourdieu)¹ están influenciados por un código de comportamientos, los cuales primeramente son impuestos durante las primeras etapas de la niñez por los padres y en lo familiar, los demás los adquiere el individuo al observar el comportamiento de otros, por ejemplo en la enseñanza escolar y en las ideas religiosas asimilando aquéllos que le parecen adecuados.

Estos códigos están divididos en “buenos y malos”, y dicha valoración y clasificación es el resultado de relaciones de poder en el cual diversos grupos “entablan una lucha simbólica por la producción del sentido común o más precisamente por el monopolio de la nominación legítima como imposición oficial de la visión legítima del mundo social”,² es decir, existen relaciones de poder detrás del derecho para hacer valer sus propias historias y representaciones, mismas que son reproducidas e impugnadas a largo y ancho de todos los ámbitos de la organización social (familia, grupo doméstico, género, generación, comunidad, nación), y cada uno de ellos tiene una recompensa o sanción específica, dependiendo del grupo social en el que se encuentre, en donde las conductas y los valores se diferencian entre hombres y mujeres. Por ejemplo a los primeros se les da una mayor libertad respecto al uso de su cuerpo, e inclusive algunos comportamientos como emborracharse o ser mujeriego, son bien vistos por la sociedad pues los toman como indicador de su hombría. A pesar de que en el caso de las mujeres sus valores y comportamientos son aún restrictivos no sólo con su cuerpo sino también con su desarrollo intelectual, pude observar que en la actualidad y desde la década de 1970 esto gradualmente fue cambiando en algunos sectores sociales principalmente en las ciudades donde un mayor número de mujeres comenzó a incorporarse en espacios productivos como la salud (enfermeras, intendentes, parteras, etc.), la educación (maestras), las manufacturas (industria textil) que si bien eran pocos le daban un espacio a la

¹ Ver “introducción” al libro de Pierre Bourdieu y Loic J. D. Wacquant, *Respuestas para una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 1995.

² Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1984, p. 294.

mujer, debido a los nuevos valores propiciados por la revolución sexual y liberación femenina, creadores de una nueva cultura social.

Con el paso del tiempo puede observar también que mi abuela inconscientemente en ocasiones actuaba de manera semejante a algunos personajes del cine mexicano, al grado de que yo misma comencé a identificarla con ellos. De ahí surgió mi inquietud por analizar los discursos que guiaron estos marcos culturales sobre los cuales mi abuela construyó su mundo. ¿Fueron acaso influenciados por el cine? ¿Cómo una mujer que creció en el campo pudo observar, a través del cine, una representación o estereotipo de otra mujer, la protagonista en su parte indígena y campesina? ¿De qué manera yo misma, como parte de una generación distinta, en la actualidad percibo y me apropio de esas películas, de manera que conscientemente asocio la conducta de mi abuela con el actuar de alguna de las protagonistas indígenas o campesinas representadas en la época de cine de oro? Estas inquietudes me llevaron a considerar el estudio de los estereotipos indigenistas y rurales de la época de oro del cine mexicano, en especial las películas de Emilio Fernández, quien mediante sus cintas logró promover nacional e internacionalmente los estereotipos del hombre y la mujer indígena-rural ante el mundo. Emilio a diferencia de los demás cineastas de su época retoma la técnica y el tema del indigenismo propuesto unos años antes por Serguéi Eisenstein en su filme *¡Que vivía México!* y lo perfecciona gracias a la ayuda de Mauricio Magdaleno³ en la elaboración de los argumentos y guiones y la fotografía de Gabriel Figueroa⁴, y en donde las actuaciones de Dolores del Río,

³ Mauricio Magdaleno fue un destacado escritor y periodista mexicano, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. La mayoría de sus obras estuvieron enfocadas a temas relacionados con la vida del campo, la Revolución Mexicana y el derecho a la tierra. Al igual que José Vasconcelos creía que el progreso del país se lograría mediante la educación. Mauricio Magdaleno formó parte de uno de los equipos creativos más importantes de la época de oro del cine mexicano; Emilio "El Indio" Fernández, como director; Gabriel Figueroa, como cine-fotógrafo, y él como guionista, contribuyeron a crear obras de la talla de *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944), *Río escondido* (1947), *Salón México* (1948), *Pueblerina* (1948) y *La malquerida* (1949) sólo por mencionar algunas.

⁴ A través de su lente Gabriel Figueroa capturó un México de claroscuros, donde los magueyes y el cielo repleto de nubes parecía estar relacionados armónicamente con un interminable paisaje de volcanes. En 1932 ingresó a la industria fílmica nacional, como fotógrafo de tomas fijas de *Revolución (La sombra de Pancho Villa)*, de Miguel Contreras Torres; un año más tarde participó en la filmación *¡Viva Villa!* de Howard Hawks. Su debut como camarógrafo fue con *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes. Gabriel Figueroa participó en más de doscientas películas.

María Félix, Columba Domínguez y Pedro Armendáriz, lograron impactar tanto a la audiencia nacional como a la extranjera, al grado de ser en la actualidad un referente dentro de la cultura popular de “la mexicanidad”.

Por ello, me propongo analizar cuatro filmes de Emilio “el indio” Fernández, sobre todo, el discurso cinematográfico y los estereotipos creados sobre la mujer indígena. Para ello analizaré los contextos históricos, es decir, las tendencias artísticas que predominaron durante la década de los años cuarenta, que lo llevaron a inclinarse por ese mundo indigenista; así como por la circunstancia personal del cineasta y sus colaboradores (fotógrafo y guionista) que permitieron la creación de estas cintas consideradas como “epopeyas” del cine mexicano.

Una pregunta inicial que me he planteado es ¿Hasta qué punto las personas asimilan ciertas formas de actuar, hablar y vestir de los estereotipos presentados en el cine nacional, en especial de las películas de Emilio Fernández? La filmografía de Emilio Fernández en la actualidad es considerada como expresión del nacionalismo mexicano, y en algunos casos las historias presentadas en sus cintas han sido tomadas por la audiencia como un referente de la vida en el campo, en donde los estereotipos traspasan la ficción para convertirse en un referente real de la buena moral de un determinado estrato social. Por ello esta tesis pretende analizar también los factores que influyeron en el cineasta para que construyera sus estereotipos, tomando en cuenta los factores políticos, sociales y económicos que estaban vigentes durante la filmación de las cintas que le darían fama internacional. En especial analizaré la construcción del estereotipo de la mujer indígena-rural, señalado los factores que influyeron en su conformación y el impacto que tuvo en el público femenino, el cual durante la década de los cuarenta se encontraba en un proceso de integración al campo laboral, profesional y político.

Por estereotipo podemos entender —según Ricardo Pérez Montfort, estudioso de la cultura en México de la posrevolución a nuestros días— un conjunto o síntesis de características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas por un determinado grupo social o regional. Se manifiestan en una gran cantidad de representaciones, conceptos, actitudes humanas, desde

el comportamiento cotidiano hasta las más celebres referencias al Estado nacional. Los estereotipos se cultivan tanto en la academia como en el terreno de la cultura popular, en el arte, en la actividad política, en el cine y en los medios de comunicación.

Emilio Fernández a través de sus películas mostró su rechazo sobre la incorporación de la mujer al ámbito público, por ello es que sus estereotipos se concentraron en mostrar a la mujer indígena-rural, considerada por el cineasta como la guardiana de la tradición y los “buenos valores” que debían de ser asimilados por el resto de las mujeres, en especial las que se encontraban en las ciudades, ya que éstas estaban más influenciadas por las nuevas tendencias femeninas. Sin embargo, Emilio no sólo utilizó sus películas con un fin educativo, sino también como una crítica al abandono de los ideales de la revolución, con un fuerte tinte nacionalista, pues la mayoría de sus cintas hacen mención de los héroes de la nación como Morelos o Juárez, no sólo por su aporte a la emancipación de la esclavitud o la opresión, sino por el hecho de que ambos personajes eran provenientes de la descendencia indígena, con lo cual el cineasta intentó mostrar a la audiencia que el indio puede lograr ser un hombre ilustre si se le brinda la oportunidad de estudiar.

Para Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno, quien fuera el guionista, la esencia de México radicaba en la condición indígena y en el campo, por ello sus filmes muestran las virtudes, creencias y tradiciones de los pueblos, que desde el pasado han sido considerados como un obstáculo para la modernización del país, pero que en realidad eran los depositarios de la soberanía por su derecho de sangre. Para Emilio, el indígena solamente necesitaba ser alfabetizado para ser reivindicado, sus filmes muestran cómo algunos grupos sociales ejercen control sobre la población analfabeta y esta condición favorece su explotación laboral.. En las películas de Emilio se elabora un discurso que gira en torno al indigenismo y lo que se debe hacer con él, pero sobre todo muestra en forma romántica el abandono de los ideales revolucionarios.

Me interesa analizar la vida del cineasta, los sucesos que influyeron en su carrera artística y cinematográfica, así como las obsesiones que lo llevaron a

poner como protagonista de sus filmes a los estereotipos de la mujer indígena y rural, así como las características de que las dotó y la intencionalidad de las mismas. Así como responder las siguientes preguntas: Si sus filmes se dirigieron al público ciudadano ¿Por qué escogió como personaje a la mujer indígena? y ¿de qué manera estaba relacionado con el proyecto nacionalista de la época?

La construcción del estereotipo indígena en el cine nacional durante la primera mitad del siglo XX respondió más a fines políticos y de propaganda exótica, que a mostrar la diversidad étnica con la que contaba el territorio mexicano. El estereotipo del indio tuvo como principal objetivo aglutinar las “características típicas” de las comunidades indígenas (forma de hablar, vestir, caminar y actuar), con el fin de crear una falsa idea de igualdad y homogeneidad entre las etnias indígenas, como resultado de esta búsqueda simbólica de lo indígena apareció el estereotipo del “buen indio”, vestido con calzón ó pantalón de manta, huaraches y sombrero, presentado en la mayoría de los filmes como un ser torpe y borracho. En tanto, el estereotipo de la india se caracterizó por las trenzas, el vestido de manta, huaraches y rebozo; pero a diferencia de su contraparte masculina, la india en la mayoría de las películas era presentada como una mujer hermosa, que a través de sus gestos y formas de actuar encarnaba la dulzura, la inocencia y la pureza.

La construcción del estereotipo indígena se vincula al ideal de progreso imperante, inclusive, desde el porfiriato, en donde el indio significó el principal obstáculo para lograrlo. La idea de modernidad y progreso convierten al indígena en el centro de atención de políticos, economistas, geógrafos, antropólogos, eugenesistas, escritores, fotógrafos y pintores. Los primeros grupos se dieron a la tarea de definir lo que era el indígena y la forma en que debía de ser integrado dentro la sociedad, o en el peor de los casos la manera en que debía ser aislado de las demás grupos sociales. El indio fue visto por la sociedad como un ser salvaje e ignorante, representate de la degeneración social y de los vicios, vinculado generalmente con la violencia y el fanatismo religioso. El indígena de la primera mitad del siglo XX encaraba los males que a los ojos de la sociedad debían ser erradicados.

Sin embargo, no todos consideraron al indígena como un ser inferior, por ejemplo, desde la antropología, la literatura, la pintura y la escultura se vio al indígena como la esencia del pueblo mexicano. Los primeros a través de diversos estudios de campo mostraron la complejidad de las costumbres, las tradiciones y el dialecto de las etnias indígenas, comparándolas, inclusive, con las civilizaciones clásicas europeas. La literatura mostró al indio de dos formas: la primera estaba relacionada con sus costumbres y tradiciones, la segunda mostró al indígena como el representante de la opresión y la injusticia⁵. En tanto, desde la pintura y la escultura diversos artistas se enfocaron en realzar una imagen pintoresca y exótica del indio, en donde los temas de las obras estaban relacionados con sus trajes típicos y las tradiciones de los pueblos. Desde la música, las composiciones memorables de Carlos Chávez: *Sinfonía India* (1936), y Silvestre Revueltas: *Tierra Mojada* (1932), *Caminos* (1934), *Redes* (1934-35) y *La noche de los mayas* (1939) evocaron el medio indígena idealizado desde el pasado prehispánico al presente.

De 1925 a 1937 se edita en México una importante revista de arte la *Mexican Folkways*, editada por la estudiosa norteamericana Frances Toor, quien interesada en hacer una investigación sobre las artes plásticas, al conocer la cultura de los indígenas se apasiona por ella y se propone formar una revista donde se diera a conocer el folklore o las costumbres de estos grupos. A Toor le pareció imprescindible recuperar la memoria de los pueblos indígenas y mestizos a través de la descripción de ritos, tradiciones y costumbres, para que se conservaran como valores culturales de la nación. Entre los colaboradores de la revista estaban Moisés Sáenz, Miguel O. de Mendizabal, Robert Redfield y Manuel Gamio, estudiosos que colaboraron en la revista con apoyo económico, ensayos y aportaciones teóricas. En *Mexican Folkways* se hace referencia a noticias y

⁵Un ejemplo de la literatura de la época con temas indígenas es *El indio* (1935) de Gregorio López y Fuentes en donde el autor traza a grandes pinceladas los movimientos evolutivos de una comunidad indígena en el siglo XIX; *Canek* (1940) de Emilio Abreu Gómez, *Nayar* (1940) de Miguel Ángel Menéndez, sobre la cultura de los Coras en la sierra de Nayarit; *Visión del Paricutín* (1943) de José Revueltas; *Bajo el volcán* (1947) de Malcolm Lowry, ésta última en donde aparece un indígena como personaje secundario a una historia que se desarrolla en Cuernavaca, Morelos; *El diosero* (1952) de Francisco Rojas; *Canasta de cuentos mexicanos* (1956) de Bruno Traven; *Balún Canan* (1957) de Rosario Castellanos, sólo por citar algunas obras notables.

artículos sobre arqueología, arquitectura, dibujo, grabado, pintura, escultura, corridos, carnavales, creencias, costumbres, cuentos, danza, educación rural, fiestas religiosas, juegos, leyendas, máscaras y música, aspectos que estudian Rafael Ramírez, Ralph Beals, Howard Parker, Diego Rivera, José Clemente Orozco, la misma Francés Toor, Francisco Domínguez, Anita Brenner, entre otros muchos colaboradores de la revista.⁶En lo concerniente al cine silente mexicano que comprende de 1896 a 1917, las tendencias cinematográficas estuvieron dirigidas a mostrar la vida cotidiana de la aristocracia tanto nacional como extranjera. En donde los paseos de Porfirio Díaz y su familia se convirtieron en las primeras escenas filmadas por el cine nacional: “El presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec (1896)”, o la “llegada de la campana de Dolores al Palacio Nacional (1896)”. A pesar de que las escenas duraban unos cuantos minutos, el invento de Louis Lumière cautivó al público mexicano, quien rápidamente convirtió al cinematógrafo en uno de los medios de entretenimiento por excelencia.

Sin embargo, la poca variedad de producción fílmica provocó que las carpas de cine mostraran en sus espectáculos las mismas imágenes una y otra vez, lo cual causó un gran descontento entre los espectadores, quienes demandaban nuevos materiales. El estallido de la revolución mexicana significó para la incipiente industria fílmica nacional y extranjera, una mina de oro, pues para la primera significó la solución a la fuerte demanda de películas en donde las filmaciones de los hermanos Alva, Jesús H. Abitia y Salvador Toscano predominaron, mientras que para el cine extranjero la lucha armada se convirtió en un suceso por demás sensacionalista y exótico, en donde los caudillos, la toma de las ciudades y las batallas se convirtieron en las escenas que mostraban a un México salvaje e inestable ante el mundo.

Para 1917 de nueva cuenta las tendencias en el cine cambian, desde el inicio de la etapa constitucionalista el país importó material fílmico proveniente de Europa, principalmente de Francia e Italia, y estas producciones lograron tener

⁶ Margarito Sandoval Pérez, *Arte y Folklore en Mexican Folkways*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1998.

una fuerte influencia dentro de la audiencia nacional. Con el estreno de la película *El fuego* (1915) donde actuó la actriz Pina Menichelli, se introdujo la tendencia de la Diva italiana, lo que dio paso a las primeras películas de melodramas románticos en el cine mexicano. La imagen de la Diva sustituyó al de la soldadera revolucionaria, la audiencia quedó fascinada con la belleza y elegancia de las actrices italianas, provocando una tendencia imitativa en las producciones fílmicas nacionales, como puede apreciarse en la película *La luz, tríptico de la vida moderna* (1917) de Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores, la cual inaugura este tipo de melodramas y consolidan a Emma Padilla como la primera diva del cine mexicano. En ese mismo año también hace su debut como actriz y directora de cine Mimi Derva que podría ser considerada como la primera directora de la industria fílmica mexicana, quien a través de sus películas como: *Entre la vida y la muerte* (1917), *En la sombra* (Misterio) (1917), *La soñadora* (1917), *Alma de sacrificio* (1917), *En defensa propia* (1917), reafirma las tendencias a europeizar los melodramas.

La representación cinematográfica de corte indígena se mostró por primera vez en el cine nacional con la película *Tabaré* (1917) dirigida por Luis Lezama y Juan Canals de Holms, en donde se narra la historia de Tabaré, indígena de tierra caliente que se revela en contra del conquistador Gonzalo de Orgaz, en donde se muestra al indígena utilizado penacho de plumas, taparrabos de piel y huaraches, estereotipo completamente diferente al que prevalecerán en las producciones posteriores de la industria fílmica nacional. En ese mismo año se estrena la película *Tepeyac* (1917) de José Manuel Ramos, Carlos E. González y Fernando Sáyago, filme que aborda la aparición de la virgen de Guadalupe al indio Juan Diego, en este filme ya se empiezan a perfilar las características físicas del estereotipo indígena, como son tez morena con calzón y camisa de manta, el sombrero y los huaraches.

Sin embargo, una digresión histórica nos permitirá reconocer que las diferentes imágenes y representaciones del mundo indígena están configurados desde los códices prehispánicos, así como en las litografías sobre América de Théodore de Bry (siglo XVI), y en la época colonial con pintores como Juan Miguel

Illanez, Miguel González y Miguel Jerónimo, en donde el indio era pintado inicialmente con sus vestimentas prehispánicas (penachos de plumas, taparrabos de piel, joyas de piedras y metales preciosos, lanzas y flechas) haciendo alusión a algún suceso histórico asociado generalmente a las guerras de conquista. Posteriormente, el tema de los cuadros cambia de la guerra a la exaltación de la evangelización de los pueblos indígenas y a la aparición de deidades a los mismos. Por otra parte, la pintura de las castas del siglo XVIII que representa la mezcla de razas, muestra a la mujer indígena en una actitud apacible y de piel morena. La pintura de este periodo empieza a delinear nuevas características físicas que en siglos posteriores lo identificaran como tal, el indígena es plasmado como un ser de tez morena y delgado, en donde su postura corporal es asociada a las ideas de sumisión, devoción y sacrificio, imagen que prevalecerá hasta los primeros años del siglo XX.⁷

Con la evolución de la fotografía durante la primera mitad del siglo XX, importantes fotógrafos extranjeros se dan a la tarea de mostrar el mundo indígena tal y como lo veían, echando por tierra la imagen del indio sumiso presentado en la pintura colonial. Las fotografías de Carl Lumholtz (hizo una expedición a México de 1890-1898 fotografiando etnias en diversos estados de la República como Sonora, Chihuahua, Durango y Nayarit), Laura Gilpin, Gustavo Scheibe, Paul Strand, Henry Cartier-Bresson, Charles Bryant Lang, Hugo Brehme, Sumner W. Matteson, Adré Breton, C. B Waite, Tina Modotti, Helen Levitt, Gertrudis Bloom, Walter Reuter y Mariana Yampolsky mostraron al indígena bajo su lente del viajero que descubre desmintiendo con ello la imagen simplista del indio vestido con traje de manta. Los fotógrafos capturaron la diversidad étnica del territorio mexicano, la imagen pictórica del indio se desvanece ante las fotografías de las comunidades indígenas que se encontraban sumergidas en la pobreza y marginación. La india en especial difiere mucho del estereotipo de la “india bonita” que prevaleció durante los años veinte; la india de carne y hueso no viste de manta, ni se peina de trenza, su apariencia es desaliñada, está semidesnuda en la mayoría de los

⁷Elisa Vargaslugo, *Imágenes de los naturales en el arte de la nueva España siglos XVI al XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, Fundación Cultural Banamex, UNAM, 2005.

casos, y la belleza mitificada del estereotipo se desvanece ante los rasgos físicos. Desde la fotografía nacional los trabajos de Luis Márquez, Manuel y Dolores Álvarez Bravo fueron notables, y más contemporáneos los de Pablo Ortiz Monasterio, Pedro Meyer y Graciela Iturbide, sólo por mencionar algunos.

Sin embargo, la imagen fotográfica del indio en la segunda década del siglo XX no logró tener en lo inmediato un impacto importante en el país. Y la imagen idealizada de la gran raza cósmica, retomó su curso mitificador con el muralismo de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero. Sobre todo los murales de Diego Rivera sientan las bases del arquetipo indigenista, que posteriormente retomará tanto el cine nacional como el extranjero, sus murales serán conocidos en todo el mundo y difundirán una imagen pintoresca del indígena, en especial de la india, en la que se resaltaron sus atributos físicos los cuales siempre estaba relacionados con la naturaleza.

Las pinturas de Rivera que aludían a las etapas históricas, a sus héroes patrios y a las luchas sociales tuvieron resonancia en el extranjero, principalmente en Estados Unidos y Europa, en donde se convirtieron en toda una sensación sobre la imagen del México pintoresco. En tanto Orozco presentaba en forma sombría su propia crítica a la revolución mexicana y a la falta de justicia social.

Inspirado por el muralismo de Rivera y Orozco, Serguéi Eisenstein llegó a México en 1929 para rodar *¡Que viva México!*, película ambiciosa que tenía por objetivo mostrar la riqueza étnica de México, sin embargo, esta nunca llegó a concluirse y Serguei tuvo que irse a los Estados Unidos. El cineasta ruso antecede a la etapa de industrialización fílmica nacional y marcará la pauta sobre cómo abordar el tema del indigenismo. Sin embargo, no va a ser sino hasta la década de los cuarenta cuando Emilio Fernández, quien inspirado en la técnica de Serguei difundirá y consolidará el estereotipo del indígena en la industria fílmica nacional y extranjera. Se denomina “época de cine de oro” o “los años dorados” al periodo de producción cinematográfica que va de 1936-1957. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial se acrecentó la demanda de producciones fílmicas que México aprovechó con la exportación de películas al extranjero. El “Indio”

Fernández pertenece a esta época porque buena parte de su producción se produjo durante esos años.

Los acervos que utilicé en la presente investigación para la obtención de bibliografía especializada del tema, hemerografía y documentos de la época fueron la Biblioteca Nacional que resguarda la UNAM; el fondo documental de la Cineteca Nacional sobre cine mexicano de los años cuarenta, que cuenta con una gran cantidad de información sobre las películas de Emilio Fernández y el cine de la época de oro. En la Hemeroteca Nacional revisé el fondo contemporáneo de los diarios nacionales, en especial las publicaciones de *Excélsior* y el diario *La Prensa*, de 1940 a 1948, en los cuales se hace una serie de críticas y entrevistas sobre la vida y obra de Emilio “el indio” Fernández.

También revisé la documentación sobre cine e historia de México contemporáneo que se encuentra en la Biblioteca de El Colegio de México, La Biblioteca de la Facultad de Historia y del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, así como la Hemeroteca “Mariano de Jesús Torres” de la UMSNH, además de revisar el acervo de tesis de grado que tiene la UNAM, el INAH, el CIESAS y el Colegio de México sobre cine y sobre Emilio Fernández.

Para mi investigación son valiosos algunos conceptos y categorías de la antropología cultural y la antropología visual. De la primera, me interesó retomar la relación entre los sistemas lingüísticos y simbólicos para entender la manera como se construyen las diferencias sociales a partir de la definición de diferentes mecanismos de adscripción como el género, la etnicidad y el nacionalismo con la finalidad de explicar las relaciones sociales y sus mecanismos de represión y control social, y cómo estos últimos se expresan en reglas, valores, comportamientos y tradiciones, de ahí que acudiera a conceptos como “nacionalismo” y “estereotipo”.

La segunda me permitió utilizar la cinematografía como una fuente de información, pues al ser un medio de comunicación y entretenimiento basado en símbolos, que reflejan ciertos intereses y ciertos temas a discusión, me permitió analizar las relaciones sociales de un territorio o grupo a partir del tipo del cine que

genera. Dentro de la antropología visual fueron de gran utilidad conceptos para mi análisis como es el caso de “realidad”, “objetivo-subjetivo”, “reflexividad”, “imagen”, “identidad”.

Para comprender la realidad se debe hacer un ejercicio de reflexión, como menciona Alhena Caicedo,⁸ la reflexividad involucra y afecta planos de diferente naturaleza, pero que son interdependientes, se trata de la trasgresión de las lógicas de lectura de distintas dimensiones de la realidad con el fin de ampliar sus posibilidades de aprehensión. Dentro de este ejercicio interviene la subjetividad del individuo, la cual no necesariamente debe estar contrapuesta a la “objetividad”, pues ambas están estrechamente relacionadas, ya que al ser el hombre el actor de los acontecimientos, no puede desligarse por completo de sus emociones y creencias. Es decir, la reflexividad es un ejercicio que promueve la revisión crítica de las historias contadas en el cine, de sus imágenes y sus guiones a partir de las circunstancias en que fueron creadas esas películas, lo cual nos permite entender el por qué esas historias fueron contadas de una manera y no de otra; también me permite ubicar mi propia posición al escribir sobre cine y género, sobre cine y nacionalismo, sobre cine e identidad.

Esta tesis pretende dejar en claro que la mujer no es un sujeto homogéneo, sino heterogéneo, y su referencia obedece más a una definición de género, pero también a una definición del estereotipo que se va construyendo en diferentes épocas históricas. Sobre el nacionalismo, me he apoyado en la definición de Benedict Anderson, en donde el mapa, el censo y el museo, son elementos esenciales para cualquier conformación nacional. Anderson entiende la nación, la nacionalidad y el nacionalismo como artefactos o productos culturales, que pueden ser estudiados desde su aparición, su cambio de significado y su enorme legitimidad que como ideología posee. Dichos productos culturales se convierten en el modelo hegemónico de organización y control social. En este sentido sugiere entender el nacionalismo como una relación social o antropológica a nivel de las relaciones familiares o religiosas que como una ideología. La nación es una

⁸Para saber más sobre antropología reflexiva vease al trabajo de la antropóloga Alhena “Aproximaciones a una antropología reflexiva”, en *Tabula Rasa*, Colombia, enero-diciembre, Núm. 001, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, 2003.

comunidad política imaginada porque aunque los miembros de las naciones no se conocen entre ellos, aún así tienen en sus mentes una cierta imagen de su comunión.

Las películas de Emilio Fernández contribuyeron a la difusión del nacionalismo revolucionario. La construcción de los estereotipos del indio y la india tenían por objetivo limitar una serie de comportamientos y conductas que representaran lo “típicamente mexicano”. Este código de valores conductuales influyó de manera directa en la sociedad, en especial la que se encontraba en las ciudades, (las clases medias y medias bajas que acudían al cine o al salón de baile a solazarse luego de la jornada laboral), y de la cual tomó algunos de estos comportamientos como referentes de las tradiciones rurales e indígenas. Dentro de este campo conductual, Emilio Fernández se esforzó en mostrar una serie de valores y conductas tradicionalistas hacia las mujeres, la cuales para la década de los cuarenta habían adquirido mayor libertad y participación social, cosa que rechazaba el cineasta, pues consideraba que la mujer debía de estar exclusivamente al servicio del hombre y al cuidado del hogar y los hijos, por ello es que sus estereotipos son la encarnación de una imagen idealizada de la mujer sumisa y pura. Por ello, el propósito de esta investigación es mostrar la forma en la que estos estereotipos se construyeron, y contrastarlos con la participación de la mujer en el ámbito público, para mostrar que aunque el proyecto de Emilio no logró su objetivo, la audiencia de la época y las generaciones posteriores tomaron algunos de los comportamientos de sus estereotipos como referentes del indigenismo y el medio rural y en algunos casos se apropiaron de ciertas conductas de los personajes. Emilio Fernández inventó a la mujer indígena, lo que plasmó en sus películas fue una idealización estética inexistente en la vida real, y si se contrasta con el ejercicio de antropólogos y fotógrafos que registraron las expresiones de los grupos humanos en México a lo largo de la primera mitad del siglo XX, advertiremos más claramente los fundamentos de esa invención del cineasta. La filmografía de “el Indio” Fernández, formó parte del nacionalismo cultural floreciente entre la década de los años 20 y 40, con propósitos unificadores, homegeneizantes y que a decir de Carlos Monsiváis serán imágenes

de la tradición viva (mitos, ilusiones, creencias), porque las tradiciones se inventan y renuevan cada día.⁹

Esta investigación pretende analizar la forma en que fue representada la mujer indígena-rural en cuatro películas de “el indio”, que son: *Maclovía* (1948); *Pueblerina* (1948); *Río escondido* (1948) y *Salón México* (1948), con la finalidad de analizar la construcción del estereotipo femenino como referente de la buena moral y su recepción entre la población mexicana. Como sabemos, el México de la posrevolución buscaba crear y consolidar las instituciones del nuevo régimen, podríamos decir, siguiendo a Corrigan y Sayer¹⁰, se impulsó una revolución cultural atendiendo a ideas de progreso y nacionalismo.

En esta época, el analfabetismo cubría más de la mitad de la población del territorio mexicano; era un país habitado por sociedades rurales, las cuales en su mayoría estaban empobrecidas. La demanda de empleo de los centros urbanos y la creación servicios públicos y diversiones, atrajeron a las ciudades a contingentes campesinos. Las migraciones del campo a la ciudad expresaron cambios sociales importantes, los asentamientos urbanos incorporaron diversas demandas al gobierno y generaron nuevos patrones culturales de los que eran participes los pobladores que llegaban desde la provincia. Por ello, creo que es importante hacer un análisis de la mujer indígena representada en las películas de “el indio” Fernández, para entender cómo en las representaciones culturales difundidas a través del cine se buscaban crear puntos de vista sobre cuestiones como el nacionalismo, las relaciones de género y la moral pública. Al mismo tiempo analizaré las disonancias ó contradicciones entre las representación de la mujer indígena de las películas de “el indio” y lo que se discutía en los cuarenta sobre indigenismo y la mujer indígena.

Los trabajos que ha realizado Julia Tuñón acerca de la incursión de la mujer en el cine nacional y los diferentes estereotipos que se han construido a partir del mismo fueron importantes para mí investigación. Ese es el caso del libro *Mujeres*

⁹Carlo Monsiváis, *Imágenes de la tradición viva*, 2ª ed., iconografía y edición Déborah Holtz y Juan Carlos Mena, México, Fondo de Cultura Económica, Landucci, UNAM, 2006

¹⁰ María L. Lagos, “Vida cotidiana, ciudadanía y género de la política”, en *Cuadernos de Antropología social*, Nª 27, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2008, pp. 91-112.

de Luz y sombra en el cine mexicano, la construcción de una imagen, 1939-1952, en donde se plantea un análisis de los estereotipos de la mujer en las películas de “el indio” Emilio Fernández, al mismo tiempo que hace un estudio sobre cómo las diferencias de género rebasan la naturaleza biológica y por ende, son analizados a partir de las ideas, los conceptos, los símbolos, y la conducta de la sociedad mexicana. Asimismo, Julia Tuñón se enfoca a la cultura y la vida cotidiana como herramientas para su estudio. Para ella, el cine es como uno de los medios en donde circulan un sinnúmero de ideas, las cuales tienen una gran influencia en el público, debido a que su lenguaje está conformado por imágenes y símbolos que remiten a cosas cotidianas para la audiencia. El género como categoría es manejada por la autora como: “la diferencia entre el sexo biológico e identidad adquirida, a creencias, valores, actitudes, rasgos de personalidad e, incluso, actividades que sustenta y ejercen los hombres y mujeres de un contexto particular. El ser y el deber ser de cada género se construye en la relación con los otros, en primera instancia, su “otro”, respectivo, muy de acuerdo con un pensamiento de corte binario”.¹¹ No obstante las precisiones conceptuales plasmadas por Tuñón, considero que su obra, pese a que hace un buen análisis de algunos filmes de “el indio” Fernández, deja dudas sobre la manera como se dio la relación entre Mauricio Magdaleno, su guionista y “el indio” como director, tampoco se profundiza en la manera como fueron recibidos estos filmes por los empresarios de las salas de cine y por la audiencia.

Algunas preguntas que me he planteado son ¿qué tanto influyó en la filmografía de Emilio Fernández el haber trabajado con Mauricio Magdaleno y Gabriel Figueroa? y ¿por qué en sus películas aparece el estereotipo de la mujer indígena como protagonista? Los trabajos que más se acercan a responder estas interrogantes, son los realizados por Julia Tuñón, quien precisamente centra su atención en explicar la obsesión que tenía Emilio Fernández por el nacionalismo, desde el punto de vista educativo y moral. También hace un estudio sobre los personajes femeninos en las películas de Emilio Fernández, habla de la

¹¹ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, la construcción de una imagen 1939-1952*, México, El Colegio de México, 2006, p. 24.

construcción del concepto de género y estereotipo y sobre cómo Emilio construyó un estereotipo idealizado de la mujer, sin embargo, deja de lado la influencia que tuvo Mauricio Magdaleno en la construcción de esta representación.

Para Ricardo Pérez Montfort en *Cotidianidades, Imaginarios y contextos: ensayo de historia y cultura en México 1850-1950*¹², la historia de lo cotidiano es ante todo una historia cultural que hace uso tanto del arte como del pensamiento, del lenguaje, la literatura, las costumbres, las tradiciones, las representaciones, las creencias y los estereotipos. El historiador se valió de fuentes tradicionales como periódicos, documentos privados e historias orales, con el fin de ver un suceso desde diferentes puntos de vista y lograr encontrar la particularidad de cada práctica y alternativas. En su libro también reúne una serie de artículos con la intención de reflexionar sobre aspectos de la vida cotidiana y de los imaginarios en México. Por otra parte, en otro de sus libros *Estampas del Nacionalismo popular mexicano, ensayos sobre la cultura popular y el nacionalismo*¹³ aborda el tema del cine mexicano y sus estereotipos, analiza como el Estado promueve la multiplicidad de estereotipos del mexicano para poder conformar los signos de identidad nacional que correspondían a una etapa de construcción y definiciones.

Por su parte, Carlos Monsiváis en *Notas sobre el estado, la cultura nacional y las culturas populares en México*¹⁴, muestra cómo la cultura popular urbana fue representada a través de estereotipos por los filmes nacionales para homogeneizarlos y darles un sentido de unidad que permitiera estabilizar las protestas sociales.

Sobre el mismo tema, Eduardo de la Vega Alfaro en *Del muro a la pantalla S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*¹⁵, muestra la influencia de los murales en el cine mexicano y como es que éstos contribuyeron a la definición de

¹²Ricardo Pérez Montfort, *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura en México 1850-1950*, México, publicaciones de la casa chata, 2008, 531 p.

¹³Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del Nacionalismo popular mexicano, ensayos sobre cultura popular y el nacionalismo*, México, CIESAS, SEP, 1994, p. 144.

¹⁴Carlos Monsiváis, *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX*, Cosío Villegas, Daniel, Coord., *Historia General de México 2*, México, El Colegio de México, 1997.

¹⁵Eduardo de la Vega Alfaro en *Del muro a la pantalla S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 1997.

los estereotipos mexicanos. El autor analiza las particularidades de los filmes a partir de la temporalidad en la que fueron filmadas y como es que éstos influenciaron a la audiencia, ya sea de una forma positiva o negativa. También aborda el tema de la utilización del séptimo arte con fines políticos y económicos. Asimismo, analiza las diferencias regionales de la producción cinematográfica en *Microhistorias del cine en México*, donde hace un análisis de las diferentes formas de producción cinematográfica en cada uno de los estados de la República, haciendo una descripción de directores y géneros cinematográficos.

El texto de Gustavo García y Rafael Aviña en *Época de Oro en el cine mexicano*¹⁶, es una obra de consulta relevante para esta investigación, pues contiene diversas biografías de directores, reseñas y datos técnicos de las películas, además de que hace un análisis de la situación del cine mexicano durante esta época, y los apoyos que recibió por parte del gobierno lo que lo llevó a tratar de manera general el tema de los censores.

Por último, hay dos obras imprescindibles para la realización de este trabajo: el primero de ellos es de Jorge Ayala Blanco en *La aventura del cine mexicano: En la época de oro y después*,¹⁷ obra dividida en tres secciones en donde nos presenta un análisis sobre los temas, mitos y arquetipos surgidos en la cinematografía mexicana, y cómo éstos impactaron en la sociedad, pues en muchos casos las películas eran propuestas como una especie de manual de comportamiento. Además, el texto hace un análisis sobre la manera como han visto al mexicano los cineastas extranjeros, ya como el típico charro borracho y peleonero rodeado por bellas mujeres, o como la mujer dependiente del hombre. Para ello hace una comparación entre las películas realizadas por cineastas mexicanos en contraste con las producidas por los extranjeros.

El segundo texto es el de Edgard Morín en *El cine o el hombre imaginario (1961)*, el cual muestra cómo el cine se expresa a través de símbolos y cómo el mexicano tiende a representar con ellos un arquetipo, el cual es divulgado por medio de los estereotipos: “los arquetipos son conceptos fuertes y elementales de

¹⁶ Gustavo García y Rafael Aviña, *Época de Oro en el cine mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

¹⁷ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano: En la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993.

muy larga duración que remiten a construcciones imaginadas que tienen que ver con las pulsaciones básicas de los seres humanos”¹⁸, de estos dan cuenta los ritos, doctrinas, los mitos y las leyendas que constituye a una sociedad, por ello analiza cómo es que se construyen estos imaginarios y como repercuten en la sociedad.

Los estudios realizados por Emilio García Riera, son clave importante en mi investigación, pues sus libros sobre la historia del cine mexicano muestran la evolución del séptimo arte en el país y el impacto que tuvo en la sociedad. Sus estudios proporcionan información básica sobre los directores más representativos del cine nacional de la época de oro. El libro de Emilio García Riera *Época de Oro del cine mexicano* me permitió conocer las fichas técnicas de muchas películas de la década de los 40, así como imágenes fotográficas de las mismas. Es un estudio que abarca la filmografía mexicana de la época de oro del cine.

Por otro lado, los estudios realizados por Aurelio de los Reyes sobre la historia del cine mexicano y su público, son muy interesantes pues hace un contraste entre la ficción del cine y su similitud con la vida real, sus investigaciones abarcan desde la llegada del cine al territorio mexicano hasta principios del siglo XXI. Aurelio de los Reyes analiza el impacto que ha tenido el cine sobre la audiencia, así como las obras biográficas de las estrellas del cine de la época de oro.

En el primer capítulo expongo las circunstancias que me llevaron a elegir como tema de investigación las películas de Emilio Fernández, quien mediante sus filmes logró promover nacional e internacionalmente la imagen estereotipada del indígena, consagrando las imágenes del indio dócil y protector vestido con pantalón y camisa de manta, y la india de exótica belleza, de largas trenzas, como referentes del nacionalismo mexicano. Si bien, Emilio en su tiempo logró fama y respeto por la crítica extranjera, no sucedió lo mismo en México, pues en repetidas ocasiones fue el blanco de críticas sociales debido a su comportamiento violento, prepotente y machista.

¹⁸ Edgar Morín, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix-Barral, 1961, p 47.

Esa imagen negativa del cineasta con el paso del tiempo se fue diluyendo, y se empezó a crear un mito glorificado sobre su vida y producciones cinematográficas. En la actualidad es considerado y reconocido internacionalmente como uno de los principales maestros de la época de oro del cine mexicano. Sus películas siguen proyectándose en muestras de cine internacional, festejos patrios o simplemente son transmitidas en televisión nacional de manera reiterada. Por ello, el propósito de este primer capítulo es analizar los factores que influyeron para que los filmes Emilio lograran tener tanto éxito.

El hecho de que Emilio centrara sus filmes en la figura indígena respondió a tres factores, el primero está relacionado con la vida del cineasta, pues sus películas son clara muestra de sus obsesiones personales, por otra parte, el periodo en que Emilio incursionó dentro del séptimo arte como actor y director coincide con una fuerte corriente nacionalista que buscó definir la esencia de la mexicanidad, dentro de la cual el definir el indigenismo fue un asunto de primer orden para el gobierno y los círculos intelectuales. Finalmente, con la llegada de Lázaro Cárdenas y posteriormente Ávila Camacho en la presidencia se permitió que la industria fílmica nacional tomara forma, debido a que ambos gobiernos decretaron una serie de normas para proteger y financiar los filmes nacionales; aunado a ello, el estallido de la Segunda Guerra Mundial favoreció al cine nacional, el cual durante estos años se encargó de abastecer al mercado internacional. Se llegaron a filmar de 120 a 150 películas al año, aunque el promedio anual mínimo fue de 65, es decir, cada mes se filmaban en promedio 5 o 6 películas.

Por otra parte, los filmes de “el indio” estuvieron impregnados de un fuerte tinte nacionalista, puesto que las historias abordadas en sus filmes giraban en torno a la revolución, el derecho a la tierra y la búsqueda de la igualdad entre la población, derechos que en la concepción del cineasta sólo se podrían lograr mediante la educación. La difusión del nacionalismo estaba acompañado de un fuerte sentido moral y de buenos valores, pues el cineasta mediante sus filmes retomó la vida del campo y las comunidades indígenas, las cuales eran representantes de las virtudes que los mexicanos debían tener. Emilio vio a los

grandes centros urbanos como un medio donde se corrompía el individuo, por ello sus películas estuvieron especialmente dirigidas al público de las ciudades, con el fin de que la audiencia tomara como ejemplo a sus estereotipos.

En el segundo capítulo abordo aspectos de la vida de Emilio “el indio” Fernández con la finalidad de comprender aquellos sucesos que marcaron su vida y definieron ciertos aspectos de su producción fílmica, al igual que la forma en que fue conociendo a su equipo de trabajo: Mauricio Magdaleno, Gabriel Figueroa, Dolores del Río, María Félix, Columba Domínguez, Miguel Inclán y Pedro Armendáriz, con los cuales obtendría fama a nivel internacional. Como el estereotipo de la mujer indígena-rural se convirtió en años posteriores en un referente de la mexicanidad, es por ello que en este apartado analizo la participación de la mujer en el campo público y privado, con la finalidad de encontrar los elementos que motivaron al cineasta a construir este estereotipo.

Finalmente, en el tercer capítulo analizo cuatro filmes del cineasta: *Pueblerina*, *Río Escondido*, *Maclovia* y *Salón México*, con la finalidad de contrastar los discursos e imágenes de las películas con lo que se estaba discutiendo en esos momento sobre la mujer y su participación en el espacio público. Para ello tomo como referente la imagen estereotipada de la mujer indígena, la mujer como encarnación de la patria, la mujer idealizada de Emilio Fernández y el estereotipo de la prostituta.

Espero que esta tesis cumpla su cometido y que los estre cruzamientos del cine y la historia nos permitan seguir reflexionando sobre nuestra condición en torno a la creatividad cultural que ha caracterizado a esta nación.

CAPÍTULO I

La construcción del estereotipo de la mujer indígena-rural en las películas de Emilio Fernández (1943-1948)

Los filmes de Emilio “Indio” Fernández y nacionalismo de la cultura revolucionaria.

En el año 2010 las instituciones nacionales y estatales echaron la casa por la ventana debido a la celebración del Bicentenario de la Independencia de México y el Centenario de la Revolución. El Gobierno Federal en colaboración con los Gobiernos Estatales y las diferentes dependencias públicas y privadas (radio, televisión y prensa), comenzaron una serie de eventos que tuvieron por objetivo conmemorar estos acontecimientos históricos; hubo desfiles, edificación de monumento, escuelas, parques recreativos y hospitales que llevaron los nombres de los héroes de la Independencia y la Revolución; se acuñaron monedas conmemorativas, se editaron una infinidad de libros dedicados a esos dos grandes períodos históricos; se expusieron muestras fotográficas, y se produjeron series, miniserias, novelas y películas que trataron sobre la vida y obra de los insurgentes o los revolucionarios, todo ello con la finalidad de mostrarle a la audiencia tanto nacional como extranjera la “grandeza y unidad del pueblo mexicano”, sobre todo debido a que la inseguridad y la delincuencia organizada comenzaban a causar estragos en las instituciones del Estado y en la sociedad.

Dentro de estos festejos cabe resaltar la exhibición de un gran número de películas que hablaban de la Independencia, la Revolución y temas relacionados con el medio rural y el indigenismo. Estas cintas fueron exhibidas dentro y fuera del país, como es el caso de Polonia en donde El Centro de Estudios Latinoamericanos y la Embajada de México en ese país invitaron al Ciclo de Cine sobre la Revolución Mexicana en ocasión de las conmemoraciones del Centenario

de la Revolución.¹ Por otra parte, la Universidad Nacional Autónoma de México realizó una exposición denominada: “La Revolución Mexicana en el cine, títulos fundamentales del cine de la época”.

Dentro de estos filmes de corte revolucionario destacaron los realizados por los Hermanos Alva, Enrique Rosas, Guillermo Becerril, Salvador Toscano, Jesús H. Abitia, Miguel Contreras Torres, Raúl de Anda, Matilde Landeta, Ismael Rodríguez, Fernando de Fuentes, Julio Bracho y Emilio Fernández.

En este contexto de festejos, el 2 de septiembre del 2011, El Archivo y Museo Histórico del Poder Judicial del Estado de Michoacán, presentó una muestra fotográfica de la película *Maclovía*, la cual estuvo compuesta por 25 fotografías en blanco y negro, que fueron tomadas durante el rodaje de la película por el fotógrafo Gabriel Figueroa.²

El cartel diseñado para el evento retomaba algunas ideas planteadas por Julia Tuñón, quien en su obra *Mujeres de luz y sombra*, hace alusión al vínculo de los proyectos cinematográficos respecto de la construcción de un nacionalismo ligado al régimen posrevolucionario. En el cartel se leía:

Durante los [años] cuarenta en México era común ver el cine como una diversión inocua, una forma curiosa y popular de ocupar el tiempo de ocio, de compartir las risas y las emociones. Eran momentos de “paz” social, pasado el periodo posrevolucionario y de construcción del nacionalismo mexicano, la educación, las humanidades y el arte tenían un papel clave en la consolidación de este nuevo proyecto, el muralismo, y el cine entre otras artes dan constancia de ello.

Emilio Fernández fue uno de los directores cinematográficos participes de este proyecto, supo expresar la idea de “nacionalismo y mexicanidad”, su intención

¹Ciclo de Cine sobre la Revolución Mexicana, <http://www.red-redial.net/america-noticia> (idioma español), consultado el 23 de septiembre 2011.

²Fotógrafo y director de fotografía del cine mexicano. Desde muy joven se interesó por el arte. Cursó estudios de pintura en la Academia de San Carlos y música en el Conservatorio Nacional. También es conocido como “el Maestro de la luz y de los contrastes cromáticos” dentro de la industria filmica nacional. Gabriel Figueroa dotó al cine nacional de fuerza expresiva y profundidad poética de corte nacionalista. Su trabajo fue reconocido en prácticamente todos los festivales internacionales.

era aprovechar la pantalla para propiciar un acercamiento a fenómenos como el indigenismo, el agrarismo, el laicismo, cierto sentido del arte y otra visión de la educación, con la intención de construir otro México.

El estilo narrativo de Emilio "el indio" Fernández, se debe en parte a su equipo de trabajo y a la mancuerna establecida con el fotógrafo Gabriel Figueroa: llamado también el "dueño de la luz", el cual a través de su lente nos muestra un México de claroscuros, destacando los paisajes, los planos amplios, las nubes enormes y cargadas que otorgan un elemento dramático al filme, la cámara nos cautiva con los magueyes, nopales, lagos, volcanes, etcétera, mostrándonos un paisaje lleno de vida.³

Maclovía fue filmada en el año de 1948, por el director y guionista Emilio "el Indio" Fernández y tuvo como fotógrafo a Gabriel Figueroa y el guionista fue Mauricio Magdaleno. El rodaje de la película se realizó en Janitzio, Michoacán, el reparto estuvo a cargo de María Félix como *Maclovía*, Pedro Armendáriz como *José María*, Carlos López Moctezuma como el *Sargento Genovevo de la Garza*, Columba Domínguez como *Sara*, Miguel Inclán como *tata Macario*, Arturo Soto Rangel como *don Justo (maestro)* y José Morcillo como *El cura*. Emilio García Riera menciona que la película fue estrenada el 30 de septiembre de 1948 en los cines Alameda y México, permaneciendo nueve semanas en el primero. El "Indio" Fernández había logrado que la película fuera un éxito en taquilla. El público, en su mayoría del estrato social medio y bajo, recibió de buena gana el filme, pero no pasó lo mismo con la crítica, que aunque alababan el trabajo de Fernández, comentaron que como director estaba cayendo en la repetición, por lo demás, la fotografía y el diálogo eran buenos. Emilio Fernández mostró en *Maclovía* el contraste entre dos méxicos, el primero apegado a sus creencias y costumbres, el segundo industrializado y corrompido.

La exposición fotográfica a la que hice alusión anteriormente mostraba 25 momentos del filme, en todos destacaba la mujer indígena por su belleza, mirada y

³Julia Tuñón, *Mujeres de Luz y sombra en el cine mexicano, la construcción de una imagen, 1939-1952*, México, 1998. p.125.

expresión, también por el dramatismo evidenciado en la toma y la carga cultural que se buscaba transmitir al público. De manera que la secuencia fotográfica por sí sola daba cuenta de una historia que a los ojos del espectador podría incluso ser distinta a la de la película. Luego de la exposición fotográfica, nos invitaron a ver la proyección del filme *Maclovía*. Durante la función no faltaron los cuchicheos y el clásico “¡silencio!” por parte de alguno de los espectadores y después de una hora cuarenta minutos, la película terminó. Ni la película ni la exposición generaron comentario o debate entre los asistentes. Había sido un evento que había cumplido el mismo cometido que cuando se estrenó el filme el 30 de septiembre de 1948: divertir.

Seguramente la percepción que tenía el público de aquellos años, y a diferencia del grupo que asistió a ver la exposición de la muestra fotográfica, eran muy diferentes, pues el cine de los años cuarenta era uno de los entretenimientos más populares y novedosos. Recordemos que las películas sonoras aparecieron en nuestro país hasta 1931 con la exhibición de *Santa*; por otra parte, el fenómeno de la emigración del campo a la ciudad iba en aumento, lo cual daba paso a la mezcla entre tradiciones rurales y urbanas y, en cierta medida, a sentimientos de nostalgia presentes entre la población de origen rural que residía en las ciudades. Por eso las películas de Emilio Fernández eran éxitos taquilleros, ya que a través de ellas imaginaban sus formas tradicionales de vida mediante el inevitable contraste entre la realidad rural que ellos habían vivido y el otro ambiente rural, el propuesto por el cineasta: uno cargado de nubes, magueyes, sierras y volcanes; de tomas al amanecer que exaltaban el dramatismo de la vida de los protagonistas teniendo al pueblo, sus fiestas y sus tradiciones como trasfondo. Las películas eran las nuevas comedias, eran representaciones ficticias que dejaban enseñanzas morales e incluso, nacionalistas. En cambio en la actualidad, para los asistentes a la función del Palacio de Justicia de Morelia, la película fue ajena para algunos, otros probablemente la consideraran extravagante, algunos más creerían que fue aburrida y una minoría tal vez haya considerado exagerado el dramatismo de las escenas. Para muchos de los asistentes el cine no es un arte, sino un

medio de entretenimiento que es parte de una industria comercial, donde lo único que importa para el espectador son los efectos especiales.

El que no se debatiera la película fue algo por demás extraño considerando que el público asistente era una sección completa de la Facultad de Historia que habían sido en cierta medida obligados a asistir por su profesor. Ante esa coerción inicial, cuando terminó la función algunos asistentes infructuosamente intentaron salir, pues se percataron que la puerta tenía llave. A los que ya se habían desesperado se les invitó a seguir sentados porque ahora sí vendría el evento académico en el cual se discutirían asuntos relativos a la Revolución. Alguno de los asistentes preguntó de manera irónica si el evento era de permanencia voluntaria, hubo risas cómplices y el llamado de las organizadoras a guardar silencio.

La presentadora dijo que tendríamos la “fortuna”, si se puede decir así, de ver la presentación de un proyecto interactivo e histórico, así que la mayoría permanecimos sentados y vimos la proyección: estas estaban compuestas por imágenes de revolucionarios que participaron en la decena trágica. A pesar de ser fotografías, un programa de animación las hacía moverse como los personajes animados de la serie *South Park* o como los zombis de la película de *White Zombie* de 1932. Hubo también rompecabezas para niños que una vez armados integraban escenas de la revolución, en donde había de todo desde revolucionarios, caballos y fusiles hasta los muertos que habían quedado en las calles de la ciudadela en el centro de México. En mi mente quedó aleteando una águila juarista que animada con flash movía sus alas. Para ese momento, todo el auditorio quería volar como el ave republicana, pues ni en la muestra fotográfica, ni en la película, mucho menos en los videos interactivos propuestos por el archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Históricas, se abrió un espacio para la discusión sobre cómo las imágenes y las propuestas visuales, pueden abrir camino para la investigación histórica. Cuando por fin se abrieron las puertas, literalmente los asistentes corrimos ante el temor de ser encerrados de nuevo y ver otro deprimente video interactivo. De camino para tomar nuestro transporte una de mis compañeras hizo una pregunta al grupo que caminábamos a la parada

¿qué tenían en común la película *Maclovía* y el video interactivo?, a simple vista parecieran no tener relación, sin embargo, tanto el filme como el video interactivo muestran símbolos de identidad nacional, que en vista de los pasados festejos sirven como un medio para reforzar y comprobar que el proyecto de unidad nacional forjado en muchas ocasiones mediante la creación de estereotipos se encuentra en cierta medida vigente en la sociedad. Esa podría ser una respuesta, aunque si consideramos la respuesta del público tal vez resulten más evidentes los puntos en común: en ambos casos el público asistente fue indiferente respecto de la película y de los recursos “interactivos” presentados. Ello en parte se debe a que organizadores e investigadores aún no tienen del todo claro como una película o una fotografía pueden ser usadas como fuentes, o en el mejor de los casos como objeto de estudio para la historia

Por ello considero necesario una reflexión sobre el uso de la imagen, como fuente histórica. En mi caso haré un análisis sobre la manera en que se representa a la mujer indígena-rural en las películas de Emilio Fernández, quien es considerado como uno de los mejores cineastas del cine mexicano, que logró plasmar en sus filmes las problemáticas de la época; el analfabetismo, la pobreza, el abuso de las autoridades, la corrupción del gobierno, la idealización de la educación como medio para lograr el progreso. En particular me interesa analizar la integración de la mujer al campo laboral, la cual no fue bien vista por el cineasta, quien consideraba que la mujer sólo debería dedicarse a las labores de la casa y al cuidado de su marido e hijos, por ello en sus películas está presente un estereotipo idealizado de la mujer, uno que sirviera como un modelo a seguir para el público femenino. Para ello, Emilio Fernández trató de mostrar las costumbres y tradiciones de la mujer indígena, pero sólo aquellas que le permitieran destacar las virtudes de una buena mujer. Sin embargo, un estudio de estas características quedaría incompleto si no se considerara la influencia de Mauricio Magdaleno en la construcción de estas representaciones estereotipadas, pues al igual que "el indio", la mayoría de sus novelas hablaban sobre el campo y el indigenismo.

A la trama de las películas de Emilio Fernández se discuten siempre los sentidos de pertenencia a un lugar, el arraigo del campesino con la tierra, el vínculo indisoluble de las mujeres con la fe, y en todas ellas está presente la tensión entre modernidad y tradición. Sin embargo, se trata de bastante más que la convivencia entre dos formas de vida o tiempos; remite a dos conceptos de México: por un lado un México esencial y eterno, volcado en sí mismo, sagrado por intocable, que sólo se puede atisbar en forma oblicua, a través de símbolos y síntomas. Su tiempo es cíclico y su signo la repetición. Es una estructura básica de índole natural, ajena a la calificación moral. Es el México del destino. Sobre él actúa la historia, lo que sucede, los conflictos sociales y políticos, la civilización que trata de imponerse, de disparar, en el mejor de los casos, un proceso hacia el progreso y la felicidad.⁴

Al igual que en sus películas anteriores, *Maclovía* muestra esta tensión. El filme aborda varios problemas sociales; por un lado nos habla sobre el analfabetismo y la escuela nacionalista como pieza fundamental para el desarrollo del país, por el otro, muestra una concepción idealizada del indígena, pues lo considera el heredero del México antiguo, por ello el indígena es el referente que le permite contrastar al México moderno, el cual, según la concepción de Fernández, había perdido la moral y se había olvidado de los ideales revolucionarios.

La identidad nacional a través del cine mexicano

El tema de la identidad nacional y los estereotipos que ayudaron al afianzamiento del nacionalismo mexicano han sido analizados por muchos investigadores. En el caso de los estereotipos del cine y en específico de la representación de la mujer, se han hecho estudios sobre la mujer “pecaminosa”: la cabaretera, la rumbera, la bugambilia y la prostituta, en la cual se resalta la miseria que la llevó a la

⁴Julia Tuñón Pablos, “Una escuela en el celuloide. El cien de Emilio el Indio Fernández o la obsesión por la educación”, en *Historia Mexicana*, vol. 48, núm. 2, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998, p. 440.

perdición, así como el castigo que recibe por su pecado, por lo que sus filmes corresponden a estructuras narrativas convencionales, que a fin de cuentas siempre tienen una moraleja que contarnos, ejemplo de ello podemos ver los en los filmes *Santa* (1931), *Salón México* (1948), *Aventurera* (1949) en donde la mujer paga con el olvido, la soledad y la muerte sus pecados.

Por otra parte, también se hicieron representaciones folclóricas como la china poblana o la india con su vestido de manta y sus trenzas, pero se deja en una mera descripción de su apariencia y comportamiento, sin profundizar en lo que dio pasó a su construcción. Se ha estudiado muy poco a la mujer indígena-rural y sus diversas representaciones, y los que la han analizado lo han hecho superficialmente, pues se dejan de lado los factores sociales e históricos que influyeron en la intencionalidad del cineasta al crearlo, y en la finalidad que tenía el estereotipo. En un caso muy particular Emilio el "Indio" Fernández, es considerado uno de los grandes creadores del cine mexicano, a través de sus películas abordó varias de los problemas de su tiempo: sobre el nacionalismo; el indigenismo; la emigración del campo a la ciudad; la idea de progreso través de la educación; y el nuevo papel que desempeñaba la mujer en las grandes ciudades.

Todas estas cuestiones están estrechamente relacionadas unas con otras, y en el caso de sus filmes, éstas giran en torno al estereotipo de la mujer indígena-rural, en la cual se muestra una serie de actitudes, normas y valores que según la concepción de Emilio Fernández debía tener una buena mujer. Por ello, analizaré los factores que influyeron en el cineasta: su origen indígena, el hecho de que participara en la Revolución, su trayectoria como director y guionista, y la estrecha amistad que tuvo como Mauricio Magdaleno. Emilio Fernández, al igual que otros cineastas e incluso muchos de los intelectuales de la época, no tenía una definición de los que realmente era el indígena, por ello es que sus filmes crearon una gran variedad de estereotipos que a pesar de su diferencia en el aspecto interno, en la apariencia todos eran iguales: la india con su rebozo, vestido de manta, huaraches y trenzas.

La cultura es indisociable de la identidad. La identidad como sostiene Gilberto Giménez⁵ son aquellos procesos de identificación del individuo con una comunidad culturalmente definida, en el sentido de que en ella se comparte una denominación común, mitos de origen, una lengua propia o adoptada, una historia común, una cultura distintiva y un sentido de lealtad y solidaridad.

En los términos de Benedict Anderson, la nación se define como una nueva forma de imaginación comunitaria. Fenómeno esencialmente cultural que solamente puede ser entendido en la perspectiva de los sistemas culturales que lo precedieron, a partir de los cuales y contra los cuales se configuró. Para Anderson son el Mapa, Censo y el Museo, (territorio, población, e historia) lo que origina la conciencia nacional. La nación es una comunidad política imaginada porque aunque los miembros de las naciones no se conocen entre ellos, aun así tienen en sus mentes una cierta imagen de su comunión.⁶

Podemos entender por identidad nacional aquellos procesos de identificación simbólica entre los miembros de una comunidad. Anderson presta atención especial a casos de difusión del modelo nacional en regímenes autoritarios con una herencia colonial. “Nacionalismo oficial” es el término que emplea para caracterizar a estados dinásticos que promueven de manera consciente y auto-defensiva una política de nacionalismo.

“Este nacionalismo se representa mediante un idioma ritual o lo que Roland Barthes caracterizó como una forma de habla mítica; es decir, un habla que opera a un nivel en donde signos con sentidos ya convenidos (o sea relaciones semánticas preestablecidas) se vuelven significantes y comunican una

⁵Gilberto Giménez, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, CONACULTA, ITESO, 2007. Consúltase el capítulo IV “ identidades étnicas: estado de la cuestión”, Apartado 2 “ Etnia, Nación, Estado y Ciudadanía”, p.8, tomado de www.paginasprodigy.com/peimbre/id_etnicas.pdf

⁶Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p.p. 228-259

significación esencialista, por ejemplo mexicanidad, purhepechidad, guadalupanidad, solidaridad, etc.”⁷

Dentro de la construcción del nacionalismo mexicano los grupos en el poder, se dieron a la tarea de crear un estereotipo que aglutinara la “esencia” del mexicano, dando paso a la creación de un gran número de estereotipos de lo mexicano, como son: el buen indio, la china poblana, el campesino, el charro, el capataz, el hacendado, el militar, etc. Entendiendo como estereotipo a la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaborados referencias al estado nacional.⁸

La sociedad mexicana y el cine

La llegada del cinematógrafo al territorio mexicano en el año de 1896, vendría a cambiar radicalmente la forma de entretenimiento de la población, que hasta ese entonces estaba claramente dividida por los estratos sociales; mientras las clase más altas se entretenían con viajes a lugares exóticos, muestras de arte y conciertos de música clásica, las clases bajas se divertían en las pulquerías, paseos por la plaza del pueblo y fiestas patronales. Pero con la llegada del cinematógrafo esto cambió, pues la clase media y baja por medio de las vistas cinematográficas pudieron conocer lugares remotos, contemplar obras de arte, conocer fiestas de la aristocracia europea, etcétera, cosas que hasta ese entonces sólo se encontraban al alcance de la élite.

Las divisiones de clase se difuminaron —aunque no desaparecieron— con el nuevo invento, pues tanto la clase alta como la popular, tenían acceso a carpas

⁷Andrew Roth Seneff y José Lameiras (Editores), *El verbo oficial*, Michoacán, El Colegio de Michoacán, ITESO, 1994, p. 22

⁸ Ricardo Pérez Montfort, “folklore e Identidad reflexiones sobre non herencia ríe medio siglo en América”, en *Archipiélago*, México, Vol. 11, Núm. 41 Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 43.

y salas de proyección, lo único que distinguía un espectáculo de cine de otro era el precio del asiento. El cine rápidamente cobró popularidad en la ciudad y se expandió por todo el territorio mexicano, su éxito se debía en gran parte a que el cine utilizaba un lenguaje a partir de imágenes que dejaban maravillados a los espectadores.

A causa de ello los gobiernos surgidos de la Revolución vieron en el cine uno de los principales mecanismos para difundir una idea de unidad e identidad nacional, pues las masas fácilmente asimilaban lo que veían en la pantalla grande, como menciona Aurelio de los Reyes:

Las clases populares rápidamente convirtieron al cine en uno de los principales medios de entretenimiento, el público manifestaba su contento con aplausos, gritos, silbidos y bastonazos en el piso de madera con un ruido fenomenal. Cuando una vista cinematográfica gustaba, el escándalo duraba hasta que el empresario ordenaba una repetición, “el bis”; en caso contrario, era de cuidado el enojo de los asistentes. El público no estaba educado para enfrentar el lenguaje de las imágenes y se alteraba, entraban “en éxtasis”, se quedaban boquiabiertos, se integraban a la acción de las películas: con las de los toros la orquesta tocaba Diana y el público gritaba “olé” en los pases emocionantes y aventaban sombreros al escenario. En los encuentros boxísticos las reacciones eran similares, cada quien tenía su favorito, se olvidaban sin duda de que era una copia del espectáculo y lanzaban expresiones de júbilo al contemplar los golpes.⁹

La forma en que las clases populares veían el cine, rápidamente causó descontento entre la clase alta, la cual veía al cine como una expresión artística, que debía de ser contemplada con seriedad, y que por tanto no debía ser vista por las clases bajas las cuales según su concepción no tenía la capacidad ni el conocimiento para apreciar el cine como un arte. Sin embargo, este tipo de comentarios no perjudicó el interés que tenían las masas por el cine, como señala Carlos Bonfil:

⁹Aurelio De los Reyes, *Cine y sociedad en México (1986-1930)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 158.

El cinematógrafo avanza lenta e irresistiblemente en su manera de subvertir los ritos de un esparcimiento urbano hasta entonces fiel del reflejo de las divisiones de clases. Las seguridades de la élite en materia social y cultural (“juntos pero no revueltos”) se estremece ante la adopción que hace el pueblo de los ademanes y desplantes olímpicos de sus estrellas favoritas. El cine replantea modelos de conducta, nociones de tradicionalidad y decoro: revela la fragilidad de las verdades reveladas. Al llegar a la provincia el cine despierta o exaltaba el apetito migratorio.¹⁰

El cine se convirtió en el medio de entretenimiento por excelencia de las masas, las cuales tomaban como modelo los estereotipos proyectados, se identificaban y por lo tanto imitaban. Por ello, durante la primera mitad del siglo XX, el gobierno mexicano utilizó al cine como uno de los principales medios para la difusión de mensajes sobre “lo mexicano”, “la nación”, “la Revolución” en incluso sobre la ideología y los discursos oficiales del grupo gobernante, pues al ser la mayoría de la población analfabeta, el cine se constituyó en mecanismo ideal para educar a las masas a través de las imágenes que proyectaba.

La educación y la idea de unidad nacional

El analfabetismo de la población fue un asunto de primer orden para el gobierno mexicano de los años cuarenta, el cual mediante las campañas alfabetizadoras buscó acabar con el problema, pues lo veía como una limitante para el progreso. Emilio Fernández hizo eco de esta problemática incorporando el tema de la educación como el elemento redentor de los dramas que afligen a los protagonistas de sus filmes.

En el caso de la película *Maclovía*, la escuela es elemento progresista que está ahí, como parte del escenario, como una especie de faro que guía a los

¹⁰Carlos Bonfil, “De la época de oro a la edad de la tentación”, en Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil, *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México, Ediciones El Milagro, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994, p. 56.

hombres para salir de la “ignorancia” en la que se encuentran. Cuando *José María*, (Pedro Armendáriz) va a la escuela del pueblo, le pide el maestro *Don Justo* (Arturo Soto Rangel) que le enseñe a leer y escribir, porque quiere escribirle una carta muy bonita a *Maclovia* (María Félix).

La escena empieza cuando el maestro *Don Justo* regaña a dos de sus alumnos por no cumplir con la tarea y como castigo los manda al rincón, después se dirige a la clase y les dice que es inútil intentar enseñarles cuando ellos no prestan interés, aseverando que era más fácil enseñarle algo a la puerta si esta hablara que a ellos, en eso llega *José María* y le pregunta a *Don Justo* que si le puede hacer la merced de escribirle una carta muy bonita para su novia *Maclovia*, *Don Justo* pasa al frente de la clase a *José María* y le pide que repita lo que le acaba de decir. *Don Justo* una vez que terminó de hablar *José María* lo usa de ejemplo para reprender a la clase: “ven a este pobre analfabeta, que tiene la necesidad de escribir una carta, y no pude, porque nunca vino a la escuela... (Vean) que duro es llegar a hombre y no saber leer ni escribir”, *José María* le pide disculpas a *Don Justo* por interrumpir su clase y se retira del salón.



Los gobiernos de la posrevolución buscaron implantar en la sociedad una cultura nacional que fuera capaz de borrar los rasgos distintivos de cada estrato social, en especial el de las comunidades indígenas, las cuales se regían con base

a su propio sistema de normas y costumbres, apropiándose de manera muy particular las políticas del Estado. Esta diversidad cultural fue vista por el gobierno como un gran peligro para la estabilidad y el progreso del país, por lo cual desplegó una serie de medidas para inculcar en la sociedad la idea de un origen en común, un pasado indígena en el que se comparaba a la civilización Maya y Azteca con las culturas clásicas de occidente, es decir, se rescató un pasado indígena glorioso sin que necesariamente ello involucrara al indígena contemporáneo a esas iniciativas.

Las misiones culturales emprendidas por José Vasconcelos en la década de los años veinte, tenían la intención de salvar al indígena de su ignorancia, el vicio y la idolatría, se quería hacer de él “un buen ciudadano” que ayudara a forjar la ruta hacia el progreso del país. Creada en 1921, la Secretaría de Educación Pública construyó escuelas rurales federales para disciplinar y canalizar las energías de los campesinos rebeldes. La escuela les daría nacionalidad y modernidad. Transformaría a parias supersticiosos que sólo pensaban en su localidad, en productores comerciales patriotas y de orientación científica.¹¹

De regreso a la cinta *Maclovía* vemos como Emilio Fernández recalca esa idea de progreso a través de la educación, presenta al indígena como un ser sumergido en la ignorancia y la idolatría, como puede apreciarse en la escena donde Don Justo manda llamar a uno de sus alumnos y éste se inclina ante él, esto provoca su enojo: “cuantas veces les he dicho que no se inclinen ante nadie”, Emilio al igual que los intelectuales de la primer década del siglo XX, veía al indígena como un niño, que era fácilmente influenciado y que por ende podía ser presa de malas acciones y vicios.

Las razas indígenas y mezcladas eran decadentes y deformadas por la opresión. Eran “fáciles elementos” para la agitación en las “continuas convulsiones”.¹² Se buscaba a través de la educación civilizar a esa “población salvaje”, la cual según los intelectuales de la época no tenían conocimiento

¹¹Vaughan Mary Kay, *La política cultural en la revolución, maestros campesinos y escuelas en México, 1930-1940*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 15.

¹²*Ibid.*, p. 54.

alguno, que más bien eran la encarnación del vicio y la degradación social. Por ello se buscó integrarlos al progreso, inculcarles una identidad nacional, una historia nacional que les mostrara que todos compartimos un mismo origen. Se buscó homogenizar a la población, acabar con sus lenguas, costumbres, tradiciones, con todo a aquello que les daba una identidad étnica, para “occidentalizarlos” muy a la manera norteamericana.

El analfabetismo fue uno de los principales problemas a resolver por los gobiernos de la posrevolución, pues si se quería llevar a México al progreso, su gente debía de estar educada, para ser competitiva en el mundo laboral, pero sobre todo para crear una idea de unidad entre la población como parte de un proyecto de desarrollo nacional que permitiera la estabilidad y el desarrollo del propio país.

El proyecto alfabetizador fue llevado a cabo por José Vasconcelos durante los años veinte, quien creía que para evitar una segunda revuelta armada dentro del país, se debía inculcar en el educado una idea de nacionalismo y unidad que permitiera la construcción de una identidad nacional. Con el paso del tiempo esta idea de alfabetización continuó. Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, el proyecto educativo fue replanteado, y se buscó educar a las masas de acuerdo a sus necesidades y el medio que los rodeaba, teniendo como objetivo principal alfabetizar a la población indígena, para que ésta se integrara a la sociedad en igualdad de condiciones.

La preocupación por civilizar a la población indígena aumentó debido en parte al énfasis positivista que ponía a la alfabetización como el medio idóneo para el progreso del país. Se consideraba que la nación necesitaba una ciudadanía sana, moderna e idealmente blanca.¹³ El indigenismo se volvió nuevamente un tema de controversia entre el gremio intelectual y político, unos querían defender sus derechos otros los veían como un problema de salud social, sin embargo, ambos coincidían en que la única forma de salvar a este estrato social era a través de la educación.

¹³Rebecca Earle, “Algunos pensamientos sobre ‘el indio borracho’ en el imaginario criollo”, *Revista Estudios Sociales*, abril, Núm. 029, Colombia Universidad de los Andes, 2003, p. 23.

La discusión sobre el indigenismo en el siglo XX tocó a todos los estratos intelectuales y políticos. Durante el porfiriato el debate en torno al indio tuvo cabida en parte gracias al desarrollo de la antropología en México. Ejemplos de ello fueron la celebración del Congreso de Americanistas en 1910; la fundación de la Sociedad Indianista Mexicana que realizó diversos trabajos entre 1911 y 1914; y la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana, que operó entre 1911 y 1920, cuyo director fue durante varios años Manuel Gamio.¹⁴ Entre diversas discusiones cabría recordar las de Andrés Molina Enríquez en *Los grandes problemas nacionales* (1909) para quien el problema indígena se tenía que resolver mediante el mestizaje. Según él la mezcla de razas era lo mejor para la nación mexicana, sobre todo, la mezcla indígena con la raza blanca, la cual consideraba más avanzada o evolucionada. Por su parte, el antropólogo Manuel Gamio, —alumno de Franz Boas, de quien adoptó el enfoque culturalista de la antropología, sobre el estudio de las culturas, con el fin de conocer a profundidad su composición y hacer un rescate de las diversidades culturales— escribiría *Forjando Patria* (1916), en donde proponía la integración de los indígenas a la nación mexicana, de hecho fue el ideólogo de la política integracionista.

José Vasconcelos en *La raza cósmica*, (1925) aspiraba a formar una nueva sociedad a través de la educación con la exaltación de las culturas antiguas, y de ahí a la occidentalización del indio para llegar a la civilización moderna. Vasconcelos pretendía que el indígena abandonara su propia identidad y adoptara otra, la de la mexicanidad construida desde una visión nacional revolucionaria, como producto del movimiento armado revolucionario que pretendía la construcción de un México como nación moderna.¹⁵ Los maestros misioneros tenían la tarea de llevar la educación a todos los mexicanos y con la propuesta de Gamio de hacer una educación especial para los indígenas que no hablaban el

¹⁴Puede consultarse a Juan Manuel Mendoza Arroyo, “Identidades indígenas y agraristas en Michoacán. Conflictos por la propiedad de la tierra en ejidos y comunidades, 1880-1940”, Morelia, Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2012, [Texto en prensa].

¹⁵Miguel Ángel Sámano Rentería “El indigenismo institucionalizado en México, 1936-200: un análisis”, p. 144, en <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/3/1333/10.pdf>

español. Moisés Sáenz al fundar en 1922 la Escuela Rural, pretendía que la educación fuera el instrumento transformador de los indígenas con el fin de integrarlos a la nación y por ende a la civilización. En 1923 las Escuelas Rurales se convirtieron en Las Casas del Pueblo, y en 1924 en la Ciudad de México se fundó la Casa del Estudiante Indígena, que era un internado para indígenas. En este mismo año se establecieron las Misiones Culturales que se difundieron en las comunidades indígenas a partir de 1926 en el periodo callista. La Casa del Estudiante Indígena se clausuró en 1932 debido a que no se cumplieron los objetivos impuestos, pues los estudiantes ya no regresaron a sus comunidades de origen como se había pensado.¹⁶

En lo que se refiere a los indígenas contemporáneos: “el pensamiento de la Revolución mexicana destacó su atraso y marginación. Fueron considerados un sector no funcional con el progreso del país”. Frente a la importante herencia legada por la Revolución: se subraya su problemática implantación dentro de la sociedad, que pretendía la superación y la redención de los indígenas para llegar al completo mestizaje, a la “raza cósmica” vasconceliana.¹⁷

Para la década de los cuarenta el gobierno mexicano se enfrentaba a un nuevo problema, pues tenía que incorporarse al orden económico y político derivado de la Segunda Guerra Mundial, el cual exigía una fuerte competitividad industrial. Como consecuencia de esto, las capitales crecieron rápidamente, debido a la apertura de industrias tanto nacionales como extranjeras. La demanda de trabajadores hizo que la emigración del campo a la ciudad se incrementara

¹⁶En el arte mexicano durante este periodo se desarrolló el muralismo mexicano. Francisco Goitia pintor de caballete, también formó parte del proyecto nacionalista, su pintura “El indio Triste”, lo colocaría en la corriente del nacionalismo mexicano. Asimismo, Anita Brenner, promotora cultural, fotógrafa, escritora, periodista y traductora del arte mexicano, escribiría su obra: *Ídolos tras los altares* (1929), en donde proyectaba la imagen cultural del país y hacía una lista de pintores mexicanos en los que incluía a Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, e incorporaba a Jean Charlot y a Francisco Goitia, dentro de esta reconstrucción de la imagen de país. Véase a Nadia Ugalde, *Anita Brenner. Visión de una época*, México, CONACULTA, RM, S.A. de C.V., 2006.

¹⁷Eva Sanz, “Continuidades en el discurso intelectual y político mexicano sobre los indígenas siglos XIX y XX”. *Tzintzun, Revista de Estudios Históricos*, Morelia, Mich., Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Núm. 51, enero-julio 2010, p. 103.

rápidamente. Con ello se dio la apertura de un sinnúmero de escuelas, las cuales tenían dos objetivos en concreto; por un lado, abastecer al sistema empresarial con técnicos y obreros capacitados que trabajaran con salarios bajos y, por el otro, seguir difundiendo una idea de unidad nacional, haciendo hincapié en la paz, la democracia y la justicia, con la intención de “borrar las “desigualdades” sociales mediante la educación.

El indigenismo y las instituciones del Estado mexicano: la construcción de un estereotipo denigrante

Dentro de este proyecto idealizado de progreso y unificación nacional, las comunidades indígenas fueron un tema de controversia para los diferentes círculos intelectuales y políticos, los cuales no tenían una clara definición de lo que significaba “ser indígena”, sin embargo, en lo que la mayoría coincidía era en el hecho de ver a sus comunidades como “un obstáculo” para el progreso del país.

Como ya lo mencioné, durante los años veinte se pretendió alfabetizar a las comunidades indígenas, para de esta forma homogenizarlas e integrarlas al resto de la población, estas campañas educativas tenían por objetivo inculcar un sentimiento de identidad nacional, una misma lengua (español), y erradicar los malos hábitos, para hacer de ellos “personas de bien”. Con el objetivo de sacar a los “indios de su ignorancia”, el proyecto de educación se extendió por todo el territorio, sin embargo, no tuvo los alcances esperados, pues a pesar de la creación de un número considerable de escuelas, las comunidades indígenas no asistieron a ellas.

La educación se enfocó en “construir la unidad espiritual de la patria”, este proyecto educativo rechazó la educación bilingüe, para obligar a sector indígena a desligarse de sus raíces e integrarse a la población en general, se pretendía enseñara al “indio” a trabajar para que fuera productivo y después generar en él necesidades que los obligaran a alimentarse, vestirse y vivir mejor, al mismo tiempo que castellanizarlos, para de esta forma “hacer del indio un mexicano”,

pues se pensaban que: “El indio como ‘indio’ no tiene porvenir en México; debe mexicanizarse, es decir, dejar de ser un ‘indio’ incorporándose a la vida nacional, abandonando su aislamiento y sumándose a los demás sectores del país...Esta es la posición justa, acertada y patriótica. Debe haber un sólo México y no varios Méxicos.”¹⁸

En el período presidencial de Lázaro Cárdenas (1934-1940), esta idea de educación indígena cambió, pues no se pretendió borrar ni modificar sus lenguas o costumbres, sino que se promovió educarlos de acuerdo a sus necesidades. Cárdenas a través de la escuela socialista quiso rescatar los valores indígenas. Por ello durante su gobierno se creó el Departamento de Asuntos Indígenas, con la finalidad de que garantizara el respeto y cumplimiento de sus derechos.

En 1940 Ávila Camacho asumió la presidencia de la República, sin embargo, la situación internacional (el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española), fue determinante para la formulación de un nuevo proyecto político, en donde la paz y la unidad eran los principales objetivos.

El énfasis de las políticas de Estado dejó de considerar el problema agrario como una parte medular del desarrollo y se consideró que el crecimiento económico del país podría lograrse a partir de la inversión industrial. Estas políticas favorecieron la emigración de contingentes a las ciudades, provocando el incremento de las vecindades en las ciudades, en donde se mezclaron tradiciones rurales con el nuevo modo de vivir urbano, esto puede verse claramente reflejado en el cine de la época, como señala Carlos Bonfil:

El cine mexicano ofrece testimonio inmejorable de una realidad nueva: el cambio en las costumbres que es consecuencia de la gran movilidad social, de la explosión demográfica y de la concentración poblacional en el medio urbano... lo que importa es contener los posibles desbordamientos, el relajamiento de las costumbres, la corrupción moral que asecha en el corazón de la gran urbe. Por ello

¹⁸*Ibid.*, p. 254.

se enfatiza en el melodrama urbano una ideal de virtud moral que exalta la vigencia de las tradiciones.¹⁹

En 1948 se creó el Instituto Nacional Indigenista, cuyo propósito era resolver los problemas concernientes a los grupos indígenas, con la finalidad de mejorar su forma de vivir. “El programa del indigenismo y las instituciones dedicadas a su implementación se han convertido en un signo de nobleza del México posrevolucionario... la política indigenista posrevolucionaria fue originalmente una política de asimilación y luego de integración”.²⁰

Sin embargo, este proyecto de mexicanizar al indígena no prosperó. Pues el sector indígena continuó siendo marginado, se le siguió viendo como un obstáculo para el progreso del país, como un ser ignorante y salvaje. Lo cual puede verse con mayor claridad en las películas de la época, en donde se mostraron generalmente dos estereotipos indígenas; el primero era el indígena prehispánico, exaltado por sus virtudes relacionadas con la valentía y la lealtad hacia su raza, los filmes por lo general lo mostraron como un ser bondadoso que fue engañado por el codicioso y cruel español para despojarlo de lo que por derecho le pertenecía, culpando a este último por la miseria en la que se encontraban sumergidas estas masas. Por otro lado, las cintas también se enfocaron en engrandecer el rápido y fastuoso desarrollo de las civilizaciones prehispánicas, poniendo principal interés en la arquitectura, la escritura y los avances tecnológicos y científicos que lograron estas civilizaciones en especial la mexicana y la maya. Esto puede apreciarse en la película *La noche de los Mayas* de Chano Urueta (1939). El segundo estereotipo indígena representaba al indio actual, éste generalmente fue mostrado como un ser sumiso e ignorante, representante de los vicios y la pereza, esto se debía a que el indígena durante la primera mitad del siglo XX fue considerado como un obstáculo para el progreso y

¹⁹Carlos Bonfil, *Op. Cit.*, p 59.

²⁰Leif Korsbaek, Sámano Rentería Miguel Ángel, “El Indigenismo en México: Antecedentes y Actualidad”, en *Ra Ximhia*, México, enero-abril, año/vol. 3, Núm. 001, Universidad Autónoma de México, 2007, p. 204.

desarrollo del país, el cine que aborda al indígena de esos años se encargó de reafirmar la visión que se tenía de él.

Con la gran pluralidad de grupos indígenas era muy difícil establecer rasgos de identidad nacional, sin simplificar la diversidad de las regiones, étnias, costumbres y formas de vida, que conformaban al “pueblo mexicano”. El “pueblo mexicano” se convirtió en el tema principal de proyectos artísticos y culturales. Los intelectuales de la época (antropólogos, eugenesistas, políticos, geógrafos, escritores y artistas) encontraron en el “indio” la esencia de la mexicanidad, pues éste, al ser heredero de la civilización antigua, dotaba de legitimidad e identidad a la sociedad. Sin embargo, no se tenía claro que era “lo indígena”, por ello se generó un debate sobre las características que debía de tener una población para considerarla indígena.

El tema de “lo indígena” cobró importancia nuevamente en los ámbitos intelectuales y artísticos, el “indio” empezó a ser tema de interés en los diferentes medios de comunicación y entretenimiento; el teatro, las tiras cómicas, la música popular, la pintura y el cine, gracias a esto, el “indígena” se convirtió en un estereotipo más, que encarnaba la idea de “la mexicanidad”.

Rápidamente el estereotipo indígena cobró fuerza en el ámbito social, prueba de ello fue la proliferación de los logotipos de las compañías cinematográficas que mostraron grecas y nombres de origen prehispánico, como: Aztlán Films, Popocatépetl Filmes o Quetzal Films.

Las entonaciones y el lenguaje mismo, así como la vestimenta; el calzón de manta, los huaraches, la faja en la cintura, el sombrero de palma, el pelo enmarañado en el caso de los hombres, y las trenzas, el cántaro, el vestido de manta, el rebozo y los huaraches en el caso de las mujeres, se convirtieron en los elementos característicos del estereotipo indígena.

Este tipo de representación provocó la inconformidad de algunos estratos intelectuales, los cuales buscaron replantear la imagen del indio. La revaloración y mitificación del pasado prehispánico estuvo estrechamente ligado a los principios indigenistas. El indio contemporáneo, por su parte, se convirtió en un símbolo de

“injusticia social” a la que debía de ponerse fin a través de su incorporación al progreso.²¹

La idealización del pasado prehispánico, tanto en el ámbito intelectual como en el popular, contrastaba con la presencia real de quienes aparecían como los legítimos herederos de aquél pasado, sin embargo, difícilmente se podía negar el vínculo entre quienes vivieron en el pasado idealizado y los que habitaban en el presente lleno de prejuicios e injusticias. La imagen del “indio” en el ámbito popular urbano no definía con claridad la miseria y el abandono en que se encontraban.

Su mexicanidad no era puesta en duda, sin embargo, quedaba claro que se trataba de un mexicano que no formaba parte de ese momento. Aun cuando se reconocía su participación en la formación de lo “mexicano”, lo indígena era una dimensión distante, no siempre aplicable a la mexicanidad prefigurada por un país cosmopolita. El indio como estereotipo era utilizado sólo para cierto “tipo” de mexicanos: los más miserables.²²

Con ello, el tema del indigenismo fue retomado por cineastas, quienes llevaron a la pantalla grande melodramas en los cuales el indio era representado como un ser mítico que a pesar de las adversidades lograba salir adelante, como un ser inocente y bueno, que era víctima de algún hacendado o de la corrupción del gobierno, pero que a la vez era torpe y despistado.

Los cineastas reflejaron en sus películas al indígena como un sujeto *folk*,²³ hierático y pintoresco, el cual era ajeno al verdadero drama de la lucha social del

²¹ *Ibid.*, p. 165.

²² *Ibid.*, p. 168.

²³ Robert Redfield, sociólogo y antropólogo de la escuela de Chicago, (amigo de Manuel Gamio) se encontraba en Tepoztlán, México desde 1926 realizando trabajo de campo para tres estudios, aplicando el *continuum folk urbano* como modelo teórico para explicar el cambio social y cultural. El pensamiento urbano de este periodo tuvo una sobredeterminación política y cultural evidente dadas las incógnitas planteadas por la transformación acelerada de las ciudades del continente al compás de un desplazamiento migratorio que estaba invirtiendo ya definitivamente su tradicional carácter rural. Realizó uno de los intentos más ambiciosos por comprender el cambio social y cultural en el paisaje de la comunidad aldeana a la sociedad urbana. Lo que Redfield encontró en

país. Este estereotipo logró tener gran difusión a nivel internacional gracias a los filmes de Emilio Fernández como las películas: *María Candelaria* (1943), *La Perla* (1945), *Río Escondido* (1948), *Salón México* (1948), *Maclovía* (1948) y *Pueblerina* (1948). Sin embargo, no era el único cineasta que había tomado la cuestión indígena como eje central de sus películas, pues antes de él, muchos cineastas lo habían retomado, tal es el caso de *Tiempos mayas* y *La voz de la Raza* ambas filmadas en 1912 por Carlos Martínez Arredondo, Luis Lezama con *Tabaré* (1918), Manuel de la Bandera con *Cuauhtémoc* (1919), Chano Urueta con *La noche de los mayas* (1939) y *El signo de la muerte* (1939) y Gabriel Soria con *La Virgen Morena* (1942). Pero fue Emilio Fernández quien maravilló a la audiencia con sus pintorescos paisajes y la belleza de sus protagonistas; María Félix, Dolores del Río, las que mitificarían la belleza indígena.

Posteriormente surgieron algunos filmes con un carácter documental, que pretendieron mostrar al indígena tal y como era, como es el caso del filme *Tarahumara* (1964) dirigida por Luis Alcoriza, José Arenas con *Carnaval Chamula* (1960), José Baez con *Él es Dios* (1964), Guillermo Bonfil y Alfonso Muñoz con *Misión de chichimecas* (1965), Nacho López con *Semana Santa en Tolimán* (1967), por mencionar las más representativas. Sin embargo, los esfuerzos de estos cineastas por representar al indígena tal y como era realmente fracasó, pues tanto la sociedad mexicana como extranjera ignorante de la gran riqueza de la cultura indígena, pues le eran más entretenidos los estereotipos comerciales.

Los estereotipos difusores del nacionalismo durante la década de los años cuarenta

Para entender mejor la construcción de estos estereotipos de lo “típicamente mexicano” es necesario conocer la situación de México durante esta época. El

Tepoztlán fue una sociedad armónica, integrada y estable, aunque no “primitiva” sino “folk”: un grupo popular urbano que no estaba ya aislado, pero que seguía manteniendo una serie de características socioculturales específicas del mundo tradicional –tamaño reducido, status fijo, centralidad de la familia en la reproducción cultural, organización sagrada de la vida, ausencia de criterios de racionalidad instrumental etcétera. En *The Folk Culture Yucatán*, (1941) Redfield plasmó la polaridad folk-urbana del comportamiento humano en el medio urbano.

país afrontó una severa desunión social, producida por las diferencias entre las clases políticas, que provocaban constantes riñas entre los diferentes estratos sociales, por otra parte, la situación internacional produjo la necesidad de unidad en el país.

Este proyecto de unidad nacional recibe el nombre de “nacionalismo revolucionario”, que comprende de 1920 hasta 1960. Pretendía ensalzar al pueblo que durante largo tiempo fue excluido del ámbito político. “El discurso político identificó al “pueblo” como el protagonista esencial de la revolución, y destinatario de los principales beneficios de dicho movimiento. El pueblo se concibió entonces como el pueblo de los humildes, de los pobres, de las mayorías, mucho más ligadas éstas a los espacios rurales que a los urbanos. En otras palabras, quienes llenaban el contenido de la palabra pueblo eran precisamente los campesinos, indios, rancheros, y muy ocasionalmente los proletariados”.²⁴

La llegada de Ávila Camacho a la presidencia puso fin al proyecto cardenista, lo cual provocó el disgusto de las clases populares, aunado a ello el estallido de la Segunda Guerra Mundial, y la decisión del gobierno mexicano al declararse neutral en la contienda, colocó al país en un grave apuro, pues su decisión trajo consigo severas críticas por parte de los países en guerra, como fue que con el afán de presionar al gobierno mexicano para que se involucrara en la contienda, empezaron a difamar al país a través de sus periódicos. Por ejemplo, *The New York Times*, responsabilizó al gobierno mexicano de estar al servicio de los nazis, mientras que Inglaterra sugirió a los empresarios ingleses que no invirtieran en un país tan peligroso como México. Para 1942 México entró en la guerra, fungiendo como uno de los principales exportadores de materias primas, lo cual reactivó la economía industrial del país, que a su vez provocó el crecimiento acelerado de las ciudades, debido a la fuerte migración del campo a la ciudad.

El país logró obtener grandes beneficios por parte de los países aliados, en especial de Estados Unidos, que concedió ciertos apoyos económicos a México,

²⁴Pérez Montfort, Ricardo, “Nacionalismo y estereotipos 1920-1940” en *Nacional Dominica*, Núm. 25, año I, 11 de noviembre de 1990, México, p. 180.

en especial para la industria fílmica nacional, la cual fue abastecida de películas vírgenes (cintas de películas en blanco), cosa que se le negó a Argentina por no tomar parte en la guerra.

Este suceso favoreció mucho al cine mexicano, pues al estar fuera del camino la industria fílmica argentina que durante esos años era el mayor exportador de filmes en América Latina y a la disminución en las producciones de los filmes norteamericanos, México tuvo el camino libre para abastecer al mercado fílmico internacional. La proliferación de cintas nacionales se incrementó drásticamente, al grado de producir durante ese año más de veinte filmes, el cual se triplicó para el año siguiente.

Muy pronto los filmes nacionales empezaron a tener una gran influencia en la industria fílmica internacional, tal es el caso de los filmes de Emilio Fernández como *Flor silvestre* (1943) y *María Candelaria* (1943); Fernando de Fuentes con *Doña Bárbara* (1943); Julio Bracho con *Distinto Amanecer* (1943); y Miguel Contreras con *La vida inútil de Pito Pérez* (1943), por mencionar las más sobresalientes de la época.

Por otra parte, el gobierno se vio en la necesidad de replantear el discurso nacionalista, para ello buscó crear un estereotipo de lo mexicano que unificara y homogenizara a la sociedad, y de esta forma crear una “historia patria” y una “identidad nacional”, que aglutinara los rasgos más distintivos de los mexicanos.

El estereotipo “del mexicano” pretendía ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, que eran aceptadas e impuestas por el gobierno y la clase dominante. Se manifestó en gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas desde el comportamiento cotidiano hasta las más elevadas referencias al Estado Nacional. Como representación de lo mexicano, los estereotipos aparecieron en la iconografía-grabados, fotografía, cine y literatura. En parte también se identificaron a través del lenguaje hablado y la música; tanto en el vestir como en el comer: en las actividades productivas, y, sobre todo, en las recreativas fueron obteniendo sus

especificaciones en un determinado “ser” o “deber ser” que se conformó mediante la interacción de costumbres, historia, espacio geográfico.²⁵

De esta forma se buscó lo que debía ser considerado “típicamente mexicano”. Se plasmó en los colores de los artistas plásticos y sonó en la naciente radio; formó parte de los argumentos diplomáticos, y buscó la creación de estereotipos en el cine y, en general, dio mucho que decir en el complicado mundo de la cultura nacional. Políticos, escritores y artistas se lanzaron a un sinnúmero de polémicas que tenían como aparentes temas centrales la revolución, la nacionalidad, la historia, la cultura o la raza, pero cuyo primordial afán parecía inclinarse por darle un sentido a eso que llamaban “el pueblo propiamente mexicano”.²⁶

Para introducir el estereotipo del “mexicano”, el gobierno se valió de las artes visuales para difundirlo, como los murales, las pinturas y el cine, este último fue el que tuvo mayor influencia sobre la audiencia, pues era una de las principales formas de entretenimiento de la población.

La fiebre del folklore ha paralizado al cine mexicano, lo ha atado a una inexorable monotonía insistentemente señalada por los críticos y tan tenaz, sin embargo, que nada pueda desplazarla... El charro, la china poblana, la canción quejumbrosa, o fanfarrona, todo eso son cosas que se repiten insistentemente, implacablemente. Se diría que México es, sobre todo, cantores, sombreros anchos y guitarras... y es un error, un gran error. México no se caracteriza por eso, aunque, ciertamente tales tipos dominan numéricamente el país, bien que con rasgos muy distintos a los que nuestro cine les atribuye.²⁷

²⁵Ricardo Pérez Montfort, *Op. Cit.* p. 38.

²⁶*Ibid.*, p 181.

²⁷Rubén Salazar Mallén, “Mas cantidad y menos calidad exige el pueblo”, en ONE, México, octubre, 1938, citando en Emilio García Reirá, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. I, Era, México, 1969, p. 193.

El cine redujo las características del mexicano a unos cuantos conceptos que en la mayoría de los casos alteraba, e incluso negaba la complejidad histórica y cultural del país y sus habitantes.

En otras palabras: México dejaba de ser una posible nación con todas sus complicaciones para convertirse en un cuadro folclórico chato capaz de satisfacer los afanes comerciales... para muchos autores extranjeros la “mexicanidad” resultaba un asunto de tan difícil sujeción, que sólo lograron manifestar su admiración o incomprensión. Por lo tanto también contribuyeron a la creación de una representación simplificada o estereotípica del mexicano.²⁸

La vecindad como lugar de habitación y convivencia se convirtió en un símbolo de “identidad” para el mexicano, dejando de lado los estereotipos del charro y la china poblana. Este cambio se vio reflejado en varias citas como *Ustedes los ricos* (1947) o *Pepe el toro* (1952), donde se observó de forma no dramática y hasta cómica la miseria de las clases bajas (obreros, trabajadoras domesticas, jardinero, barrenderos), la injusticia y la desigualdad de oportunidades de la cual eran víctimas, en contraste con la crudeza y el surrealismo planteado en *Los Olvidados* de Luis Buñuel (1950).

En el caso de la construcción de los estereotipos femeninos tuvieron una doble intención, por un lado inculcar un sentimiento nacionalista en las mujeres, para que éstas a su vez enseñaran a sus hijos los valores y actitudes que debían tener para ser unos “buenos mexicanos”. Por otro lado, el cine también tuvo un carácter moralizante, pues a través de los filmes se mostró al público femenino, los valores que debía poseer, la forma de actuar y de vestir y el castigo que sufriría si se desviaba del “buen camino”.

Los estereotipos femeninos presentaron a la mujer como sumisa y abnegada, la cual es completamente dependiente del hombre, como es el caso de la “india”, la cual tiene por obligación cuidar y obedecer a su marido, por otra parte también se encuentra el estereotipo de la “china poblana”, la cual tiene una gran

²⁸*Ibid.* P 189

belleza, lleva un vestuario muy colorido y en la mayoría de los caso siempre entona canciones “cien por ciento mexicanas”, finalmente se muestra a la mujer pecaminosa, la cual abusa de su gran belleza para seducir a los hombre, sin embargo, al final siempre recibe su merecido, pues su castigo por lo general, es la pérdida de la belleza.

En opinión de Emilio Riera si el público popular aceptó de tan buen grado el espejo que le propuso fue quizás porque estaba urgido de señas de identidad: lo formaba en gran parte una población de inmediatos antecedentes campesinos, aún no habituada a su nueva condición urbana y ajena a un cuadro social que la hiciera sentirse protegida.²⁹

Emilio el “indio” Fernández y la idealización de la mujer mexicana plasmada en sus películas

Como he mencionado, el cine construyó una serie de estereotipos que aglomeraron las “características” de cada uno de los estratos sociales. En sus tramas se plasmaron los problemas que aquejaban a la sociedad. Pero también mostraban las obsesiones e ideales del cineasta. Este fue el caso de Emilio el “indio” Fernández, el cual a través de sus filmes, pretendía inculcar a las masas una serie de valores, en especial a la mujer, pues según Emilio Fernández ésta se había corrompido.

Emilio refleja en sus filmes sus obsesiones y pasiones, convierte su vida personal, trabajándola con esmero y constancia, en una encarnación del machismo, pues él creía que las mujeres debían de estar siempre acompañadas de un hombre, las cuales deben de ser sumisas, puras. Por ello es que en sus películas "refleja a la mujer haciéndola femenina, demandándole una moral, cierto orgullo y dignidad, como perros fieles, sumisas al hombre y el hombre digno de matarse para defenderla".³⁰

²⁹Emilio Riera, *Breve historia del cine mexicano*, primer siglo 1897-1997, México, CONACULTA, 1998, p 168.

³⁰*Ibid.*, p. 50.

Sus filmes expresan el nacionalismo, el indigenismo y la necesidad de la educación. Sin embargo, sus trajes de Charro, el uso de la pistola y el paliacate amarrado al cuello son el vestuario para mostrar las ideas nacionalistas.

Sus historias se desarrollan en el medio rural. Sus dramas de amor desgraciado cobijan una serie de reflexiones sobre temas vigentes en sus años: la importancia de la nación y el nacionalismo, el espíritu laico frente al analfabetismo religioso, el problema indígena, la educación, los conflictos agrarios y las luchas campesinas, que muestran claramente la tensión entre tradición y modernidad. Sus películas lograron tener tanta influencia en la audiencia que: decía que 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".³¹

Para Emilio el cine debía de servir como una herramienta para educar a las mujeres, para "enseñarles obediencia", construye en sus filmes las virtudes básicas de la mujer: "antes que todo cariñosa, respetuosa, limpia, celosa de su hogar y de su hombre", piensa que la mujer urbana ha perdido sus virtudes porque ha descuidado su hogar por salir a trabajar, por ello mediante sus cintas pretende inculcar los valores perdidos, para ello crea un estereotipo de la mujer indígena la cual no ha sido corrompida y conserva todas sus virtudes, para que la audiencia femenina los tome como ejemplo.

La creación de los estereotipos mexicanos

Ya quedamos que el discurso político de los gobiernos posrevolucionarios identificó al "pueblo" como el protagonista esencial de la Revolución y destinatario de los principales beneficios de dicho movimiento. El "pueblo" se concibió entonces el de "los humildes", de "los pobres", de las mayorías, mucho más

³¹*Idid.*, p. 35.

ligadas a los espacios rurales que a los urbanos.³² Las instituciones gubernamentales buscaron legitimarse por medio de un discurso nacionalista, que fue difundido en las diferentes formas de expresión cultural.

El discurso político identificó al “pueblo” como el protagonista esencial de la revolución, y destinatario de los principales beneficios de dicho movimiento. El pueblo se concibió entonces como el pueblo de los humildes, de los pobres, de las mayorías, mucho más ligadas éstas a los espacios rurales que a los urbanos. En otras palabras, quienes llenaban el contenido de la palabra pueblo eran precisamente los campesinos, indios, rancheros, y muy ocasionalmente los proletariados.³³

En la literatura, los poetas, ensayistas y novelistas como Jorge Cuesta, Enrique González Martínez, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia, Martín Luis Guzmán, Mauricio Magdaleno, por mencionar algunos, a través de sus escritos plasmaron el fracaso de los ideales revolucionarios, haciendo una crítica a las clases altas, escribiendo en sus novelas y poemas la miseria de las clases bajas y la injusticia que asolaba a la sociedad.

En general los lectores, a través de estos textos, supieron reconocer los símbolos, las leyendas y las epopeyas nacionales, en la cual se consagraban tanto los héroes como los villanos de la historia patria, sin embargo, estos esfuerzos aun no rendían los frutos esperados, pues la población estaba harta de la injusticia y el fracaso de los ideales de la revolución. En los años siguientes, el gobierno siguió con su proyecto de unificación nacional, el cual se reflejó explícitamente en las películas nacionales de los años treinta y cuarenta. No obstante, el gobierno se vio en la necesidad de replantear el discurso nacionalista, para ello buscó crear estereotipos de lo mexicano que unificaran y homogenizaran a la sociedad, con la finalidad de crear una “historia patria” y una “identidad nacional en común”, que aglutinara los rasgos más distintivos de los mexicanos.

³²*Ibid.*, p. 2.

³³*Ibid.*, p.180.

El estereotipo pretendía ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, por el gobierno y la clase dominante. Se manifestó en gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas desde el comportamiento cotidiano hasta las más elevadoras referencias al Estado nacional. Como representación de lo mexicano, los estereotipos aparecieron en la iconografía, fotografía, cine y literatura. En parte también se identificaron a través del lenguaje hablado y la música; tanto en el vestir como en el comer: en las actividades productivas, y, sobre todo, en las recreativas fueron obteniendo sus especificaciones en un determinado “ser” o “deber ser” que se conformó mediante la interacción de costumbres, historia, espacio geográfico.³⁴

Así el “ser” del mexicano preocupó a filósofos y literatos, se redondeó en las manifestaciones populares y en el arte “culto”, se plasmó en los colores de los artistas plásticos y sonó en la naciente radio; formó parte de los argumentos diplomáticos, y buscó la creación de estereotipos en el cine y, en general, dio mucho que decir en el complicado mundo de la cultura nacional. Políticos, escritores y artistas se lanzaron a un sinnúmero de polémicas que tenían como aparentes temas centrales la revolución, la nacionalidad, la historia, la cultura o la raza, pero cuyo primordial afán parecía inclinarse por darle un sentido a eso que llamaban “el pueblo propiamente mexicano”.³⁵

En conclusión. A través de la educación, los grupos en el poder buscaron inculcar en la sociedad los valores éticos y estéticos que debía de tener “el mexicano”, se buscó establecer un “deber ser” para el pueblo, el cual cumpliera con el proyecto nacionalista. Con este discurso se pretendió inculcar en la sociedad una historia patria, la cual construyera a la vez una identidad nacional, para lograr un progreso intelectual, industrial y económico del país.

Para introducir el estereotipo del “mexicano”, el gobierno se valió de las artes visuales para difundirlo, como fueron los murales, las pinturas y el cine, este

³⁴*Ibid.*, p. 38.

³⁵*Ibid.*, p. 181.

último fue el que tuvo mayor influencia sobre la audiencia, pues era una de las principales formas de entretenimiento, la población inconscientemente fue asimilando a los diferentes estereotipos que mostraban las cintas. En los años treinta y cuarenta el desarrollo de los medios de comunicación también influyó de manera notable en la difusión de los estereotipos nacionales. Los cuales a pesar de que eran diversos tenían un objetivo en común, aglutinar en un estereotipo a un estrato social, como es el caso de las zonas rurales con el estereotipo del “charro bien macho y mujeriego” o las comunidades indígenas con el estereotipo del “buen indio”.

“Entre charros muy trajeados y chinas poblanas sonrientes bailando el jarabe tapatío, entre obreros morenos y campesinos ensarapados atendiendo a los mítines políticos, entre el leproso achaplinado y bataclanas autóctonas protagonizaron espectáculos sicalípticos, entre inditos sombrero y maestras rurales de largas trenzas que cumplían con su deber frente a un fondo de magueyes, volcanes y cielos de nubes esplendidas”.³⁶

A pesar del variadísimo mosaico que presentaba las manifestaciones culturales regionales tanto indígenas como mestizas, las tendencias de las políticas oficiales así como de las corrientes artísticas más relevantes consistían en la aplicación de estos estereotipos, como reconocimiento, que desde el centro político, cultural y económico se hacía de diversas regiones del país.

Estas representaciones por lo general servían tanto a intereses económicos que culturales, pues la mayoría de los estereotipos abarcaban de manera muy superficial las características de una población o región. Como fue el estereotipo del charro mexicano, el cual era identificado por su sombrero ancho, sus botas con espuelas, el “típico” traje, el cual tiene una actitud de súper macho y mujeriego, mientras que el indio es representado con el “típico” traje de manta, huaraches, con una faja en la cintura, borracho y busca pleitos.

³⁶ *Ibid.*, p. 144

Los estereotipos femeninos presentaron a la mujer sumisa y abnegada, la cual era completamente dependiente del hombre, como fue el caso de la “india”, la cual tenía por obligación cuidar y obedecer a su marido al grado de dar su vida por él. Por otra parte también se encuentra el estereotipo de la “china poblana”, la cual tiene una gran belleza, lleva un vestuario muy colorido y en la mayoría de los caso siempre entona canciones “cien por ciento mexicanas”, finalmente se muestra a la mujer pecaminosa, la cual abusa de su gran belleza para seducir a los hombre, sin embargo, al final siempre recibe su merecido, pues su castigo por lo general, es la pérdida de la belleza.

Si el público popular aceptó de tan buen grado el espejo que le propuso el realizador, fue quizás porque necesitaba de estas señas de identidad. El público estaba formado en gran parte por una población de inmediatos antecedentes campesinos, aún no habituada a su nueva condición urbana y ajena a un cuadro social que la hiciera sentirse protegida. No le resultaba pues descabellada su conversión por el cine en suma de casos pintorescos—cargadores, como topillos y plantillas, borrachitas como la Tostada y la Guayaba, etcétera, librados a su suerte y comunicados sólo por lazos de solidaridad sentimental.³⁷

En estas películas se seguían reconociendo tibiamente que “lo mexicano” era aquello relacionado con las mayorías. Esto es: que “los campesinos eran la base del país”. No cabe duda que la imagen estereotípica reducida a aquél cuadro hegemónico manejado por los medios de comunicación masiva, empezaran a producir resquemor, sobre todo en el ámbito intelectual. Esta homogeneidad produjo la monotonía característica del estereotipo del comprobado rendimiento comercial.

En los espacios urbanos estos estereotipos tuvieron una gran influencia, pues fueron de gran aceptación para la audiencia, a tal grado que muchos de ellos fueron utilizados en las campañas políticas como símbolo de lo “típicamente mexicano”, por ejemplo, la india, el charro y la china poblana. Estos estereotipos al transcurrir el tiempo fueron absorbidos por la sociedad, la cual se sentía

³⁷*Ibid.*, p 168.

identificada con cada uno de ellos. Con la aceptación del “mexicano estereotípico”, se logró introducir en la sociedad determinados valores sociales, una historia en común y un sentimiento de identidad y de pertenecía hacia la nación.

Queda claro que en la creación de los estereotipos mexicanos participaron fotógrafos, pintores, cineastas, escritores y artistas nacionales y extranjeros, los cuales trataron de plasmar en sus obras las bellezas naturales de México y su cultura al mismo tiempo que sus defectos y miseria. Estas representaciones de lo “mexicano” tuvieron un gran impacto dentro y fuera del país, en primer lugar, porque estas representaciones fueron asimiladas con facilidad por la sociedad, la cual se sentían identificada con este tipo de imágenes; por otra parte estos estereotipos de “lo mexicano” plasmado por estos artistas se convirtieron en un símbolo distintivo a nivel internacional.

En el cine mexicano, por lo general, en la historia, se muestra un cine de moralina en el que los personajes se mueven de acuerdo con los cánones establecidos, por la ideología, que alude a valores dictados por la moral dominante; pero, en el relato, a menudo aparece situaciones de otro orden, las que gran parte del público comprenden aunque no se expliciten, porque son concepciones compartidas con quienes la representaron de determinada manera. Estos elementos transparentan un sistema de ideas.³⁸

El cine se encontró ante un gran dilema, pues había creado estereotipos urbanos y rurales, pero le había dado poca importancia a la imagen del indio. Durante las décadas de los treinta y cuarenta, la figura del indio tuvo una mayor importancia en el discurso nacionalista, pues era el símbolo del pasado mexicano. “Reconocer la belleza de lo indígena negada durante siglos implicaba una revolución de lo nuestro, es decir, pretendía responder a un principio incorporativo marcadamente paternalista que llenaría uno de los muchos casilleros que conformaban al discurso nacionalista.”³⁹

³⁸Julia Pablos Tuñón, *Op. Cit.* P. 74.

³⁹*Ibid.*, p. 71.

La presencia del cineasta soviético Sergei Eisenstein en México 1934, impulsó un profundo interés por los asuntos indígenas, pues al ser inspirado por los murales de Diego Rivera, el cineasta quiso plasmar en una cinta, la belleza y riqueza cultural de México, por ello empezó a rodar la película “¡Que viva México!”, en la cual capturó hermosos paisajes mexicanos, los famosos magueyes, los indios con su sombrero y huaraches, sin embargo no pudo terminar su cinta y se trasladó a los Estados Unidos. Emilio Fernández al ver su trabajo, quedó impresionado y decidió seguir sus pasos, plasmó al igual que su maestro, la miseria de las etnias indígenas, pero con un tinte bastante nacionalista inspirado en una idea de progreso a través de la educación.

Para 1940, los estereotipos del “mexicano”, gracias a la constante repetición en los medios de comunicación, se consolidaron en la sociedad, la cual encontraba en las películas indigenistas y rurales, la nostalgia de sus raíces, pues la emigración de las comunidades indígenas y campesinas a las ciudades se incrementaba al ritmo que crecían las industrias y las ciudades.

Al pasar el tiempo, la presencia que los indígenas habían tenido en la cultura, en la economía y en los planes políticos, empezó a abandonar su condición real para diluirse en el estereotipo gestado en los años veinte y treinta, el cual los despolitizó y estableció su típico patrón de “mexicanidad” con los lugares comunes del discurso nacionalista; además, magnificó la connotación mitológica y soslayó los valores culturales propios a la merced de los intereses comerciales de los medios de comunicación.

Para los años sesenta la política nacionalista perdió interés en el rescate de lo indígena y rural, pues las nuevas clases políticas influidas por el capitalismo, se preocuparon por el desarrollo industrial, por ello aparecen nuevos estereotipos que tenían que ver más con empresarios y familias de la clase alta, pasando a un segundo plano lo indígena.

En el siguiente capítulo abordaré algunos aspectos biográficos de Emilio “el indio” Fernández y su incursión en el séptimo arte, con el fin de comprender los elementos históricos, sociales y culturales que influyeron en el cineasta al abordar las tramas de sus filmes. También abordare los géneros y políticas que

favorecieron el auge de la industria nacional, y como es que el cine construyó y promovió una imagen mitificada del mexicano.

CAPITULO II

Emilio Fernández y el séptimo arte

Este capítulo abordará algunos aspectos de la vida de Emilio Fernández, pues ello nos permitirá entender al hombre y sus circunstancias; sus ideas y las influencias político-culturales de las cuales abrevó. Emilio Fernández fue considerado por los críticos de cine internacional de los años cuarenta como uno de los mejores cineastas mexicanos de su tiempo. A través de sus películas logró promover a la industria fílmica nacional, otorgándole prestigio y reconocimiento. Sus producciones fueron homenajeadas por la crítica extranjera; sus tramas y personajes, en muchos casos, fueron entendidos como reflejos de la realidad mexicana llevados a la pantalla; sus estereotipos indigenistas contribuyeron significativamente a la construcción simbólica y discursiva de la “mexicanidad”.

La filmografía de Emilio Fernández promovió la imagen del “México eterno”; se exaltaron las creencias y costumbres de los pueblos indígenas; los ideales revolucionarios; el valor y la valentía de sus hombres, la belleza y pureza de sus mujeres, la constante lucha entre lo tradicional y lo moderno. Emilio expresó su rechazo a las nuevas tendencias emanadas de la modernidad, vio a las ciudades como un medio que corrompía a los hombres y a las mujeres, por ello en sus filmes intentó recordar las virtudes perdidas, creando estereotipos sobre el mundo indígena-rural.

El indio [Emilio Fernández] construyó... un estereotipo de lo mexicano y sus habitantes, y con eso expresa conceptos todavía vigentes en sus años. Sus cintas presentan con insistencia sus ideas... él construye su propia personalidad...sus trajes de charro, el uso de pistola y el paliacate amarrado al cuello son el vestuario

para mostrar las ideas nacionalistas mexicanas y el rol preciso del hombre en sociedad.¹

Emilio Fernández nació en mineral Del Hondo, municipio de Muzquiz, Coahuila, el 26 de marzo de 1904. Sus padres pertenecían a una etnia indígena denominada Kikapoos; que se encuentra en los estados de Sonora, Coahuila y Chihuahua. Su madre, Sara Romo, era de descendencia pura, mientras que su padre Emilio Fernández era mestizo. Sus primeros años los pasó entre “su gente”, sin embargo, su infancia se vio interrumpida por el estallido de la revolución.

La guerra, sin duda, marcó la vida del cineasta, quien a la edad de diez años conoció la cruda realidad social y de injusticias del gobierno autoritario de Porfirio Díaz. Este suceso bélico vino a determinar su forma de ser y pensar, pues Emilio se caracterizó por tener un temperamento agresivo, machista y mal hablado. Años después, él mismo al recordar sus primeros años de juventud sentiría un gran orgullo por haber participado de manera activa en la Revolución. Su hija Adela Fernández, en su libro *Los rostros de un mito*, señala: “siendo muy niña le pregunté que si no se sentía mal por matar gente en la revolución, y él contestó: ‘que va, si eso era una limpia, acabar con el podrido’.²

La Revolución como acontecimiento histórico influyó en el cineasta, al grado de ser en años posteriores el tema central de sus películas. De manera consciente o inconsciente intentó rescatar, lo que a su entender eran los ideales que fundamentaron la lucha revolucionaria. Para el cineasta la Revolución parecía ser un acontecimiento relegado, y hasta cierto punto olvidado o no debidamente valorado por la población. Muchos sectores sociales, sobre todo en la ciudad de México, aún recordaban la falta de alimentos y el desorden que la contienda había traído. La lucha de las facciones revolucionarias suscitadas a partir de la decena trágica, la muerte de Francisco I. Madero y José María Pino Suárez, el golpe militar de Victoriano Huerta, el asesinato del senador Belisario Domínguez, el

¹Julia Tuñón, *los rostros de un mito: Personajes femeninos en las películas de Emilio "Indio" Fernández*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Dirección General de Publicaciones e Instituto Mexicano de Cinematografía, 2000, p. 27.

²Adela Fernández, *El Indio Fernández, vida y mito*, México, Panorama Editorial, 1986, p. 21.

advenimiento de la Convención Nacional Revolucionaria y la presidencia de Eulalio Gutiérrez, así como el movimiento carrancista que culminaría con el asesinato de su líder en Tlaxcalantongo,³ las muertes de Zapata y Villa se presentaban a los ojos de Emilio como una etapa anárquica, de injusticia, violenta y cruel, la cual debía evocarse en su filmografía para contrastarla con un México de los cuarenta institucional y moderno. ¿Por qué evocar en la década de los cuarenta el tema de la Revolución? Creo que el interés fue producto de una etapa más del nacionalismo mexicano, que antecede a la década de los cincuenta, de mayor reivindicación hacia los logros de la lucha revolucionaria. David A. Brading⁴, describe las diferentes etapas de auge del nacionalismo en México, y precisamente la correspondiente a la de los cincuenta se identifica como un periodo de valoración de la modernidad vs. la barbarie, pero también de cuestionamiento como el de Stanley Ross⁵ y otros intelectuales que decretaron que la revolución mexicana había muerto, al no cumplir ya con las demandas que habían postulado los movimientos revolucionarios.

Para el cineasta era importante forjar una percepción distinta de la revolución, pues aún quedaban muchos testigos que sólo recordaban el desorden y el desgobierno de esos años, habría que mostrarles que detrás de la revuelta armada y el aparente caos había ideales para forjar una patria. Así: “El cine de Emilio Fernández *Flor Silvestre*, *Enamorada* y *Las Abandonadas* fomenta...la imagen de la revolución como el alma consagradoria del monstruo sagrado”.⁶

La revolución había significado para él la lucha del humilde contra el poderoso, y de la cual había sido participe gracias a su familia.

³Mariano Azuela, en la novela *Los de abajo*, dejó constancia de las crueldades de la revolución al recrear con su peculiar estilo literario la lucha de facciones y las tácticas de guerra empleadas que acompañaron la descomposición social.

⁴David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Secretaría de Educación Audiovisual y Divulgación, 1973.

⁵ Stanley Ross, *¿Ha muerto la revolución mexicana?*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972.

⁶Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, pp. 1337-1549, en *Historia General de México 2*, México, El Colegio de México, 1976.

Yo me críe en la revolución, porque mi familia era revolucionaria, de generales, nada de tropa. Yo soy revolucionario, y me hizo el general Felipe de los Ángeles. Estuve en la toma de Zacatecas, en donde mi general Ángeles al ver mi comportamiento durante el estallido de una granada, me dijo: tú vas a ser artillero, la revolución se va a ganar con este combate y no va a durar mucho y se va a abrir el colegio militar y tú vas a entrar en él y vas a ser artillero. Y fue así. Con el grado de capitán primero de caballería, entre al colegio militar.⁷

Sin embargo, su carrera militar no duró mucho, pues en 1923 salió del país rumbo a Estados Unidos, debido a que “habían puesto precio a su cabeza”. Emilio nunca aclaró quienes le querían matar, sin embargo, cabe destacar que en este mismo año es asesinado el general Pancho Villa, hombre al que el cineasta admiraba.

Llegó a la ciudad de Chicago en donde desempeñó diversos oficios, pero no permaneció mucho tiempo en un lugar, debido en gran parte a su fuerte temperamento, aunque en algunas ocasiones Emilio afirmó que la verdadera razón por la que se fue de esa ciudad era porque andaba con la novia de un *gángster*, y que pues tuvo que huir de ahí para salvar su vida. Es conocido que Emilio era un mitómano y que la mayoría de sus relatos sobre su vida son muy cuestionables, sin embargo, debemos aplaudir la gran imaginación con la que el cineasta contaba. Posteriormente realizó trabajos de intendencia, velador, e inclusive contaba que había trabajado en pozos petroleros hasta que llegó a Hollywood donde tuvo su primer encuentro con el séptimo arte y del cual quedó fascinado.

Sus primeros trabajos dentro del cine fueron de extra y bailarín, sin embargo, no logró destacar y desanimado pensó en regresar al país:

Pensaba en volver a México y levantarse nuevamente en armas. Pero Don Adolfo de la Huerta, le aconsejó: México no quiere ni necesita más revoluciones. Emilio

⁷Reynalda Loredo Vázquez, *Emilio Indio Fernández, director de cine mexicano (1941-1950)*, [tesis para obtener el título en licenciado en ciencias de la comunicación], México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p.61.

está usted ante la meca del cine es el instrumento más eficaz que ha inventado el ser humano para expresarse. Aprenda usted a hacer cine y regrese a nuestra patria con ese bagaje. Haga cine nuestro y así podrá expresar sus ideas de tal modo que lleguen a miles de personas. No tendrá ni un arma superior a ésta.⁸

Este mensaje, a decir de Emilio, renovó los anhelos del cineasta por aprender a hacer cine, y que mejor forma de hacerlo que en Hollywood, que en esos años acaparaba el mercado internacional. En 1926 obtuvo un pequeño papel en la película *The Torrent*, con la cual inició su carrera cinematográfica, dos años más tarde participó en el rodaje de *Ramona* donde conoció a la actriz Dolores del Río, quien en algunos años se convertiría en una sus musas, y con quien lograría el reconocimiento internacional. Para 1930 actuó en el filme *Anna Christine* de Clarence Brown, donde hizo su primer papel parlante, además de participar como villano en otras cinco cintas.

A finales de ese año llegó a México el cineasta ruso Sergei Eisenstein a rodar la película "Que vivía México", un proyecto muy ambicioso, inspirado en la plástica de Orozco y Rivera, pero que desgraciadamente no llegó a ser terminado debido a que el presupuesto del filme excedió lo esperado. Por lo cual Sergei regresó a Estados Unidos para intentar terminar la cinta con el material que había filmado, pero debido a varios problemas la exhibición de la película se realizó hasta 1932.

Por casualidad invitaron a Emilio a ver el trabajo de Eisenstein, y de inmediato quedó fascinado con lo que vio en la pantalla; el cielo atiborrado de nubes, los paisajes y la gente, cada toma hacía que se acelerara su corazón, le recordaba a su tierra, sentía nostalgia por estar tan lejos de su patria, pero a la vez se llenaba de orgullo ante lo que veía:

⁸ *Ibid.*, 63.

Al ver en la pantalla a mis indios, a mis mexicanos, a mi raza, con una fuerza increíble, a una altura artística jamás vista en una película mexicana concebida por Eisenstein en ¡Que viva México! Con esa película yo dije: voy a aprender cine.⁹

El filme de cineasta ruso se convirtió en su modelo a seguir, pues Emilio retomó de él la exaltación a la naturaleza como elemento dramático, el volver a los protagonistas uno sólo con el medio que los rodea. Sus filmes tuvieron la intencionalidad de engrandecer a México, de mostrar los valores y virtudes que tanto hombres como mujeres “debían tener”. Aunado a ello, experimentó en carne propia el fenómeno del cine sonoro, que —a pesar de que no era algo nuevo, pues desde 1917 se utilizaba sonido para las películas—, logró consolidarse durante estos años, y como era de esperarse, Estados Unidos se convirtió en el principal proveedor a nivel internacional, a diferencia de México donde sólo se realizaron 13 películas en esa década.

El cine a nivel mundial empezó a explotar al máximo la utilización de la música de orquesta o musicales dentro de los filmes, logrando que cualquier película por más absurda que fuera, tuviera éxito. En el caso del cine mexicano, este elemento se explotó al máximo, consagrando la música de Jorge Negrete y Pedro Infante convertidos también en símbolos de la identidad nacional.

En 1934 Emilio regresó a México para probar suerte en la industria cinematográfica nacional, su llegada coincidió con el ascenso a la presidencia del General Lázaro Cárdenas, quien mediante sus políticas pretendió dar un giro a la política agraria de sus predecesores impulsando al ejido como centro ejemplar que permitiría a la larga modernizar a ciertos sectores del campo que aun mantenían prácticas productivas tradicionales. El impulso agrarista de Cárdenas fue el primer detonante de una gran revolución cultural de corte nacionalista que fortalecería a las instituciones del Estado y presentaría a éste como heredero de una revolución triunfante. Así se repartieron tierras, se defendieron los derechos de los trabajadores; se fomentó la educación socialista y se crearon una serie de decretos que impulsaban a la industria nacional. El cine se vio favorecido con

⁹ *Ibid.*, 64.

estas políticas, pues en 1939, por decreto del presidente se impuso en las salas cinematográficas del país, la obligación de exhibir al menos una película mexicana al mes. “Tal medida contemplaba entre otras cosas proteger las necesidades de los trabajadores... además de contar con nuevos estudios, los Azteca, fundados por Gabriel García Moreno”.¹⁰

Sin embargo, las políticas proteccionistas del gobierno no tuvieron gran impacto, pues la meca del cine nacional se vio en serios aprietos durante estos años, debido en gran parte a los bajos presupuestos con que contaban los cineastas y a que el mercado cinematográfico estaba saturado por películas norteamericanas y argentinas.

En medio de este contexto desalentador Emilio participó en el rodaje de cuatro películas; *Corazón Bandolero* (1934) de Raphael J. Sevilla, en donde hizo el papel “el chacal”; *Cruz Diablo* (1934) de Fernando de Fuentes donde actuó como bandolero; *Tribu* (1934) de Jesús Contreras Torres, donde conoció al fotógrafo Gabriel Figueroa, quien años después se convertiría en pieza clave para el éxito de sus películas. Posteriormente filmó *Janitzio* (1934), de Carlos Navarro, donde obtuvo el papel principal, con el que ganó fama por su interpretación.

En 1936 participó en la cinta *Allá en el Rancho Grande*, su papel no es importante, todo lo contrario, aparece bailando un jarabe tapatío junto a Olga Falcón, la escena se desarrolla en un palenque, donde hacen una especie de espectáculo de medio tiempo en lo que preparan a los gallos para la pelea; la banda empieza a tocar y entran Olga y Emilio al ruedo y se ponen a “bailar”.



¹⁰ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1887-1997*, México, CONACULTA, 1998, p. 103.

Lo curioso de esta cinta no es tanto el deprimente baile de Emilio, sino el hecho de que participara en una película que se mostraba condescendiente con los hacendados, pues los presentaba como hombres buenos, paternalistas y generosos con sus peones, mostrando además y de manera indirecta una imagen distinta de la hacienda que por ese entonces ya comenzaba a formar parte de la “leyenda negra” de la historia oficial. Carlos Monsiváis hace alusión a esta cinta en los siguientes términos:

México devasta el mercado latinoamericano con *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes. Contra la reforma agraria cardenista se promulga una utopía azucarada... un edén aún intacto, la figura simpática y humana del hacendado, el gracioso servilismo de los peones, la ronda incasable de palenques y guitarras. La hacienda porfirista como eterno Rancho Grande. De entre las fantasías clasistas que ha urdido el cine mexicano, la comedia ranchera es la más ortodoxa, la visualización del sueño de los patrones, siempre a contra corriente ya no de la realidad campesina, sino de cualquier verificación elemental.¹¹

Esta imagen complaciente de la hacienda es opuesta a la que Emilio presenta en sus películas, en donde el hacendado es el villano de la historia, un ser cruel, malvado, y codicioso, que explota a sus trabajadores, y contra el cual tienen que lidiar sus protagonistas para encontrar la felicidad. Por ello su participación en *Allá en el Rancho Grande* es en cierta medida contradictoria con los filmes que él dirigió, lo que es explicable por el hecho de su condición inicial de actor.

Sin embargo, el cine comenzaba a cambiar, pues éste ya no buscaba construir imágenes realistas, ni fantasiosas acerca de la diversidad expresada, incluso en las imágenes que ya para entonces estaban estereotipadas, como la del hacendado, el ranchero, el mujeriego, el buen indio, el maestro rural y el caudillo, buscó más bien construir imágenes de una sociedad que pretendía integrarse en torno a objetivos específicos como el progreso y la unidad de la

¹¹ Carlos Monsiváis, *Op. Cit.*, p. 1515.

nación. A decir de Carlos Monsiváis, el cine experimentó cambios, pues buscó consolidar lo verdadero más en las imágenes que en los hechos. Así:

El cine intensifica y atenúa las informaciones de lo irremediable: la destrucción y el abandono de la vida agraria, las opresiones y las ventajas relativas de la industrialización y, de manera destacadísima, las modificaciones de la moral social a que lleva al vuelco de las costumbres.¹²

El séptimo arte en México continuó construyendo estereotipos pero su intención ya no era señalar sólo las características de los individuos y grupos estereotipados, sino que lo relevante era la asociación que se hacía entre el estereotipo, las normas y las conductas morales que se le atribuían a él. En ese sentido, los nuevos cineastas tendían a clasificar a sus personajes, a fin de que solamente algunos —los protagonistas que generalmente eran los que arribaban al final feliz— fueran considerados por la audiencia como modelos a seguir. De acuerdo con Emilio García Riera: “El cine es la otra familia, la otra compañía anhelada, el otro método de ilusionarse con los ojos abiertos, el otro pueblo natal, la otra ciudad donde se vive, se goza y se padece”.¹³ Las películas buscaron identificar a la audiencia con los personajes. El público, con frecuencia mezclaba la vida con la ficción representada en el cine, llegando en unos casos a no distinguir una de otra. El escritor Mauricio Magdaleno en *Cuadernos de la cineteca nacional*, narra una anécdota en la cual en una ocasión se encontró de manera fortuita con Miguel Inclán y pudo observar como:

El señor que estaba junto a él se quitó con ademán de repudio, y la señora que viajaba detrás lo vio muy feo. Mi asiento estaba desocupado -entonces los camiones tenían sitio- y se vino a mi lado; todo el mundo lo miraba pues era el villano Inclán, el que mataba niños, el maldito de las películas.¹⁴

¹² Carlos Monsiváis, *Imágenes de la tradición viva*, México, Fundación Bancomer, 2005, p. 417.

¹³ Carlos Monsiváis, *Op. Cit.*, p. 419.

¹⁴ *Ibid.*, p. 422.

El cine de la época de oro tuvo una gran influencia en la sociedad, debido en gran parte a su lenguaje de imágenes y sonidos; a través del cual logró cautivar a la audiencia, llevándola a lugares lejanos. Mostraban el gran pasado indígena, las fiestas de la aristocracia durante el Porfiriato e incluso le permitió recordar las grandes hazañas de los jefes revolucionarios. Era el medio de entretenimiento por excelencia, debido en gran parte a su accesibilidad económica. El espectador podía escapar momentáneamente de su realidad y adentrarse en la historia del filme, sintiéndose en algunos casos como partícipe de la historia en donde sentía coraje al ver las maldades realizadas por Miguel Inclán; suspirar al ver a Pedro Armendáriz, Arturo de Córdova o Jorge Negrete, o dejarse llevar por las pasiones bajas despertadas por las Emma Roldan, Gloria Marín o Isabel Corona. El público se identificaba con los personajes y en cierta medida podríamos decir que estos influían en mayor o menor medida en alguna de sus conductas. El espectador se sintió identificado con los personajes, y retomó de ellos algunas conductas y acciones. En donde “El machismo es el estragamiento del nacionalismo cultural: los ‘símbolos auténticos de México’ acaban llorando en la cantina, sollozando en el hombro de su enemigo o soportando los malos tratos de la endina. Los hombres no lloran, pero los machos sí”.¹⁵

El fenómeno cultural que afecta más profundamente la vida...mitifica y destruye por dentro muchísimas de las tradiciones que se creían inamovibles, implantan modelos de conducta, encumbra ídolos a modo de interminables espejos comunitarios, fija sonidos populares, decreta las hablas que de inmediato se consideran genuinas y, sobre todo determina una zona de idealidades por encima de la mezquindad y la circularidad de su vida.¹⁶

El cine entretiene y a la vez sirve para hacer una crítica a los problemas sociales: los males de la industrialización, la marginación de la población y la corrupción del gobierno, como se puede apreciar en los filmes de Luis Buñuel con

¹⁵ Ricardo Montfort. *Op. Cit.* p. 125.

¹⁶*Ibid.*, p. 424.

Los Olvidados (1950) o Julio Bracho con *La sombra del caudillo* (1960). Sin embargo, la censura se encargaría de regular y prohibir la exhibición de estas películas, considerándolas como “elementos que ponen en peligro la unidad social”.

Mientras el cine nacional celebraba el éxito de *Allá en el Rancho Grande*, se dio el estallido de la Guerra Civil Española. Donde el gobierno Cardenista concedió asilo a un gran número de refugiados españoles, lo cual provocó el descontento de algunos estratos sociales, como fue el caso de La Confederación de la Clase Media, que en repetidas ocasiones se pronunció en contra de la ayuda que el gobierno mexicano enviaba a la Segunda República Española”.¹⁷

Este acontecimiento no pasó desapercibido por la industria fílmica nacional, que de inmediato sacó provecho de la situación, fue así que se filmaron *La Gran Cruz* (1937) de Raphael J. Sevilla y *Refugiados en Madrid* (1938) de Alejandro Galindo, sólo por mencionar las más sobresalientes de la época: “España estaba de moda por su guerra civil, pero el cine mexicano, a diferencia del gobierno de Cárdenas, no fue favorable a la República Española ni dio señas de preferir algún bando, en todo caso su pretendido apoliticismo que más parecía avenirse al culto de la “hispanidad” de signo franquista”.¹⁸ Aunado a ello el asilo político mexicano permitió el ingreso de muchos directores y actores españoles, que rápidamente se integraron a la industria fílmica nacional, como fue el caso de Rosita Díaz Morillo, Florencio Castelló, Paquita de Ronda, José Morcillo, Paco Fuentes, Ana María Custodio, y los directores Jaime Salvador, Miguel Morayta, José Díaz Morales y Luis Buñuel.

En 1939 empezó la contienda por la presidencia, el Partido de la Revolución Mexicana presentó como su candidato a Manuel Ávila Camacho, lo cual causó un gran descontento en el sector de la clase media quienes argumentaron que el presidente Cárdenas quería imponer al nuevo presidente. Ante esta situación

¹⁷Ricardo Montfort, *Por la patria y por la raza, la derecha secular, en el sexenio de Lázaro Cárdenas*, México, Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 73.

¹⁸ Emilio García Riera, *Op. Cit.*, p. 111.

surge un nuevo partido: el Partido Revolucionario de Unificación Nacional cuyo candidato era Andrew Almazán, manifestando que era el adecuado para gobernar al país.

En este contexto Emilio participó en dos filmes: *Los Dorados de Pancho Villa* de Raúl del Anda, donde se encargó de la adaptación del guion y *Los de Abajo* de Chano Urueta donde actuó, pero ambos largometrajes tuvieron poco éxito. Sin embargo, en lo concerniente al filme *Los Dorados de Pancho villa*, que en cierta medida se acercó un poco más a la crudeza de la revolución mexicana, se vio manchada por el escándalo, esto se debió a que en el rodaje de la película Emilio le disparó en la cabeza al pintor Luis Grangran López durante una riña en los estudios del paseo de la Reforma, hecho que desencadenó una serie de ataques por parte de la sociedad de clase media y el periódico *La Prensa* en contra del cineasta y la película.

Con fecha del 19 de febrero de 1939, el periódico *La Prensa* informó sobre el incidente que ocurrió durante el rodaje de *Los dorados de Pancho Villa*, donde el encabezado no dejó nada a la imaginación pues indicaba: “*El actor de cine, Emilio Fernández, el indio, hirió gravemente al actor Luis Gragean López*”, la nota decía lo siguiente:

Sintiéndose ‘dorado’ de Villa, el artista de cine Emilio Fernández “el Indio”, balaceó ayer en la noche al pintor Luis Gragean López. Infiriéndole una grave lesión en el cráneo, únicamente porque supuso que esta persona, se había reído de él. Y dando rienda suelta a su agresividad, “el Indio” golpeo a otros dos individuos cuando estos intentaron impedir que huyera”.¹⁹

El periódico *La prensa* explotó al máximo la noticia, sus publicaciones estuvieron en contra del cineasta, tachándolo de salvaje, borracho y criminal. Exigieron que se le sancionara severamente por su crimen, puesto que éste había sido puesto bajo libertad condicional al pagar una multa de cinco mil pesos, con lo

¹⁹Armando Solórzano, “El actor Emilio Fernández, el indio, hirió gravemente al pintor Luis Grangean López,” en *La prensa*, año XI, 2ª época, Núm. 1268, México, Domingo 19 de febrero de 1939, p. 2.

cual se ponía en duda la ética del director de cine y de las autoridades, debido a que el pintor aún se encontraba delicado de salud y por tanto no había podido rendir su testimonio. El periódico quería mostrar lo atroz del acto en contra de un buen hombre por parte “de un salvaje” pero influyente director, por ello pidió abiertamente a sus lectores que no fueran a ver la película en señal de protesta ante tal impunidad, como lo expresó Armando Solórzano redactor del periódico de *La Prensa* en una de sus columnas:

Por este camino cada vez va siendo en México menos respetable y mas sin valor, la vida humana para aquella clase de individuos que cuentan con dinero e influencias para eludir los castigos que la ley marca como sanción para esas cosas. De este modo a ellos les resulta fácil lucir sus alardes de falso machismo, huir o matar con la certeza de que si acaso, unas cuantas horas de prisión les dejarán listos para seguir por esas calles constituyendo una amenaza para la sociedad”.²⁰

Tanto Emilio como el director de la película fueron cuestionados, al primero por su actitud ante lo que había pasado, el segundo por permitir que “personas violentas como el ‘Indio’ trabajaran en la película”, por ello en otra sección del diario se pedía la prohibición parcial o total de la película, como se puede apreciar en una carta del señor Atenedor Grajales dirigida al periódico *La prensa* en la que pedía la censura de la película por considerarla como una ofensa a la moral. La carta decía lo siguiente:

El censor debe facultades para suprimir escenas en las que aparezcan individuos que, como en el caso de Emilio Fernández hayan ofendido a la moral pública con su conducta, las que tengan un subido color erótico, las que implique una división

²⁰ Armando Solórzano, “Boicot contra el indio Fernández”, en *La prensa*, México, año XI, 2ª época, Núm. 1271, 22 de febrero de 1939, p. 16.

social del pueblo o las que ensalcen la maldad en cualquiera de sus formas, deben ser censuradas parcial o totalmente.²¹

Como puede apreciarse el cine era visto por la sociedad como algo más que un medio de entretenimiento, lo veían al igual que el cineasta como un medio para difundir ideas. El incidente de Emilio no impidió que la película fuera exhibida, esto se debió en gran parte a que la mayoría de la población se sentía ajena a los discursos plasmados en el periódico *La Prensa*, y a que la revolución aún seguía siendo un tema vigente entre la población, aunado a ello en septiembre de ese año estalló la Segunda Guerra Mundial, suceso que atrapó el interés de la mayoría de los periódicos.

Manuel Ávila Camacho ganó la elección ante el descontento de sus opositores, quienes acusaron al General Cárdenas de urdir un fraude electoral.

Cárdenas creyó que la victoria del partido oficial en las elecciones era necesaria por el bien de la nación. Ya había entregado la presidencia a un general moderado, Manuel Ávila Camacho, para asegurar la unidad y progreso económico de la nación. No podía arriesgarse esta unidad, ni la economía de México, permitiendo que una oposición que él consideraba reaccionaria y divisionaria diera al traste con todo su trabajo. Cárdenas aplastó a Almazán y a la “democracia” por la misma razón que había rechazado a Francisco Mújica: México debía enfrentarse a la amenaza mundial del fascismo como una nación unida.²²

El gobierno de Ávila Camacho se caracterizó por desarrollar un proyecto dirigido al fortalecimiento industrial, dejando de lado el reparto agrario cardenista. Aunado a ello el estallido de la guerra, hizo que se hiciera un nuevo llamado a la unidad nacional ante la latente amenaza, por ello pidió a los diferentes grupos políticos olvidar sus diferencias y luchar por un objetivo en común: la unidad y el

²¹ Atenedor Grajales, “Censura cinematográfica”, en *La prensa*, México, año XI, 2ª época, Núm. 1275 26 de febrero de 1939, p.20.

²² Albert Michaels, “Las elecciones de 1940”, pp.81-82, en *Historia Mexicana*, Vol. XXI, Núm. 1, Julio-septiembre de 1972.

progreso de la nación. La Segunda Guerra Mundial favoreció la economía nacional, pues hubo un auge en las exportaciones mexicanas de materias primas; México logró que Estados Unidos le facilitara crédito, herramientas y maquinaria de todo tipo. El sector industrial se acrecentó, lo cual provocó un aumento en la emigración del campo a la ciudad.

El gobierno mexicano no participó inmediatamente en la contienda, su política fue de neutralidad. Tras las presiones ejercidas por Inglaterra y Estados Unidos, Ávila Camacho le declaró la guerra a las potencias del eje con el pretexto de que uno de sus submarinos había atacado un buque mexicano y se había negado a pagar los daños, por ello el 22 de mayo de 1942 ante el Congreso de la Unión se declaró la guerra contra las potencias del eje. Esta postura favoreció a la industria nacional en general, en especial la industria fílmica nacional porque ganó mercado a nivel internacional. Para este momento la industria fílmica norteamericana había disminuido su producción, por lo que el cine mexicano buscó cubrir la demanda de entretenimiento pues “muchas de las cintas hollywoodenses de la época eran de propaganda bélica y, por lo tanto, poco interesantes para una gran cantidad de espectadores latinoamericanos”.²³ Sus posibles competidores España y Argentina se habían rezagado, el primero por la guerra civil, el segundo por que no contaba con el apoyo financiero norteamericano debido a las represalias norteamericanas en contra de la neutralidad que Argentina mantuvo en la guerra. Así, fue que la industria fílmica nacional gracias a los apoyos de Estados Unidos distribuyó una gran cantidad de cintas en el extranjero.

Comenzaba a prefigurarse lo que fue llamada “la época de oro del cine mexicano”, y como no habría de serlo si cualquier director o productor que quisiera hacer una película sólo requería anunciar su producción y las estrellas que integrarían su reparto para obtener recursos financieros, sin que mediara ningún otro tipo de consideración acerca del guion o acerca del tema a tratar.²⁴

²³ Emilio García Riera, *Op. Cit.*, pp. 121-122.

²⁴ *Ibid.*, p. 102.

El crecimiento de la industria fílmica nacional fue respaldado por el gobierno, el cual brindó apoyos económicos mediante la creación del Banco cinematográfico. La presencia de este organismo financiero favoreció que muchos cineastas jóvenes obtuvieran fondos para realizar sus películas. El crecimiento del cine nacional no solamente llamó el interés del gobierno sino que atrajo a muchos inversionistas extranjeros que de inmediato fundaron un número considerable de firmas productoras, las más importantes fueron Grovas, Filmex de Simón Wishnack y Gregorio Walestein, Films Mundiales de Agustín Fink, La POSA films de Cantinflas y socios, y la Rodríguez Hermanos.²⁵ El cine mexicano se convirtió en la industria que más divisas dejaba tanto en el país como en el extranjero, aunque eran las empresas norteamericanas las que se beneficiaron en mayor medida de este auge.

El auge del cine mexicano favoreció el surgimiento de una nueva e interesante generación de directores; entre ellos, Emilio Fernández, el *indio*, alcanzaría una fama mundial nunca ganada por ninguno de sus colegas nacionales. A los ojos de gran público fue más llamativa la afirmación en la época de un auténtico cuadro de estrellas del cine mexicano: Cantinflas, Jorge Negrete, María Félix, Arturo Córdova, Dolores del Río y Pedro Armendáriz serían las figuras principales de un *star system* sin precedentes en la historia del cine de lengua castellana.²⁶

Emilio al ver el crecimiento y el crédito que se estaba dando, decidió buscar alguna firma productora para incursionar en el cine como director:

Yo había escrito una historia —dice “el indio” — y al fin se la mostré a un estudiante de leyes que era amigo mío. Un día me dijo, “yo te consigo el financiamiento, si tú eres el director y yo el galán” y empezamos a hacer gestiones para salirnos con la nuestra, fuimos a ver al general Juan F. Alcárate, lo

²⁵ *Ibid.*, p. 123.

²⁶ *Ibid.*, p. 122.

convencimos y puso su firma. Él ganó dinero. David Silva —el estudiante de leyes— se hizo actor y yo me convertí en director de cine”.²⁷

Emilio empezó el rodaje de la película *La isla de la pasión* (1939), con el papel protagónico de David Silva. El filme evocó las vísperas de la revolución, tema que será retomado una y otra vez en sus futuras producciones. La película no tuvo gran éxito, debido en gran parte a que su argumento era muy simplista, como señala Emilio García Riera:

Basta advertir las torpezas y simplezas de los guiones de *La Isla de la Pasión* y *Soy Puro Mexicano*, películas escritas por ‘el indio’, para entender que fue Mauricio Magdaleno quien lo llevó a dar los argumentos de sus siguientes películas una básica solvencia narrativa, eso se hizo más evidente sobre todo en la cinta *Flor Silvestre*.²⁸

A pesar del poco éxito que tuvo el filme, logró llamar la atención de Agustín J. Fink, como se señala en una entrevista a Mauricio Magdaleno:

Me dijo Fink: en usted hay un dramaturgo, de modo que quiero que me ayude. Ya he hablado con gente que va a trabajar conmigo, que no está tan acreditada, ¿usted conoce al Indio Fernández?

—No señor, pero he visto *La isla de la pasión*.

— ¿Y qué le parece?

—Pues una cinta hecha sin dinero, muy pobre, en la que hay un hombre que sabe manejar esas cosas.

— los voy a juntar (respondió Fink). De esta forma es como Mauricio Magdaleno se suma a la creatividad de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, teniendo como casa productora a Films Mundiales. Se empezaron los preparativos para el rodaje de la película *Flor Silvestre*, la

²⁷ Emilio García., *Op. Cit.*, p. 23.

²⁸ *Ibid.*, p. 36.

cual a decir de Mauricio Magdaleno es la mejor que ha producido Emilio Fernández.

Primero, Emilio y Mauricio se encargaron de adaptar la novela *Así Sucedió Ayer*, la cual era según Mauricio: “una porquería... las sesiones de trabajo para la preparación del argumento eran largas”.²⁹ Posteriormente, se buscó a los actores que tendrían los papeles protagónicos, de inmediato se eligió a Pedro Armendáriz como el protagonista, pero el protagónico femenino no era originalmente para Dolores del Río sino para Gloria Marín, como señala en una entrevista:

Acababa de hacer *Historia de un Gran Amor*, era exclusiva de Films Mundiales... un día don Agustín Fink me llamó:

- Gloria tengo para usted una película sensacional
- Si don Agustín ¿Cuál es?- Flor silvestre lea el libro.
- Me lo llevé a casa y me enloquecí, volví con él - ¡cómo no, don Agustín ¿Cuándo empezamos?
- en dos semanas
- perfectamente, ¿Quién dirige?
- Emilio Fernández
- bueno, conozco a Emilio hace mucho tiempo, somos amigos, no se qué pueda hacer con su temperamento y el mío.

Sin embargo, por algunos problemas Gloria no pudo realizar el papel, y Emilio propuso a Dolores del Río, lo cual no alentaba mucho a Mauricio y a Gabriel Figueroa, esto se debió a que en años anteriores, Dolores había hecho comentarios groseros al cine mexicano los cuales causaron un gran descontento. Sin embargo, Emilio decidió arriesgarse, pues encontró en Dolores la mujer ideal para el papel.

²⁹ *Ibid.*, p. 37.

Los tiempos cambian, hace algunos meses cuando Dolores se inició en el cine nacional el mismo cine-redactor se soltó en improperios contra la actriz, alegando que jamás había sido nada en Hollywood, fuera de una mujer bonita, por lo que de poco o nada le servía a nuestra industria. Y fue inútil argumentar, porque el crítico en cuestión profetizaba un rotundo fracaso para Dolores.³⁰

A pesar de ello, Emilio no quitó el dedo del renglón y empezó el rodaje de la película. La cual fue muy bien recibida por la crítica, sólo se hicieron algunos comentarios sobre objetos o canciones fuera de la época, pero en general la trama y la actuación eran buenas.

Flor Silvestre fue el origen de una serie de éxitos para el cineasta, pues en años posteriores lograría ser reconocido a nivel internacional por *María Candelaria* (1943); *Las abandonadas* y *Bugambilia* (1944); *La perla* (1945); *Enamorada* (1946); *Río Escondido* (1947); y *Maclovía* (1948), sólo por mencionar las más sobresalientes.³¹

Mientras Emilio es alagado por la crítica nacional, el mundo se ve convulsionado por los estragos de la guerra, las potencias aliadas están ganando terreno, tras lograr varias victorias sobre las potencias del eje.

Emilio Fernández y la construcción de estereotipos masculinos y femeninos

En los filmes de Emilio, *Flor Silvestre*, *María Candelaria*, *Pueblerina*, *La Perla*, *Maclovía* y *Río Escondido*, se expresan una serie de valores, ideales e incluso en las tramas los protagonistas muestran que el sentido de pertenencia a la comunidad, al pueblo, a la región y, por ende, al país es muy importante para definir al personaje y su relación con los procesos de cambio social más amplios que involucran a la patria y a ese origen común que permite imaginarla. Así el amor por la patria, el ideal del progreso a través de la educación y el apego por la

³⁰ *Ibid.*, p. 40.

³¹ *Ibid.*, p. 22.

tierra, son elementos reiterativos. En ellos se exaltan las virtudes que, según Mauricio Magdaleno y el propio Emilio, engrandecen a México y a su gente. Los ilustres hombres son realzados no sólo por sus proezas y su contribución a forjar la patria, sino también por su origen. José María Morelos y Benito Juárez son los personajes de la historia patria aludidos por el cineasta en algunos de sus filmes, de ellos resalta su inquebrantable voluntad para sortear las adversidades que imponía su origen y participar de manera clara en la historia nacional, estos personajes eran ejemplos de integración, progreso y justicia.

En las películas del “indio” Fernández los personajes actúan en escenarios distintos, cada uno de estos representa un espacio de interacciones sociales con características diferentes, algunos de éstos son marcados por la tradición, por ejemplo, el espacio privado donde interactúa la familia; los públicos y los comunitarios como la plaza; algunos otros definen espacios progresistas, uno de los más usados por Emilio es la escuela.

En el filme *La Perla* producción de Águila Filmex, Emilio muestra mediante sus estereotipos la relación entre el hombre y la mujer, el primero es presentado como el protector del hogar, el que toma las decisiones importantes, el que es fiel y “amoroso” con su esposa, al que se le permite el uso de la violencia física hacia la mujer por “tener razón justificada”, y en este caso es la propia tradición la que justifica el acto violento; la que no cuestiona la posición del hombre como jefe de la casa, como tampoco cuestiona la vocación de mártir de las protagonistas. Así, la contraparte femenina es presentada como abnegada, cariñosa, buena madre, que debe guardar siempre respeto a su esposo y nunca contrariarlo. Esto se puede ver claramente en la escena en la que Juana le pide a Quino tirar la perla al mar:

–Juana: ¿yo he sido una buena esposa para ti?

–Quino: si Juana

–Juana: entonces por primera vez te voy a pedir una cosa, tira la perla al mar, – quíbrala entre dos piedras, destruye la piedra porque, si no ella nos destruirá a nosotros.

–Quino: yo haría cualquier cosa por ti Juana, pero eso no puedo, he visto en esa perla una mejor vida para nosotros... he visto la libertad.

–Juana: y yo he visto la muerte, la muerte, la muerte, tira la perla al mar.

Ella se inclina y llora sobre la pierna de Quino, después Juana toma la perla mientras Quino duerme y corre rumbo a la playa, él se despierta y la persigue, la alcanza a detener antes de que Juana tire la perla al mar, él se la arrebató y le da una bofetada. Juana en el piso y sangrando de su labio no reclama el golpe, lo asume como algo merecido por su imprudencia. En la escena el maltrato físico a la mujer corrige su mal comportamiento, lo ven como un medio para educar a la mujer para que nunca cuestione las decisiones del hombre de la casa.



El filme también muestra los contrastes en el ejercicio del poder pues mientras el protagonista es señor en su casa, fuera de ella él mismo tiene que aceptar maltratos frente a los mestizos que residen en el pueblo, el doctor y el valuator de perlas, quienes en diferentes momentos ejercen el maltrato físico y verbal por su condición étnica y económica del “indio pobre”. Esta condición desigual genera en la comunidad solidaridades para defender a Quino de la ambición de los mestizos, la violencia aquí tiene una enorme carga ideológica que agrupa a los simpatizantes. La situación de Juana es diferente pues la violencia que se ejerce hacia ella al estar fundada en la tradición posee una fuerte carga hegemónica, la cual hace que las condiciones familiares en las que ella participa

junto con el resto de las mujeres de su comunidad sea un asunto incuestionable e incluso por ellas mismas.

La película *Maclovía*, financiada por Filmex en el año de 1948, tuvo como guionistas a Mauricio Magdaleno, en adaptación y dirección a Emilio, y como fotógrafo a Gabriel Figueroa. La historia cuenta la vida de la protagonista en la isla de Janitzio. Narra la historia de un amor prohibido entre *Maclovía* (María Félix) y José María (Pedro Armendáriz), ambos son de procedencia indígena, sin embargo, la pobreza de José María le impide ser novio de *Maclovía*, pues ésta era la mujer más bonita de la isla. Su padre quiere para su hija a un mejor candidato, el que le pueda dar una buena vida, claro que tiene que ser de su propia raza. La película muestra una imagen idealizada de las costumbres y tradiciones que según el cineasta tendrían estas comunidades cerradas y tradicionales, pobladas por indígenas que, aunque católicos, eran algo “idolátras e ignorantes”. En esta comunidad aislada, ubicada en una isla en medio de un lago se construye una escuela rústica cuya noble labor era “sacar a los indios de la ignorancia”, proyecto acorde con las propuestas alfabetizadoras emprendidas, como ya lo vimos en el capítulo anterior, por José Vasconcelos y retomadas después por Lázaro Cárdenas. La escuela del pueblo aparece en el filme como una institución nacional que forja el nacionalismo, a partir del amor a la patria y la enseñanza de las primeras letras, como puede observarse en la escena donde el protagonista José María, por su condición de indígena, es comparado con José María Morelos.

En el salón de clase Don Justo un profesor entrado en años, retiene después de clase a José María, indígena de Janitzio, que se integra como alumno de primaria junto con los niños del pueblo. La charla se lleva a cabo de la siguiente manera:

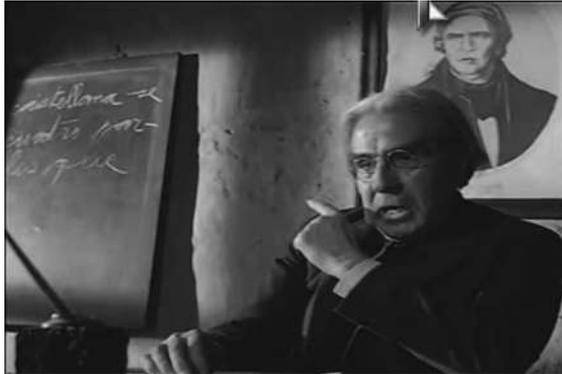
–Don justo: te felicito José María, hace un mes que entraste a la escuela y ahora eres el más aplicado de la clase.

–José María: gracias señor profesor

–Don justo: ¿sabes quién es este hombre? (apunta a un retrato de José María Morelos)

–José María: no señor profesor.

–Don Justo: este hombre es nada menos que José María Morelos, libertador del pueblo mexicano, el cual al igual que tu era indígena, pero que gracias a su hambre de conocimiento, aprendió a leer y escribir, y en poco tiempo se convirtió en uno de los hombres más ilustres de México.



Mientras el maestro dice esto, José María mira hacia la imagen y en sus ojos se aprecia la emoción de saber que alguien de su raza había llegado tan lejos. En ese sentido el héroe se mitifica a los ojos del indio José María para refundar sobre nuevas bases el origen de la patria, y también enciende las aspiraciones del propio protagonista. Al convertirse en ejemplo conductual, el héroe mítico se convierte en un ser superior, en un ente sobrenatural e inmortal, en un referente para la vida.³²

En los argumentos de la película *Maclovía*, Mauricio Magdaleno hace gala de su creatividad literaria y expone muchas de las injusticias y prejuicios históricos que se tenía contra los indígenas, veamos cómo el escritor nos provoca:

Maclovía (María Félix) y José María (Pedro Armendáriz) pasean felices en una canoa en Janitzio pues se van a casar.

A lo lejos, el Sargento Genovevo de la Garza (Carlos López Moctezuma) fuma un cigarrillo y presencia la escena de felicidad viendo como la canoa llega al

³²sobre el tema de cómo se construyen las identidades en las comunidades campesinas, véase a Juan Manuel Mendoza Arroyo, “El corrido de prodigio Pedraza”, en *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal: historia de la música en Michoacán*, México, Morevallado, Gobierno del Estado de Michoacán, 2004, p. 296.

paradero, y molesto porque desea más que nada a la india Maclovia dice en voz alta a un soldado subalterno que se encuentra a su lado:

Sargento Genovevo de la Garza- Quien iba a decir que esta chulada de hembra me la iba a volar el más muerto de hambre de los indios, pero por Dios que ese me la paga o dejo de llamarme Genovevo de la Garza. Voy a investigar si se robó la canoa, mientras se averigua si hay delito que perseguir lo meto al bote.

Un soldado subalterno- Perdone mi sargento pero yo creo que usted no puede hacer eso, yo vi con mis propios ojos cuando la mercó, además estas gentes tienen su ley y uno como soldado no puede ni debe atropellarlas.

Sargento Genovevo de la Garza- ¡A mí me vienen guangas todas sus leyes! ¡A mí me vienen guangas todas las leyes! ¿Me entendió?



Acto seguido, Genovevo de la Garza le dispara a la canoa y hiere de bala a José María, éste herido más tarde se encuentra en la cárcel siendo juzgado... el Sargento Genovevo miente y declara que el indio José María lo atacó con un cuchillo.

En el juicio:

–Sargento Genovevo de la Garza (López Moctezuma): Yo mismo como juez y parte herida a la mala y alevosamente acuso al reo por haberme atacado con

premeditación, alevosía, ventaja y atrevimiento circunstancial. La noche de autos el susodicho indio en completo estado de embriaguez se le echó encima al de la voz... a cuchilladas sin ningún motivo en descampado y en una noche rete oscura. Lo acuso jurídicamente y me constituyo en parte civil para pedir a la justicia que lo amuelen de una vez por todas... a demás el agresor es un criminal que ya debe muchas y es una lacra disolvente que amenaza la seguridad de las instituciones y la estabilidad de nuestro gobierno... (Luego pregunta a quien funge como secretario): ¿puso lo de la lacra disolvente esa...?

–Secretario: Sí mi sargento.

–Sargento Genovevo de la Garza: Presenten armas... sentencio al indio José María López a doce años de prisión por faltarle el respeto al uniforme y a la autoridad federal, y civilmente a otros 12 años de prisión por la cuchillada que me dio a la mala. Y en presencia de la tropa armada le doy legalidad al juicio.



Ya encarcelado José María, Maclovia va a suplicar al Sargento que lo deje ver. El soldado subalterno le avisa que Maclovia que quiere verlo:

Nuevamente el soldado subalterno (esa voz consciente de la injusticia) le pide que no abuse de Maclovia por respeto “al uniforme que es símbolo del honor militar”.

El Sargento Lo abofetea y le arresta por insubordinación:

–Sargento Genovevo de la Garza: todos los indios son alacranes ponzoñosos, usted me odia porque no somos iguales, porque yo soy blanco y usted es un indígena bruto como ellos, por eso se pone de su lado, pero óigame bien, aquí

sólo mando yo y usted no me sale pa' nada de la Isla, apoco creé que no sé que ya le anda por ir con el chisme a Pátzcuaro, lárguese.



A Mauricio Magdaleno se le recuerda por *El resplandor* (1937), una de las mejores novelas del tema de la revolución mexicana, pero sin duda fue él quien dotó de calidad con sus argumentos a las películas de Emilio Fernández. El trabajo del fotógrafo Gabriel Figueroa, también le imprimió un profundo sentido artístico al cine de Emilio, lo que les valió pertenecer a la época de oro, no sólo por la cantidad de películas que se filmaban anualmente, sino por la calidad artística de muchas de ellas.

Sobre el tema de la mujer, el cineasta insiste en realzar los valores y actitudes que ésta debía tener, creando para ello tres referentes: la mala mujer, la madre y la Patria. Estos dos últimos se muestran en *Río Escondido*. La patria como madre, brinda protección a sus hijos, y la madre como patria los educa como hombres de bien. En ese sentido la mujer como madre es la depositaria del conjunto de valores que trasmite mediante la educación a sus hijos; valores como la honestidad, la bondad, la justicia, la igualdad, son atributos que definen a la nación, a la familia y al individuo. La vida de la mujer para “el indio” Fernández representa un martirio el cual es compensado cuando sus hijos se convierten en personas de bien, algo semejante al sentimiento que los soldados tienen cuando defienden a su patria. Son las personas quienes encarnan estos sentimientos patrióticos. María Félix, la maestra rural, protagonista de *Río Escondido*, es la

portadora de los buenos valores que la patria, como madre amorosa, busca transmitir a sus hijos. El conjunto de campesinos sometidos por el cacique, son a quienes el gobierno desea educar para convertirlos en ciudadanos. La protagonista se esfuerza por sacar del analfabetismo a sus alumnos y por ello lucha contra las fuerzas retrogradadas del cacique del pueblo quien ve en la ignorancia de los campesinos el medio ideal para perpetuar su poder.

La contraparte de estas dos representaciones es la prostituta, que representa los vicios, la falta de moral y la virtud que lleva a los hombres a su perdición, pero que al final es castigada por su forma de vida y por su mal ejemplo. Lo mismo sucede con los estereotipos masculinos (el cacique, los indios traidores, el médico ambicioso, el extranjero y el borracho envidioso). Algo curioso en las películas de “el indio” es que generalmente la mala conducta y los vicios no lo heredan sus protagonistas, en sus filmes aquel hijo nacido de una prostituta se convierte en hombres que, a pesar de sus orígenes, lucha por lo justo y lo correcto.

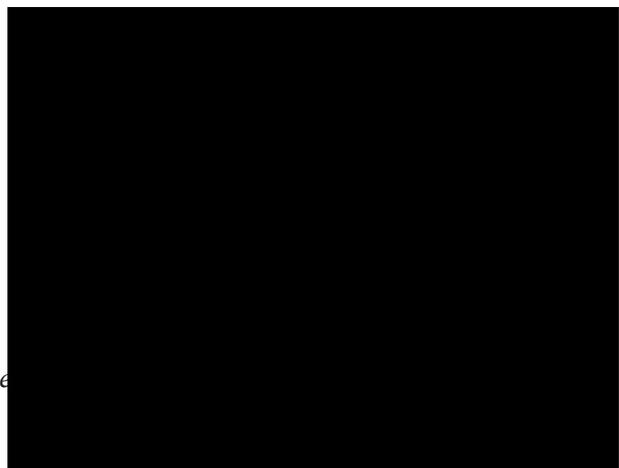
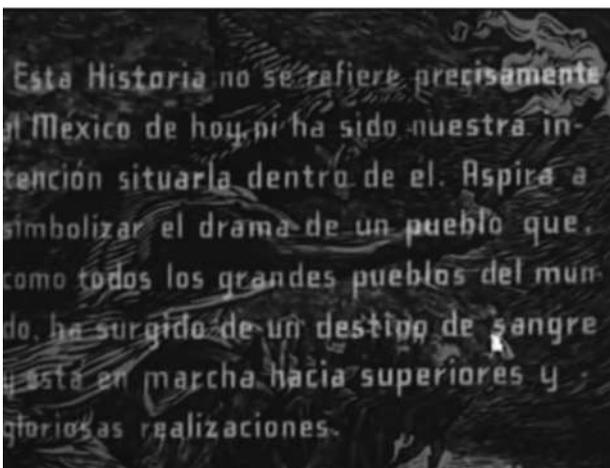
En 1946, la Academia Mexicana de Ciencias Cinematográficas instauró el premio Ariel, para reconocer a las mejores cintas mexicanas. Dicho premio había surgido como una copia de la Entrega de la Academia (premios Oscars), pues los miembros de la Academia Cinematográfica Mexicana querían demostrar ante el mundo que sus producciones estaban a la altura de cualquier país. En la tercera entrega, en 1948, Emilio ganó el reconocimiento a mejor director por la película *La Perla*, mientras que Pedro Armendáriz obtuvo el reconocimiento en la categoría de mejor actor mexicano, premio que Pedro considero absurdo, pues era una obviedad que la premiación se hacia únicamente sobre cintas mexicanas. A pesar de que *La Perla* tenía tres premios ganados, Emilio se molestó porque Antonio Díaz Conde no ganó el premio a la mejor música, por ello durante un acto público hizo la entrega de un premio personal para compensarlo, argumentado que habían sido injusto que no se llevara el Ariel, y que por eso él le daba uno mejor. Su descontento se hizo mayor cuando Elena Márquez (protagonista de la *Perla*) se sintió ofendida por no ser nominada e hizo saber su descontento ante el público,

mientras que Gabriel Figueroa decidió no involucrarse en dimes y diretes y recogió su Ariel a mejor fotografía dando las gracias.³³

Al año siguiente *Río Escondido* fue nominada en cuatro categorías; mejor director, actor, actriz y fotografía, ganado tres categorías, un dato interesante de esta película a diferencia de las demás realizadas por Emilio es que ésta fue escrita por Mauricio Magdaleno, y no fue una adaptación como las anteriores, sin embargo, en los créditos aparece como guionista Emilio, robándole el crédito a Mauricio. Aunado a lo anterior la película tuvo un incidente que por poco prohibió su exhibición como señala Paco Ignacio Taibo I en su libro *El Indio Fernández* en una entrevista realizada a Mauricio Magdaleno:

-Don Mauricio: ¿Por qué la querían prohibir?

- Pensaban que era antirrevolucionaria. El secretario de gobernación de entonces, Héctor Pérez, me había dicho que la olvidáramos. Me dijo: “olvídense, nunca se exhibirá”. Estábamos espantados. Entonces yo propuse que fuéramos a ver al presidente, Miguel Alemán, yo había sido compañero suyo de clase, en el mismo año. Pero era un poco mayor que yo. El “Indio y yo pedimos que nos recibiera, pero íbamos muy pesimistas. Todos nos decían que *Río Escondido* estaba maldita. Cuando nos recibió el presidente Alemán en palacio, ya había visto la película. Se la habían proyectado a él sólo. Me dijo que si queríamos exhibirla debíamos poner una nota en la que se dijera muy claramente que lo que ocurría en el filme no había ocurrido durante su mandato.³⁴



Después de *Río Escondido*, Emilio optó por hacer un filme que tuviera una historia diferente de las que ya había presentado, dando paso al rodaje de *Pueblerina*, protagonizada por Columba Domínguez, quien en ese entonces era pareja del cineasta. La trama de la película se centra en la desgracia de una pareja causada por la envidia y la traición de un amigo, el hacendado de nueva cuenta es el villano, el pueblo da la espalda a la pareja y parecen estar a favor del “Amo”, el apego a la tierra, el trabajo honrado se repiten continuamente. La película fue exhibida sin ningún percance, la crítica aceptó de buena gana la película, siendo premiada con los premios de mejor director y mejor actriz en la entrega de los premios Ariel de 1950.

El ideal Nacionalista en el Cine Mexicano

El cine mexicano sonoro de los años treinta y hasta principios de los setenta, obedeció a una política dominante, a una visión idealizada de la realidad nacional en la que todos, a pesar de los sufrimientos, tenían esperanza; las mujeres indecentes pagaban sus culpas, la revolución hacia justicia y los pobres e ignorantes podían ser pícaros simpáticos, en donde se realzan los rasgos distintivos de la mexicanidad. Esta idea nacionalista puede verse claramente al principio de la película *Río Escondido* en donde aparece un texto que dice lo siguiente: “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”.

El cine a nivel mundial se convirtió en el instrumento idóneo para difundir el ideal nacionalista. En el caso de México, desde su llegada en 1896, se convirtió en toda una sensación para la sociedad en general, pero en especial para el gobierno, quien lo vio como una herramienta para educar a las masas, debido a su lenguaje basado en imágenes, pues para ese momento tres cuartas partes de la población eran analfabetas. Los gobiernos posrevolucionarios comulgaron con

esta idea pero no será sino hasta el periodo que va de 1930 a 1950 que se van definiendo aquellos estereotipos que serán representativos de la “mexicanidad”.

El periodo que comprende de 1934 a 1946 se caracterizó por la puesta en marcha de dos proyectos de unidad nacional. El primero emprendido por el General Lázaro Cárdenas y el segundo por Manuel Ávila Camacho, durante los cuales se construyeron y promovieron una serie de estereotipos que tenían la función de aglutinar una serie de valores y actitudes de lo “típicamente mexicano”.

La elite triunfante de la revolución tenía muchos motivos para apoyarse en la cultura nacionalista y en los rasgos de identidad nacional para avanzar en la construcción de su proyecto de unificación del Estado. Después de la fase armada de la revolución el país apareció fuertemente dividido y fragmentado; las divisiones políticas, los grupos en pugna y los muchos intereses que afloraron en esos años, parecían repetirse sin cesar alimentando la inestabilidad y la lucha por el poder. En donde sólo podía triunfar aquél grupo político que fuera capaz de unificar a la nación, impulsar los acuerdos y las alianzas que pacificaran el país y que promoviera una era de estabilidad ciudadana.³⁵

El primer proyecto consistió en retomar algunos de los ideales de la revolución, con el fin de mostrar a la población que el proyecto revolucionario seguía en pie; tal fue el caso del reparto agrario, la nacionalización del petróleo, la creación de sindicatos de obreros y campesinos; los apoyos al campo y la brigadas de educación socialista a lo largo y ancho del territorio mexicano, aunado a ello se buscó consolidar una identidad nacional basada en el glorioso pasado indígena.

La construcción de estos estereotipos tenía la finalidad de aglutinar a las masas en el menor número de grupos posibles, como señala Ricardo Pérez Montfort:

³⁵Cesar Cansino, “Usos, abusos y desusos del nacionalismo en el México contemporáneo”, en *Araucaria*, España, Universidad de Sevilla, Vol., 6, Núm. 013, p. 3.

Los regímenes posrevolucionarios no sólo habían patrocinado la mayoría de las actividades que pretendían estrechar la relación entre las expresiones artísticas de las élites y las de las mayorías, sino que se habían favorecido políticamente de tal unión, restándole autenticidad y mostrando ciertas convenciones que cada vez sabían más a demagogia. El resultado fue el impulso de ciertos estereotipos nacionales como el charro, la china poblana, el indito o el pelado con el fin de reducir a una dimensión más o menos gobernable, o si se quiere entendible, a esa multiplicidad que saltaba a la vista al momento de enunciar cualquier asunto relacionado con ese indefinible "pueblo mexicano".³⁶

Lázaro Cárdenas hizo un llamado a la unidad nacional, sus discursos políticos giraban en torno a que todos tenían igualdad de derechos y oportunidades, se tenía fe en el progreso del país a través de la educación, pues si la población era alfabetizada esta podría trabajar en las fábricas que en ese momento se encontraban en crecimiento, beneficiando de este modo a la industria nacional. Se habla de una unidad del pueblo mexicano, pero ¿Dónde quedaban los indígenas?, pues por el simple hecho de ser denominados despectivamente con el término "indígena" eran diferenciados del resto de la población, en el fondo el nacionalismo retomaba la cultura indígena prehispánica pero no la actual, pues creían que las nuevas generaciones habían caído en la holgazanería y los vicios, se le veía como un ser ignorante, vicioso e idolatra, que debía ser educado como si se tratara de un niño por un padre protector representado por las instituciones del Estado.

El gobierno tuvo serias dificultades para poner en marcha este proyecto nacionalista debido a la gran diversidad cultural de la población, por ello al igual que en los gobiernos anteriores, buscó homogenizar a la sociedad, para ello se crearon imágenes estereotípicas de cada sector de la sociedad; rural, urbano, militar y político e indígena, cada uno en base a ciertas normas de comportamiento. El cine a través de sus filmes fue el principal difusor de estos

³⁶Ricardo Pérez Montfort, *La invención del México Indio, Nacionalismo y cultura en México 1920-1940*, p 4.

estereotipos, pues la audiencia inconscientemente empezó a imitar la forma de comportarse de los personajes asumiéndolas como si fueran propias, como es el caso del charro, la china poblana, el campesino, el indígena, etcétera.

Por otra parte, el cine de esta década reflejaba lo que sucedía en la sociedad en ese momento. Las tramas giran en torno a dos vertientes: la moral social y el nacionalismo. En la primera encontramos películas como: *Santa* (1931) de Antonio Moreno; *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler; *Dos monjes* (1934) de Juan Bustillo Oro; *Mujeres sin alma* (1934) de Ramón Peón; *Luponini* (El terror de Chicago) (1935) de José Bohr; *Más allá de la muerte* (1935), *La mujer de nadie* (1937) y *Diablillos de arrabal* (1938) de Adela Sequeyro, en las que se resalta el tema de la prostitución, el juego, la avaricia y la infidelidad. Asimismo, en la mayoría de ellas se presenta la imagen de la mujer fatal, esto como respuesta a los cambios que están aconteciendo en la sociedad, en especial lo concerniente a la mujer, la cual durante estos años comienza a tener mayor participación en el campo laboral; empiezan a ser empeladas en fábricas y maestras rurales, cosa que fue mal visto por la sociedad que en ese entonces era aún muy conservadora. Creían que la mujer estaba corrompida, que estaba perdiendo su virtud, pues por salir a trabajar descuidaba el hogar y a su marido, lo cual para muchos era una vergüenza.

Se culpa a “esta mala mujer” de ser la causante de tanta delincuencia en la calles, pues al no desempeñar sus obligaciones de madre, dejaba a los hijos sin una guía moral y espiritual que les enseñara el buen camino, y por tanto eran presas fáciles de los vicios, lo que los llevaba a convertirse en delincuentes, drogadictos y borrachos.

El cine muestra dos tipos de mujeres, la primera es el estereotipo de la madre como mártir, la cual sufre y se sacrifica por el bienestar de su familia, pues el amor que tiene hacia sus hijos vale cualquier sacrificio, parecido al gran amor que la virgen María le tenía a su hijo Jesús. Organizaciones clericales femeninas de la época tales como las Hijas de María...estaban consternadas por la pérdida de modestia, respeto a la propiedad, infidelidad a los votos matrimoniales... por lo

tanto, esa agrupación sirvió para promover la imagen de la Virgen María, que representaba el ideal femenino de castidad por emular.³⁷

En el caso de los estereotipos masculinos, éste gira en torno a tres vertientes; como revolucionario, como charro y en menor medida como indígena, en los tres se realzaba el valor y la audacia, este a diferencia de la mujer es representado como un ser mujeriego, borracho, peleonero y arrogante, pero que a pesar de sus defectos es muy cotizado por las mujeres, como se ve con los personajes interpretados por Pedro Infante, Jorge Negrete y Pedro Armendáriz.

Otro tema recurrente en los filmes de los años treinta es el de la revolución, como es el caso de *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935) de Fernando de Fuentes, en estos filmes se aborda la revolución desde dos puntos de vista; por un lado, el del hacendado ante la guerra, el otro desde el lado de los jefes revolucionarios. Por otra parte, durante esta misma década aparece la comedia ranchera *Allá en el Rancho Grande* también de Fernando de Fuentes, la cual es una versión estereotipada de las relaciones laborales y personales tejidas en la hacienda. En menor medida se habla del indigenismo pues durante esta década sólo se realiza una película de este género *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro, película en la cual Emilio hizo el papel protagónico, y finalmente se hace una película de corte cómico *Águila o sol* (1937) de Arcady Boytler en la que participa Mario Moreno Cantinflas.

El discurso nacionalista de Cárdenas tuvo un alto contenido populista, antiimperialista e indigenista, que buscó aglutinar a las masas, para de esta manera estabilizar al país y encaminarlo hacia el progreso. Su gobierno se caracterizó por incluir a las masas dentro de las políticas corporativas; a través de los sindicatos. Por medio de la nacionalización del petróleo fomentó ese ideal nacionalista, sin embargo esto se vendría abajo con la llegada de Manuel Ávila Camacho.

³⁷María del Consuelo López Arámburo, “Mujer y nación: una historia de la educación en Baja California. 1920-1930”, en *Frontera Norte*, Vol. 17, Núm. 34, julio-diciembre, México, El Colegio de la Frontera Norte 2005, p. 38.

El sexenio de Ávila Camacho dejó de lado el nacionalismo popular, para enfocarse en las instituciones. Lo cual ocasionó un severo descontento en la sociedad, sin embargo, los conflictos bélicos que estaban sucediendo en Europa, permitieron una relativa estabilidad. Como ya lo mencione, gracias a estos acontecimientos la industria fílmica nacional creció rápidamente y se encargó de abastecer al mercado internacional. El cine siguió siendo uno de los principales medios de difusión nacionalista, los estereotipos creados en la década anterior de los treinta se refuerzan durante este período, la producción fílmica aumentó debido a los apoyos económicos del gobierno.

Durante este período la mayoría de los filmes abordan melodramas urbanos y románticos como es el caso de *Cuando los hijos se van* (1941) de Juan Bustillo Oro; *Una carta de amor* (1943) de Miguel Zacarías; *Historia de un gran amor* (1942) de Julio Bracho; *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho; *Santa* (1943) de Norman Foster y Alfredo Gómez de la Vega; *La otra* (1946) de Roberto Gavaldón; *Campeón sin corona* (1945) de Alejandro Galindo y *Gran Casino* (1946) de Luis Buñuel, en tanto que en la comedia ranchera *Los tres García* (1946) de Ismael Rodríguez se convertía en un éxito en taquilla. Otros dramas relacionados con la comedia fueron los filmes *México de mis recuerdos* (1943) de Juan Bustillo Oro; *El baisano Jalil* (1942) de Joaquín Pardavé y *Ahí está el detalle* (1940) de Juan Bustillo.

En lo concerniente al melodrama rural es inaugurado de nueva cuenta gracias a los filmes de Emilio, aunque no fue el único que abordó este tema en sus películas pues encontramos *Doña Bárbara* (1943) de Fernando de Fuentes y *La barraca* (1944) de Roberto Gavaldón. Sin embargo, los filmes de Emilio arrasaron con este género, pues sus filmes *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1944), *Bugambilia* (1944), *Pepita Jiménez* (1945), *La perla* (1945) y *Enamorada* (1946) fueron todo un éxito en taquilla.

Emilio filma sus películas cuando el proyecto nacionalista de Cárdenas daba paso al nacionalismo de Manuel Ávila Camacho de “unidad nacional”. Julia Tuñón así lo hace saber:

Sus dramas... cobijan una serie de reflexiones vigentes en sus años: la importancia de la nación y el nacionalismo, el espíritu laico frente al fanatismo religioso, el problema indígena, la educación, el conflicto agrario y la lucha campesina. Para él, muy de acuerdo con la idea vasconcelista, el arte debe revelar la esencia de México y mostrar su grandeza, su cine tiene un carácter didáctico y, como el muralismo integra las artes y tiene una función social.³⁸

Así mismo, Tuñón siguiere que a Emilio la revolución lo forjó, por ello plasmó en sus películas algunos de los acontecimientos que marcaron su vida, en ellas mostró sus anhelos, quiso utilizar al cine como un instrumento crítico de la realidad, uno que le permitiera revivir en las conciencias de la audiencia los ideales de la lucha armada. Sus películas son un homenaje a la revolución triunfante que nunca logró cristalizar sus anhelos en la realidad.

Con el cardenismo Emilio vislumbró el renacer de ideales revolucionarios como fue el reparto agrario o la nacionalización del petróleo, sin embargo esto se desvaneció cuando Ávila Camacho llegó a la presidencia. Emilio vio una sociedad corrompida y conformista, y mediante sus películas intentó recuperar “los valores perdidos”.

A partir de entonces Emilio vio al cine como un instrumentó difusor que podía transmitir sus ideas. Advirtió que el poder del cine en las conciencias era enorme. Según Emilio Fernández “puede ser un instrumento orientador”, puede ser “un vehículo de progreso”, pero pude convertirse en un arma de doble filo y ser prejudicial. Para el director las películas están degenerando a la juventud, a la niñez.³⁹

Por ello, en sus películas decidió plasmar ejemplos morales, estos están encarnados en los estereotipos del hombre y la mujer indígena, pues estos no han sido contaminados por la “malicia y depravación” que genera vivir en la ciudad. Emilio contribuyó a la construcción estereotípica del nacionalismo, exaltando al

³⁸Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p. 31.

³⁹ *Ibid.*, p.55.

indígena. Se sintió inspirado con la grandeza de sus antepasados, en el espíritu del México prehispánico. Hay dos constantes en su anhelo de ser: “forjarse un rostro y un corazón” (expresión que utilizaban los nahuas para decir que todo individuo debe de crear su propia personalidad) y “vivir con el corazón endiosado” (dejar que su corazón se inspire en lo divino para crear cosas bellas y perfectas) nada es más fuerte en él que su pasión creadora, se preocupa por crear algo en sí mismo (una visión de vivir) para luego crear de sí mismo una visión del mundo en el que habita.⁴⁰

Emilio se crió en un contexto donde el machismo, la lucha por la tierra, la igualdad y el progreso se encontraban a flor de piel, la revolución encarnaba los ideales del pueblo, que ansioso buscaba la igualdad de oportunidades. Estos elementos son plasmados en sus filmes. “Temas, tesis y plástica se integran en un propósito explícito: crear un cine mexicano con una función social, hacer películas que propicien la reflexión, y aún la práctica transgresora que ayude a construir otro México”.⁴¹

En el siguiente capítulo reflexionaré sobre la participación que tuvo la mujer durante la primera mitad del siglo XX, con la finalidad de contrastar la realidad con la imagen idealizada de la mujer propuesta por la industria fílmica nacional, y en forma particular la concepción que tenía Emilio Fernández sobre la mujer, y las cualidades morales y éticas que ésta debía preservar.

⁴⁰Adela Fernández, *Op. Cit.*, p 26.

⁴¹*Ibid.*, 36.

CAPÍTULO III

La construcción de los estereotipos femeninos en México

Las mujeres, durante la primera mitad del siglo XX, desempeñaron funciones distintas en el ámbito social y laboral respecto de las que habían desempeñado en el siglo anterior. Su participación en la esfera productiva, sobre todo durante la primera y segunda Guerra Mundial fue acrecentada por la ausencia de mano de obra masculina debido al reclutamiento militar. De igual manera, los avances tecnológicos favorecieron el que la mujer se incorporara con éxito a la industria, sobre todo por su desempeño en los múltiples procesos de fabricación de un producto a lo largo de una línea (o banda) de producción, aunado a esto representaban un fuerza laboral competitiva pues su jornal se remuneraba más barato respecto de su contraparte masculina.

Las nuevas necesidades económicas produjeron cambios políticos, económicos y sociales, replanteando además las funciones de la mujer en el ámbito público y privado. Diversas instituciones educativas permitieron el ingreso de las mujeres, las cuales estudiaron principalmente carreras relacionadas con los campos de la educación y la salud.

A su participación económica le siguió su exigencia por incursionar en la política. En muchas partes del mundo, como Inglaterra y Estados Unidos, se había logrado el voto femenino desde el siglo XIX. Este suceso influyó de manera radical en la forma como las mujeres se autopercebían a sí mismas como portadoras de un nuevo derecho: el de poder elegir a sus representantes e integrarse en los procesos de elección, no sólo como electora, sino también como posible candidata. Como señala Gille Lipovetsky en su libro *La tercera mujer, permanencia y revolución de lo femenino*:

Esclavas de procreación, con sueños de realización personal vinculados únicamente a ser madre y amas de casa, sometidas en su expresión sexual por una moral severa, las mujeres han afirmado nuevas maneras de ser en el mundo

que trascienden lo que fueron limitaciones ancestrales, abrieron brechas en las ciudades masculinas.¹

Con el ingreso de la mujer al campo laboral y profesional, ésta pudo ampliar sus expectativas, dejando de lado la esclavitud doméstica en la que vivía, en donde era subvalorada por su trabajo en el hogar, puesto que se consideraba que cocinar, limpiar la casa, ir por las compras, cuidar a los niños, etcétera., no era un trabajo sino una obligación para la esposa. Aunado a ello la violencia y el maltrato ejercido por el esposo hicieron que ésta buscara nuevos espacios de trabajo, en los que se le reconociera y fuera bien remunerada. Paulatinamente diversos grupos de mujeres provenientes en su mayoría de estratos bajos de la población dejaron el espacio privado del hogar para introducirse en el espacio público de la fábrica, la empresa, la escuela y en las diferentes instituciones de gobierno, en donde mostraron sus capacidades. Sin embargo, sectores de la clase media y alta, asumiendo actitudes paternalistas criticaron, discriminaron y rechazaron el que las mujeres ingresaran al campo laboral, pues lo consideraban ridículo, vergonzoso y antimoral para el resto de las mujeres.

Los sectores populares encontraron en estos cambios la oportunidad de mejorar su condición de vida, pues al trabajar la mujer podría contribuir con los gastos de la casa, lo cual mejoraría su posición socio-económica. Ante esta situación las clases altas en repetidas ocasiones atacaron a estas mujeres acusándolas de ser inmorales e indignas de su género, considerándolas como seres frívolos que sólo buscaban beneficiarse a sí mismas a costa del sufrimiento de su familia. Esta idea conservadora sobre el papel que debía desempeñar la mujer dentro de la sociedad quedó plasmada en diferentes publicaciones de la revista *El Hogar* (1906) en donde se denigró y ridiculizó a la trabajadora y profesionalista, pues se consideraba que la mujer era inferior intelectualmente al hombre y por tanto era una pérdida de tiempo que estudiara, peor aún si trabajaba, pues no tenía necesidad de hacerlo, debido a que el hombre era el

¹Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Barcelona, Anagrama, 2002 p. 10.

único encargado de llevar el dinero al hogar, y la mujer debía sólo agradecerle atendiéndolo y cuidando a los hijos. Sin embargo, este tipo de ideas no impidió que poco a poco un número mayor de mujeres se integraran al sector público.

En el caso de México, muchas mujeres se incorporaron al campo laboral a mediados del siglo XIX en las industrias tabacaleras. Esto se debió a la escasez de hombres que trabajaran en las fábricas debido a las guerras internas y la intervención francesa.² Fue durante el porfiriato cuando las mujeres pudieron ingresar a instituciones de educación de nivel superior, educándose como maestras o enfermeras. Sin embargo, la sociedad profundamente machista, veía en estas mujeres la indecencia, la denigración y la vulgaridad, como menciona Andrés Molina Enríquez en su obra *Los grandes problemas nacionales*: “Quitar una suma considerable de mujeres para emplearlas en compartir el trabajo de los hombres, es aumentar para los hombres la carga de su propia existencia y la de sus esposas y familias... La sociedad se perjudica con el trabajo de las mujeres”.³ En cuanto a la prensa escrita, desde el porfiriato se buscó “fomentar la educación de la mujer como un instrumento útil de transmisión de conocimientos básicos para las futuras generaciones, así como la difusión de la ideología imperante. Bajo la tutela y supervisión del Estado, a las “señoras” y “señoritas” de *élite* y clase media se les enseñó sobre sus roles tradicionales: moda, literatura y labores domésticas. Entre los periódicos que contribuyeron en la educación del modelo de mujer porfirista entre los años de 1880 a 1905, se encontraron: *La mujer* (1880-1883), *El Álbum de la mujer*, (1883-1890) *El Correo de las señoras*, (1887-1889) *Violetas del Anáhuac* (1887-1889) y *La mujer mexicana*, (1904 -1906).⁴ Pocas fueron las publicaciones escritas y financiadas por féminas que intentaron romper con la postura oficial, sin perder de vista su propósito y utilidad educativa, de igual

² Plotino Rhodakanaty *Los orígenes del anarquismo en México, 1868*. El autor plantea luchas obreras de las mujeres mexicanas, como las sombrereras de Puebla y el Estado de México, que en un intento de huelga exigieron mejores salarios y una reducción en el tiempo laboral que era de 14 y 12 horas, y de una mejor retribución por su trabajo, como para el de los niños.

³ Andrés Molina Enríquez, *Los grandes problemas nacionales*, México, Imprenta de A. Carranza e Hijos, 1909, p. 356.

⁴ María Elizabeth Jaime Espinosa, “Una mirada a los periódicos para “señoras y señoritas” del porfiriato” en *Entornos*, Núm.8-9, UAT, México, 1999, pp.4-8.

forma comenzaron a demandar derechos civiles, como lo expresó en sus páginas *La mujer intelectual mexicana*.⁵ En su número correspondiente al 1º de enero de 1907, se argumentaba que la mujer indígena era central como integradora del indio a la civilización y progreso. Si bien tales argumentos correspondían a las ideas evolucionistas sostenidas por el grupo positivista, desde el porfiriato encontramos una idea de reivindicación femenina pero vinculándola al ámbito educativo.

...Dejemos ciertas ideas egoístas para aquellos que no quieren ver el verdadero fondo de las cosas; dejemos de *menospreciar a la mujer, porque es mujer*, y levantémonos sobre todas aquellas criticables preocupaciones, dediquémonos a *formar madres, completas, instruidas, capaces, y el porvenir*, todo el porvenir será *nuestro*...Se ha repetido hasta la saciedad que es deber de patriotismo educar al *indio* y hacerlo comensal en el gran festín de la civilización: se ha repetido hasta el fastidio que esa mesa de cinco millones de *seres inútiles* al *progreso*, nos perjudican en vez de beneficiarnos y, conforme a esas ideas, alguna vez *hemos traído a las aulas á algunos indios*, que, sea confesado con sinceridad, han sobresalido y *han podido distinguirse*; pero esa conquista, no ha resuelto la cuestión, porque *la masa general aborigen* de la misma, y *el miembro que salió de ella no volvió a ella jamás*.

No hubiera sucedido lo mismo, si *en vez de indios, hubieran instruido indias*, pero *no para que sobresalieran*, pero no para que no volvieran a ser lo que fueron, sino para que regresaran *a su primitivo centro* y obraran allí *el milagro de instruir* a sus congéneres, haciéndolos más idóneos para *asimilarse dentro de otra civilización superior* a la suya.

⁵*La mujer intelectual mexicana. Periódico mensual dedicado exclusivamente a la mujer y a la defensa de sus intereses, prerrogativas y derechos.* Inició actividades en el año de 1907 en la ciudad de Jalapa y su directora y propietaria fue Lucila Rodríguez.

Para la editora del periódico el problema de la *integración del indio* es en esencia “un asunto educativo”, en el cual las mujeres por su *condición de madres* desempeñan un papel esencial, pues la educación imprime en las familias una serie de valores asociados al orden civilizatorio. Para los intelectuales de finales del siglo XIX y principios del XX, la idea de *progreso*, de competencia y desarrollo económico era incompatible con las tradiciones y las formas de acceso a la tierra en los pueblos indígenas. Es por ello que el indio era visto y presentado como un *obstáculo al progreso*. Aquí la cultura de los pueblos indígenas aparece como la antítesis del orden civilizatorio, de manera que son pocos los indios que al educarse e integrarse perdían los sentidos de pertenencia para con su pueblo y con su etnia. Por tanto son las mujeres indígenas las únicas capaces de promover la *integración completa* de las comunidades a la civilización. Para Lucila Rodríguez, editora del periódico, la mujer era el pilar de la familia y el primer referente educativo; su potencial no radica en la posibilidad de *integrar* individuos al orden civilizatorio, sino que por su condición de madre es transmisora de valores y conductas sociales, por lo que su capacidad estriba en la posibilidad que las madres tienen para integrar sociedades completas.

Este diagnóstico propuesto sostiene, a juicio de la editora, una serie de atributos que le son inherentes a las mujeres y que, en cierta medida, contribuían a la construcción del estereotipo de la mujer indígena. Esos atributos son: el arraigo para con la tierra, la familia y el hogar; la sumisión y el sacrificio ante su contraparte masculina. Es este rasgo de sumisión el que resalta la editora, pues la educación del indio no pretendía hacerlo sobresalir o competir dentro del mundo mestizo y blanco, sino que sólo pretendía integrarlos de manera sumisa a la civilización.

Por ejemplo, Emilio logró captar a en su filme *Río Escondido (1947)* ésta idea mesiánica de la educación como elemento esencial para llevar a México a su “glorioso destino”. El filme refleja la concepción que se tenía sobre el indígena en la década de los cuarenta, en donde al igual que en el porfiriato, se consideraba como el principal obstáculo para el progreso y la modernización del país, siendo la

educación el único medio por el cual podría ser “salvado de la ignorancia y la idolatría” en la que vivía y por la que eran oprimidos por los grupos en el poder.

Emilio buscó reivindicar al indígena en sus filmes, mostrándolos como puros, valientes y nobles, valores que, a juicio del cineasta, debían ser adoptados por la sociedad urbana que se encontraba inmersa en una decadencia moral. El filme además de abordar la cuestión indígena como ejemplo de la buena moral, también tocaba el tema de la mujer respecto de su incorporación al campo laboral y profesional. Para ello se valió del estereotipo de la maestra rural.

Emilio y Mauricio Magdaleno estaban convencidos de que la miseria de las clases indígenas se debía a la ignorancia en la que se encontraban sumergidas, y de la cual solamente podrían ser liberados mediante la educación. *Río Escondido* toma como eje central el problema del analfabetismo de las poblaciones indígenas. El filme muestra la miseria y explotación de los indios por parte de Rosendo, que es el presidente municipal del pueblo, quien por medio de la fuerza y la violencia se apodera del agua y de todas las propiedades de los indígenas. El sentido de propiedad no era sólo con los objetos sino también con las personas, de manera que al llegar la nueva maestra (María Félix), Don Rosendo intenta seducirla como había hecho con la primera maestra del pueblo (Columba Domínguez). Suponía que ésta podría llegar a ser su amante y de manera indirecta controlar de acuerdo a sus intereses la alfabetización. Sin embargo, el gobierno mexicano aparece siempre en el trasfondo de la película, promoviendo la unión de “todos los pueblos indígenas de México para hacer de éstos, hombres y mujeres de bien, que ayuden en la construcción de un país moderno y prospero”. Para este propósito los maestros tenían que ir a las poblaciones más alejadas. Así, la maestra Rosaura (María Félix) llega tarde a la reunión de los maestros con el presidente, pero éste la recibe personalmente y le encarga la novel misión de educar a la población de Río Escondido. Cuando llega la maestra, ve que su misión es difícil pero no imposible. Su patriotismo le ayuda a definir su posición frente a los problemas y las necesidades del pueblo. En la película hay una escena donde se muestra que la educación es el medio de salvación y unificación del país.

Cuando la maestra Rosaura se presenta con sus alumnos les dice:

–Este es nuestro primer día de clases, y *tenemos que ser muy buenos amigos* para hacer más liviano el cumplimiento del deber de cada uno. Vengo a enseñarles lo poco que sé para que mañana *sean hombres y mujeres útiles* y puedan luchar por la regeneración de Río Escondido, de México y del mundo. Cada letra y cada número que aprendan será un escalón en el camino que habrá de llevarlos a *la verdadera libertad*, la libertad del miedo, de la miseria y la extorción. En Río Escondido y en todos los pueblos de México *hay fuerzas oscuras* que mantienen hundido al de abajo en un sueño de esclavo, pero la más fuerte, *la más decisiva de todas esas fuerzas es la de la ignorancia* que pesa sobre ustedes y que les pone en los ojos y en el corazón una venda impenetrable. Vamos a arrancar esa venda de los ojos de México para que pueda levantarse y enfrentarse a su destino, no es imposible la *lucha contra las fuerzas bárbaras de México*, ni es una quimera *su regeneración*. Esta es la mejor prueba de que México puede (apunta a un retrato de Benito Juárez) *levantarse y alcanzar la más alta luz*. (Ante estas palabras los niños se quedan sorprendidos contemplando el retrato de Juárez que era señalado por la maestra).



Para Emilio y Mauricio la desigualdad y miseria de la población indígena radicaban en la ignorancia en la que vivían esas comunidades, pues por falta de conocimientos estos no podían aprovechar los recursos que tenían a su alcance,

aunado a ello el desconocimiento de sus derechos provocaba que fueran explotados y humillados por servidores corruptos. La educación era esencial para lograr encaminar al país rumbo al progreso, sin embargo, las costumbres y tradiciones de estas comunidades impedían en la mayoría de los casos el ingreso de los maestros rurales a las comunidades, quienes veían en ellos a alguien que atentaba contra su forma de vivir. Entonces el maestro debía ganar la simpatía del pueblo para que le permitiera llevar a cabo su función. El maestro rural tenía la misión de educar a los indios para liberarlos de la ignorancia en la que se encontraban inmersos, pues de ella se valían los funcionarios corruptos y “malos mexicanos” para ejercer un control sobre ellos, y gracias a la cual el país no podía lograr “levantarse y alcanzar la más alta luz”. Los pocos resultados de estas campañas educativas, hicieron que muchos creyeran que educar al indio era infructuoso. Sin embargo, Emilio al igual que la Lucila, directora del periódico *La Mujer Intelectual Mexicana*, muestran que el indígena ha demostrado que tiene la capacidad de trascender, tomado como referente a dos personajes históricos José María Morelos y Pavón y Benito Juárez, hombres ilustres que demostraron la grandeza de raza indígena.

Tanto en el periódico *La mujer intelectual mexicana* como en la película de Emilio se resalta el papel de la mujer dentro del proyecto educativo de las comunidades indígenas, debido a su condición de madre que hacía de ella el medio idóneo para llevar a cabo la misión de alfabetizar a los pueblos. Demostrando con ello que en treinta años no había cambiado la concepción sobre la participación de la mujer en la sociedad. El cineasta aborda la cuestión de la mujer profesionista que a pesar de su preparación educativa sigue rigiéndose por una serie de actitudes y valores de acuerdo a su condición de género.

En este filme Emilio muestra el estereotipo de la maestra rural como encarnación de la patria. La Maestra Rosaura a pesar de su delicada salud acude al llamado del deber (cuando el presidente los convoca), y a pesar de que muchos le recomiendan que lo deje por que puede morir debido a ello, ella responde que es su deber como mexicana salvar a los pueblos indígenas de la ignorancia en la que viven. Emilio pone especial interés en resaltar desde la primera escena un

fuerte sentimiento nacionalista de Rosaura. Cuando ella llega al pueblo ve que su labor será muy difícil pues el presidente municipal (Rosendo) se vale de la ignorancia de la población para ejercer el control sobre la misma. A pesar de ello, Rosaura le exige a Rosendo que le entregue la escuela que este tiene como caballeriza para que ella pueda llevar a cabo su misión, sin embargo, por su condición de mujer Rosendo se burla de ella; la mujer está preparada profesionalmente pero no por ello se desliga de su condición frágil y delicada ante el hombre. La mujer había logrado trascender dentro del ámbito público, pero su participación se limitaba por su condición biológica. Ante su incapacidad para lograr que Rosendo le entregue la escuela, esta pide ayuda al Médico del pueblo vecino, quien obliga a Rosendo a devolverle la escuela a Rosaura, con ello queda reafirmada la dependencia de la mujer hacia el hombre, pues éste al ser biológicamente más fuerte que ella, tiene la capacidad para defenderla.

La mujer profesionista no se desliga de su condición de madre, como se muestra en la escena cuando Rosaura llega al pueblo y ve que una mujer muere a causa de la viruela dejando desprotegidos a sus hijos, este suceso despierta de inmediato en ella su instinto de madre, el cual la lleva a asumir la responsabilidad del cuidado de los niños. Emilio enfatiza en esta cuestión debido en gran parte a que las profesionistas de los años cuarenta, se dedicaban a trabajar y dejaban de lado el matrimonio y por ende el de convertirse en madres, por ello el cineasta se esfuerza en mostrar que la labor y el sacrificio de una madre es el más grande y glorioso trabajo que puede tener una mujer. Rosaura no sólo encarna a la patria y a la profesionista, sino también es la depositaria de la buena moral y los valores debido a su origen indígena-rural; en donde la sumisión, pureza (virginidad/castidad), la bondad, inocencia y sacrificio son los valores que la definen como tal.

El estereotipo de la mujer indígena rural como representante de la buena moral

En la década de los cuarenta la conducta de la mujer estaba regulada por un estricto sistema de actitudes y valores acordes con la ideología que imperaba en la sociedad. En el caso de la mujer mexicana, el criterio de la buena moral estaba sustentado en las creencias religiosas del catolicismo, las cuales ejercían un fuerte control sobre la forma de actuar de la población, en especial en las comunidades indígenas y rurales que se encontraban alejadas de los grandes centros urbanos. La iglesia se encargaba del resguardo la buena moral que tanto hombres como mujeres debían tener, imponiendo de esta forma actitudes y valores para cada uno, en el caso de los hombres la iglesia demandaba; castidad, honradez, lealtad y fidelidad, mientras que las mujeres debían ser: sumisas, castas, humildes, fieles y obedientes, el cumplimiento de estos valores estaba basado en el miedo y culpa implementado por los curas, en donde la desobediencia era castigada con la condena eterna. Por ello un buen número de las revistas femeninas de la época, hacia alusión a los buenos valores que las mujeres debían tener, haciendo hincapié en su inferioridad ante el hombre debido a su condición natural. .

Los mensajes religiosos contenidos en algunas revistas, reforzaron la imagen que la iglesia cristiana tiene del hombre y de la mujer. El hombre es imagen de Dios, la mujer es tan sólo imagen del hombre, de ahí su condición de inferioridad; así también es Dios la imagen perfecta de la paternidad, como los hombres son de los propios hijos. El conocimiento no era necesario en las mujeres, más allá de sus deberes y funciones materiales de ama de casa y madre. “el saber, dicen, echa a perder a las mujeres, al distraerlas de sus mas sagrados deberes”.⁶ (Esto que mencionas lo dice algún autor, sería conveniente que tus afirmaciones las reforzaras con lo que otros autores han investigado).

⁶ Elvia Montes de Oca Navas, “La mujer ideal según las revistas femeninas que circularon en México: 1930-1950, en *Convergencia*, México, mayo-agosto, Vol. 10, Núm. 032, Universidad Autónoma del Estado de México, 2003, p. 156.

La iglesia jugó un papel central en la construcción del estereotipo de la mujer mexicana, sin embargo, los proyectos nacionalistas de los gobiernos posrevolucionarios, influenciados por las ideas positivistas y comunistas provenientes de Europa, buscaron fincar las bases del mismo en investigaciones científicas y objetivas, “dejando” de lado los prejuicios y el fanatismo religioso o al menos eso se pretendió.

La construcción del estereotipo femenino radicó en resolver dos cuestiones. Por un lado, los gobiernos surgidos de la revolución buscaron crear una identidad nacional en la sociedad, que los legitimara y al mismo tiempo permitiera la estabilidad del país, para ello era necesario borrar en la medida de lo posible la heterogeneidad, desplegando una serie de proyectos que tenían por objetivo encontrar la “esencia de la mexicanidad”, intelectuales, políticos y artista se dieron a la tarea de buscar y definir “la esencia del mexicano”, creando de esa forma un gran número de estereotipos. Sin embargo, fue el estereotipo de la mujer indígena el que tuvo mayor difusión e impacto no sólo dentro del país, sino ante el mundo. La representación estereotipada de la mujer indígena quedó representada con la “india bonita” que salió de un concurso del periódico *El Universal Ilustrado* de 1921, debido a los festejos del centenario de la independencia de México, la “india bonita” encarnaba la belleza, pureza, sencillez, inocencia, cualidades que se convertirán en elementales para el estereotipo de la mujer indígena durante la primera mitad del siglo XX.

La necesidad de construir un estereotipo femenino radicó en su nueva participación dentro del ámbito social. El número de mujeres que trabajaban y estudiaba se acrecentaba rápidamente, poniendo en peligro la posición del hombre dentro de la sociedad, pues con ello se echaba por tierra la idea de que el hombre era el único que podía proveer el dinero para la manutención de la familia. Por ello la construcción del estereotipo femenino respondió más a cuestiones relacionadas con la ideología conservadora y machista que limitaban su participación dentro del ámbito público, que a su función como medio de integración nacional. Las características que debía de tener el estereotipo de la mujer, se sustentaron en investigaciones científicas, las cuales ponían de

manifiesto las capacidades físicas de la mujer y por ende las actividades que podía realizar con base a ellas. Para la construcción de estereotipo femenino se retomaron costumbres y tradiciones tanto prehispánicas como españolas.

De la herencia indígena se retomaron la pureza, la bondad, la gentileza, la sumisión y el sacrificio, que hacían de ella un modelo a seguir, ya que al pasar de los años, éstas aun conservaban esas virtudes y por lo tanto hacían de ellas el ejemplo idóneo para la mujer urbana, que había perdido muchas de esas virtudes a causa de las ideas feministas que imperaban en la época. Por otro lado, se encontraba su herencia hispana, elegancia, cultura y educación valores que complementaban a la mujer de sociedad, pues si la madre era educada por ende la sociedad también. Ambos contribuyeron a la construcción del estereotipo de la mujer mexicana, sin embargo, fue la indígena la que tuvo un mayor peso en la construcción del mismo.

La india fue considerada a diferencia de su contraparte masculina como un orgullo para el pueblo mexicano, ya que aún conservaba muchas de sus tradiciones; obediencia y respeto con su esposo, celosa del hogar y buena madre, pero el rasgo más distintivo estaba relacionado con la pureza y castidad, valores que las mujeres urbanas estaban perdiendo. La indígena no sólo era portadora de la buena moral, sino también, de una belleza mitificada, pues otro rasgo característico del estereotipo indígena radicaba en mostrar su belleza natural, exaltando su esbelta figura, sus grandes muslos, sus ojos oscuros, etcétera., atributos capaces de despertar las más bajas pasiones en el público masculino nacional y extranjero. La construcción de este estereotipo parecía estar más encaminado a mostrar al mundo la belleza de sus mujeres indígenas, no tanto por su riqueza cultural sino como una especie de propaganda turística. Mientras que su vestimenta quedó resumida al vestido de manta, rebozo, trenzas y huaraches.

Para la reconstrucción de los rasgos distintivos del estereotipo indígena, he retomado los estudios indigenistas realizados durante los últimos años del siglo XIX y principios del XX, en donde destacaron los realizados por Manuel Gamio⁷ y

⁷ Manuel Gamio, *Forjando Patria*, México, Librería de Porrúa Hermanos, 1916, pp. 211-234.

Andrés Molina Enríquez⁸. En ambos trabajos se resaltó la bondad, lealtad y el valor de los indios, claro está que sus defectos también fueron expuestos; el servilismo, la tendencia al vicio y la ignorancia. En donde el analfabetismo y la mala alimentación eran los principales limitantes para que el indígena se pudiera desarrollar de manera adecuada. Para ambos, la india era la encargada de resguardar las tradiciones y costumbres de su pueblo, la sumisión y servilismo en el que vivía hacían de ella el modelo idóneo para instruir a la mujer urbana y recordarle su función dentro de la sociedad.

La represión sexual de la mujer fue expresada claramente en el estereotipo indígena, en donde la mujer que perdía su virginidad antes del matrimonio era rechazada por la sociedad y por lo general tenía un trágico final. La pureza de la mujer estaba basada principalmente en las creencias religiosas, sin embargo, la iglesia no fue la única preocupada por resguardar la virginidad de las mujeres, pues en 1885 Francisco Flores realizó un estudio sobre *El Himen Mexicano*, en donde expuso las diferencias físicas entre el hombre y la mujer, y con base a las cuales cada uno podía desempeñar funciones específicas.⁹ En este sentido, el cuerpo fue el sitio de expresión de los roles sexuales y el lugar ideal de la manifestación de los imperativos sociales de una época que impulsó una moral y usos del cuerpo diferentes para hombres y para mujeres. Las imágenes del cuerpo femenino sirvieron para representar los valores burgueses como la virginidad, el recato y la represión sexual. El estudio de Flores vino a hacer de la virginidad un hecho físico, pues su estudio echaba por tierra la creencia de que la virginidad estaba relacionada con lo espiritual. A diferencia de la concepción que se tenía de “la india pura y virgen” Flores en su investigación argumentó que las clases aborígenes no tenían un sentido de castidad o respeto por la virginidad, esto se debía al estado de barbarie en el que vivían, y que por ende estos sucumbían a satisfacer sus deseos carnales, por ello consideró que castidad sólo era una cualidad que podía desarrollar una sociedad desarrollada intelectualmente.

⁸ Andrés Molina Enríquez, *Los grandes problemas nacionales*, México, Imprenta de A. Carranza e Hijos, 1909.

⁹ Francisco Flores, *Himen Mexicano*, México, Secretaria de Fomento, 1885.

Esta idea denigrante sobre la moral indígena fue desechada por Gamio en su libro *Forjando Patria*, en donde enaltecía las cualidades de las comunidades indígenas, en las cuales no únicamente se tenía un concepto de castidad sino que se regían por un estricto sistema de costumbres y creencias que resguardaban la pureza de la mujer. Para Gamio la indígena era un modelo a seguir para el resto de las mujeres, pues ésta no era un elemento pasivo dentro de la comunidad, sino todo lo contrario, el papel de la mujer era sumamente relevante para la población debido a su relación con la fertilidad y la abundancia. La indígena era la encargada de resguardar y transmitir los valores y comportamientos adecuados para la sociedad, al mismo tiempo que contribuía en las actividades de la comunidad en labores relacionadas con el trabajo manual y no por ello descuidaba su condición de madre y esposa, como sucedía con la mujer urbana. La imagen expuesta por Gamio se convirtió de esta forma en el principal referente para la construcción del estereotipo de la mujer indígena, retomando únicamente de Flores la idea de virginidad física. Esta imagen fue reforzada por el periódico *El Universal Ilustrado* con fecha del 17 de agosto de 1921 en su número 224, con motivo de las celebraciones del centenario de la independencia de México, donde se lanzó un concurso para encontrar a la india de raza pura que representara la belleza del pueblo indígena. “La india bonita representaba a la mujer indígena auténtica, pero al mismo tiempo era considerada como potencialmente mestiza, es decir, más blanca... La mujer mestiza podría abandonar algunas de sus costumbres indígenas, pero no se convertiría en una feminista, la cual podría ser trasladada a la ciudad, podría aprender el español y una profesión, pero no por ello sería una mujer moderna”,¹⁰ pues conservaría su esencia.

Emilio retomó esta imagen de la india bonita y la enlaza con la indígena plasmada en los murales de Rivera y Orozco. Comparte esa visión mítica de la india bella y pura y la forja en sus filmes, las hace las protagonistas de sus historias, las convierte en unas diosas ante el mundo. Emilio termina consolidando el estereotipo de la mujer indígena como representante de la mexicanidad, no sólo

¹⁰ Andrés Molina Enríquez. *Op., Cit.*, p. 86

dentro del país, sino en el extranjero. “La indígena para el cineasta es el modelo ideal de la mujer. Para él las más virtuosas: ellas eran las más obedientes y abnegadas, asumían su papel en la obediencia con mayor coherencia y entusiasmo... en sus cintas se distinguen por preservar la tradición, la casa, el apego a la tierra”.¹¹ Emilio se vale del melodrama trágico para mostrar las virtudes de las mismas, sus producciones tenían por objetivo educar moralmente a la sociedad.

En todos sus filmes la mujer indígena se vuelve su propio verdugo, es severa en su forma de actuar y celosa de su moral, asume completamente la culpa de sus desgracias y acepta con resignación su vida. La pérdida de la pureza es la más grande deshonra que puede haber, por ello la protege con su vida.

Esta imagen de la mujer como su propia verdugo puede apreciarse en la película *Pueblerina* (1946), en donde Paloma (Columba Domínguez) es violada por Julio González (Guillermo Cramer) quien es el mejor amigo de Aurelio (Roberto Cañedo) prometido de Paloma, quien intenta matar a Julio por mancillar a su novia y gracias a lo cual lo meten a la cárcel por doce años, pero por buena conducta él vuelve a su pueblo para rehacer su vida. Sin embargo, el resentimiento de Julio y su hermano no lo permitirán. Aurelio desea casarse con Paloma sin importarle que esta haya sido violada pues al cabo “no fue su culpa”, pero Paloma se siente manchada e indigna del amor de Aurelio. Sin embargo, Paloma insiste en humillarse y exiliarse del pueblo por lo que pasó.

Esta imagen de la mujer como verdugo puede apreciarse en la escena donde, Aurelio va a visitar a Paloma por que Felipe, hijo de Paloma, está enfermo:

- Aurelio: Tenemos que hablar Paloma.
- Paloma: ya nada tengo que hablar.
- Aurelio: Tú sabes que nada más vine por ti.
- Paloma: no quiero que nadie me tenga lástima.

¹¹Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México y el Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998, p. 126.

–Aurelio: Tú sabes que no es lástima.

–Paloma: lo que sea, déjame y vete Aurelio.

–Aurelio: No Paloma, no ve voy, vengo pa' que hablemos la verdad.

–Paloma: ¿qué quiere?, ¿mancharte tú también?

–Aurelio: Tú no estás manchada paloma.

–Paloma: Tengo un hijo de otro, un hijo que no pedí, míralo su padre era tu mejor amigo... y fuiste a dar a la cárcel por él y por mí, ¿no tienes bastante todavía? ¿Quieres seguir viviendo lo que frente a mi hijo? A cada palabra que dices quisiera gritarte que soy una mujer manchada, una que tuvo un hijo a la fuerza, una que tiene hasta vergüenza hasta de su sombra, porque debió morir antes que seguirse arrastrando en la tierra, mátame si quieres pero no me pisotees con tu lástima ni me recuerdes que soy una basura, de cualquiera podría soportarlo menos de ti.

–Aurelio: Si alguna vez Dios nuestro señor hizo algo puro acá abajo eres tu Paloma, estas muy equivocada si crees que algo nos separa, he vuelto sólo por tí ya te lo dije, y te pido que seas mi esposa.

–Paloma: no.

–Aurelio: nos casaremos y tu hijo vendrá con nosotros, el jueves iremos a la fiesta juntos pa' que sepan que somos marido y mujer.

–Paloma: no, eso no, pero de todos modos que Dios te bendiga por todo lo que me ofreces y que yo no debo de aceptar.

Para Emilio la pureza de la mujer es esencial para que ésta pueda alcanzar la felicidad, de lo contrario la desgracia la perseguirá como una sombra durante toda su vida. El estereotipo de la mujer indígena/rural es ejemplo de ello; resguarda a cualquier precio y acostada de quien sea su pureza y sumisión, pues sabe que de lo contrario perderá su valor ante el hombre. La mujer se convierte entonces en su propio juez y verdugo, como puede apreciarse cuando Paloma (Columba Domínguez) se aleja del pueblo para irse a vivir sola con su hijo, la gente del pueblo reconoce que Paloma fue víctima de una infamia y le intenta ayudar, pero ésta los rechaza, porque se autopercibe como *una mujer manchada, una que tuvo un hijo a la fuerza, una que tiene hasta vergüenza de su sombra, porque debió morir antes que seguirse arrastrándose en la tierra*, sus valores

están tan arraigados que es incapaz de perdonarse a sí misma. Entonces el hombre llega como redentor, pues gracias a su generosidad es que ella puede adquirir de nuevo cierto valor dentro del ámbito social, como puede apreciarse cuando Aurelio le dice a Paloma: *nos casaremos y tu hijo vendrá con nosotros*, Aurelio es todo un macho pues se va a casar con una mujer impura, pero es aún más macho por el hecho de aceptar criar al hijo de otro, como señala uno de sus amigos cuando Aurelio les comunica que se va a casar con Paloma a lo que este responde “*no cabe duda Aurelio tu sí que eres bien macho*”. Los estereotipos femeninos del cineasta tienen la intencionalidad de mostrar a la audiencia tanto masculina como femenina los valores y actitudes que deben imitar para lograr la felicidad. Su obsesión por la moral está relacionada con la nueva participación de la mujer en el ámbito social, de la cual se declaró tajantemente en contra, para él la mujer sólo debe preocuparse por el hogar, los hijos y el marido pues ese es el lugar que le corresponde por naturaleza, ve en la mujer urbana el pecado, la avaricia y la perdición, y por ello mediante estas representaciones intenta rescatar los valores perdidos dentro de la ciudad, que van a la par con las características atribuibles a la mujer mexicana.

El tema sobre la virginidad de la mujer fue un elemento recurrente en el cine nacional de los años cuarenta, debido en gran parte al nuevo papel que desempeñaba la mujer dentro del ámbito social. La lucha feminista logró consolidarse y con ello las mujeres adquirieron mayor participación política, lo que a su vez modificó su forma de actuar y pensar. Las mujeres que habitaban la ciudad y que tenían presencia en el campo laboral imitaban modas y actitudes extranjeras principalmente de Francia, Inglaterra y Estados Unidos, en donde había una mayor libertad sexual, lo cual para la sociedad profundamente conservadora y paternalista ponía en peligro la buena moral y costumbres. De esta forma el cine se convirtió en el medio por excelencia para instruir a las masas dentro de los parámetros morales socialmente establecidos.

Si la mujer perdía la virginidad fuera del matrimonio ya fuese por diversión, engaño o violación, ésta era vista ante los demás como una mujer manchada e indigna, que en la mayoría de los casos era víctima de terribles sufrimientos a

causa de su deshonra. Emilio lo muestra en la mayoría de sus películas, sin embargo, a diferencia de otros cineastas, la mujer manchada no obtiene redención, su impureza y su debilidad moral son castigadas con la desgracia, la miseria e inclusive la muerte. El cineasta se obsesiona por la buena moral de la mujer, la india es la mejor representante de ellas, pues es celosa de sus tradiciones.

La mujer y el trabajo en la filmografía de Emilio Fernández

La imagen de la mujer como compañera-esposa se puede apreciar en la película *Pueblerina* (1948) de Emilio Fernández, en la escena donde Aurelio Rodríguez (Roberto Cañedo) decide trabajar su tierra para sacar adelante a su familia, sin embargo, el trabajo es demasiado para un sólo hombre, pues el pueblo le ha dado la espalda por miedo de las represalia de los hermanos González, quienes son los hacendados de la región y controla la compra y venta del maíz. Por ello, Paloma (Columba Domínguez) junto con su hijo Felipe (Ismael Pérez) deciden ayudarlo en las labores del campo.



La mujer rural aunada a su condición de madre y esposa también debía desempeñar algunas labores del campo, pues era su deber ayudar y apoyar a su esposo en todas las decisiones que éste tomara. A diferencia de otras cintas sobre drama rural durante esta década, Emilio logra plasmar en esta escena las

actividades y participación de la mujer dentro de los espacios públicos, cosa que no sucedió en películas como *Los tres García (1946)* de Ismael Rodríguez, o *Allá en el Rancho Grande (1946)* de Fernando de Fuentes, en las que se muestra la imagen de una mujer rural embellecida, esta mujer sólo se preocupa por cosas relacionadas con su apariencia, es sensual e inocente. Emilio rompe con esta imagen e intenta mostrar su visión sobre la realidad del campo.

A diferencia de la mujer citadina, la vida en el campo exigía conocimientos distintos que le permitieran subsistir a través del trabajo en la tierra, por ello la mujer rural es representada como compañera de su marido en el trabajo e incluso en las finanzas familiares. A diferencia de la obrera, la mujer del campo no recibía paga alguna por su esfuerzo, no gozaba de ninguna libertad, y seguía siendo sumisa, complaciente, abnegada, cariñosa, pura, y a pesar de su labor en el campo, no descuidaba sus deberes de madre y esposa. Como señala Sonia Hernández en su artículo "*Cooperación de sexos para el bien de la nación, relaciones de género en Tamaulipas revolucionarios 1920-1930*":

A la mujer campesina, en lugar de dirigirla hacia una educación profesional y laica, en gran parte sólo se le permitió un aprendizaje dirigido a la práctica doméstica, debido a su posición marginal como trabajadora del campo dentro de un nuevo ambiente ejidal. En ese sentido, al verse a la mujer como "compañera y no sierva", se le discriminaba promoviendo una educación desigual que servía para el modelo nacional. La idea de la mujer campesina como mujer analfabeta, "silvestre" y atada a la tierra, por medio del ejido.¹²

Se hizo una diferenciación entre la educación impartida en la ciudad y el medio rural, la cual era justificada con el hecho de que se debía de educar a la población dependiendo de sus necesidades. En el caso de la mujer rural a ésta no se le enseñó más que lo básico como leer y escribir complementado con algunos

¹²Sonia Hernández, "Cooperación de sexos para el bien de la nación, relaciones de género en Tamaulipas revolucionarios 1920-1930", p. 91, en *Revista de Ciencias y Humanidades*, vol. XX, Núm. 1, Universidad de Tamaulipas, México, 2010.

conocimientos sobre cultivos y cuidado del ganado, higiene y alimentación, pero sin dejar de lado sus deberes en el hogar.

El proyecto agrario Cardenistas estaba encaminado en fomentar la formación de pequeñas unidades productivas, que permitieran el desarrollo del campo mexicano. Para ello era necesario implementar un sistema educativo que formara técnicos que ayudaran al desarrollo de los mismos. Aunado a ello se buscó erradicar el alcoholismo, la falta de higiene y la idolatría de las sociedades rurales, por ello la mujer jugaba un papel crucial en la educación de las poblaciones, pues ésta tarde o temprano se convertiría en madre y transmitiría a sus hijos los valores y conocimientos aprendidos.

En lo que respecta a la mujer trabajadora de la ciudad, el cine generalmente las representa en función de su trabajo y características morales, los personajes pueden ser el de la secretaria, la maestra rural, la institutriz, la enfermera, o en algún empleo relacionado con la belleza femenina. La mujer ante todo trabaja pero de acuerdo a su condición de género. Su representación estereotipada está vinculada a sus atributos morales en dos variantes. La primera es el de la empleada que trabaja honradamente pero que las calamidades y circunstancias de la vida la hacen caer en la desesperación al grado de traicionar su moral, pues utiliza sus encantos para solucionar a través de ellos sus problemas. La segunda es la empleada inmoral, la cual a cambio de su cuerpo logra ascender de rango, ésta es presentada como un ser carente de inteligencia más no de astucia, es una experta en el arte de la manipulación y el chantaje, sin embargo, su conducta deshonrosa tiene consecuencias, pues en la mayoría de los casos paga sus pecados con la muerte o la pérdida de la belleza.

Esta dualidad femenina es plasmada en la película *La otra* (1946) Roberto Gavaldón, en la escena donde María Méndez (Dolores del Río) es acosada por un cliente en su trabajo: en la escena María está haciéndole *manicure* al señor Domínguez (un cliente muy distinguido) el cual acaricia la pierna de María con su pie, ella voltea a ver a su jefe con cara de reclamo, sin embargo el jefe hace caso omiso del acoso y con gestos le pide que sonriera y fuera gentil. El acoso tanto en el cine como en la realidad, es uno de los principales problemas a los que las

mujeres se deben enfrentar. Por ello las clases conservadoras insistían en que la única manera de evitar este tipo de situaciones incómodas era que la mujer regresara a su hogar en el cual sería protegida por su marido.



Como ya hemos visto tanto en las zonas rurales como urbanas, la idea de integrar a la mujer en los espacios públicos era severamente rechazada por un gran sector de la sociedad, prueba de ello fue que el cine de esa época se convirtió en un reflejo de esta inconformidad. Los filmes nacionales repitieron incansablemente el estereotipo de la mujer ideal; dulce, amable, pura, reservada y elegante en su forma de vestir; buena madre y esposa admirable, la cual se sentía satisfecha al ver que su familia era feliz, aún si para ello era necesario su sacrificio. También se aborda el tema de la mujer profesionalista, generalmente vestida con un traje de falda, saco y tacones, la cual despierta bajas pasiones en los hombres y por tanto se vuelve la manzana de la discordia. En algunos casos es presentada como una mujer inmoral y provocativa, la cual al final recibe su castigo, es depreciada por los hombres que en un principio estaban interesados en ella; su familia le da la espalda, pierde el trabajo y queda vagando por las calles, aunque hay sus excepciones. La representación de la maestra rural no pasa por estos parámetros, pues realiza una noble labor. El filme de *Río Escondido* es el mejor ejemplo como ya lo abordé en el capítulo anterior. La

maestra es representada como una madre que se sacrifica por el gran amor que tiene a sus hijos (sus alumnos).

El cine al igual que las revistas femeninas de la época, buscaron promover las cualidades de la mujer ideal, por ello repitieron constantemente estereotipos afines, mostrando que su lugar estaba en la casa no en una oficina, y que su conocimiento sólo debía abarcar cosas de interés femenino como las nuevas tendencias de la moda extranjera, que tuviera conocimiento sobre las artes; como tocar el piano, pintar y cantar, puesto que sus capacidades “no deban para más”.

Por otra parte, la eficacia de las empleadas en repetidas ocasiones fue puesto en “tela de juicio”, en la que se cuestionaba el rápido acenso de las trabajadoras dentro de una empresa, atribuyéndolo a la inmoralidad y libertinaje de la mujer, quien para tener un mejor puesto se acostaba con el jefe, señal de que el hombre se encontraba en “desventaja ante la mujer” debido a los atributos carnales, “pero si había mujeres inmorales, se debía a las prácticas retrogradadas de los empleadores”.¹³

El grupo que más se oponía al empleo de las mujeres fue el sector obrero José María Morelos, que planteó que “toda mujer trabajadora debía de volver a su casa, se ocupara de ser madre y fuera remplazada por un hombre”,¹⁴ argumentando que la verdadera razón por la que trabajaba la mujer era únicamente para comprar vestidos, bolsos o maquillaje; que descuidaba a su familia sólo para ganar dinero para gastarlo en cosas vanales, señal de su pérdida de moral, su avaricia y frivolidad. Se recalcaron todos los vicios de la empleada, sin contemplar el hecho de que los trabajadores gastaban su salario en prostitutas y alcohol, los cuales tenían una justificación moral-religiosa, pues por ser hombres tenían derecho a ese tipo de actividades, puesto que no tenían nada que perder, al contrario de la mujer que podía perder su pureza y virtud.

Sin embargo, la crisis económica por la que atravesaba el país, hacía que las trabajadoras fueran indispensables para la economía familiar, solventando ellas en algunos casos todos los gastos de la casa, como señala Susie S. Porter

¹³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴ *Ibid.*, p. 54.

en su artículo "*Empleadas públicas: normas de feminidad, espacios burocráticos e identidad de la clase media en México durante la década de 1930*":

La empleada se asociaba con todos los atributos de la chica moderna: independiente de la norma tradicional, callejera y poco apta para la esfera doméstica. Además, según los opositores, las mujeres no tenían la necesidad de trabajar y sólo lo hacían para hacer compras frívolas. La empleada no era la mujer de la clase media "ángel del hogar", sino una aspirante a la clase media, que laboraba en la burocracia, lo cual significaba no sólo nuevas normas de la feminidad sino de la clase social.¹⁵

Los años cuarenta permitieron que la economía mexicana incrementara su crecimiento mediante el fortalecimiento de la industria, la creación de una clase media consumidora y el crecimiento mismo de las ciudades a expensas del campo y de una creciente dependencia hacia los países ricos. Para la mujer implicó una mayor presencia en la producción, pero en los empleos peor retribuidos.¹⁶ La sociedad aplaudió el desarrollo industrial, pero no a expensas de que las mujeres abandonaran sus hogares para trabajar. Las costumbres y tradiciones son conservadoras, la economía y la industria avanza, sin embargo, no sucede lo mismo con la ideología de la sociedad, la cual aún estaba llena de prejuicios de corte machista.

El hombre puede ser mujeriego, borracho y machista pero no era criticado por la mayoría de los estratos sociales, en cambio se critica a la mujer que ingresa al campo laboral o la que está estudiando una profesión, pues ella es el claro ejemplo de la pérdida de valores; es considerada la causante de tanta delincuencia, pues al no "cuidar como se debe el hogar" los hijos no tienen quien les aconseje y por tanto se dedican a los vicios y a la vagancia.

En lo concerniente a Emilio Fernández considera que las mujeres se están desvirtuando, por ello en sus películas difunde las cualidades y actitudes que una

¹⁵ *Ibid.*, p 62

¹⁶ Julia Pablos Tuñón, *Mujeres en México una historia olvidada*, México, Planeta, 1987, p 158.

buena mujer debe tener, observa que ésta adquiere mayores libertades y por ello esta cayendo en la vulgarización.

Ahora ya todas quieren ser libres, lo que es cause abierto de la degeneración que afecta la sobria alma de un pueblo. El maquillaje es uno de los síntomas: antes los zapatos rojos y la pintura la utilizaban nada más las prostitutas y las mujeres indecentes, las mujeres normales eran muy discretas en su maquillaje... no importa si es la mamá, la tía, la nana o la estrella bajan los ojos y parecen guacamayas...están pitadas de pericos.¹⁷

Emilio Fernández y el estereotipo de la mujer ideal

El estereotipo de la mujer indígena en las películas de Emilio responde también a las manías y fantasías del cineasta, más que a un intento por representar las cualidades de la mujer indígena. El cineasta a lo largo de sus filmes muestra a la mujer como un ser sumamente dócil, fiel y cariñoso, delimita sus actividades y actitudes de acuerdo a sus capacidades físicas y biológicas. Para Emilio la mujer sólo sirve para dos cosas: para procrear y para servirle al hombre, sus filmes son muestra de ello.

Esta idea de la mujer como sirvienta del hombre puede apreciarse claramente en *Pueblerina* en la escena donde Aurelio va al río a lavar su ropa, hecho que es denigrante por su condición de hombre, sin embargo, Paloma le quita la ropa y le dice que en la tarde se la entregará lavada y planchada asumiendo de esta manera que su deber es mantener limpio al hombre.

¹⁷Julia Tuñón, *Op. Cit.*, p. 56.



El cine hace hincapié en mostrar estereotipos de la madre como mártir y la esposa incondicional, en se ella resaltan sus valores y los deberes que deben desempeñar por su condición de mujer. El cine, además, a través de ambos estereotipos reafirma los valores tradicionales de la sociedad.

La incursión de la mujer en el ámbito público fue vista como la causante de la decadencia y vulgarización de la sociedad, como señala Elvia Motes de Oca Navas en su artículo “La mujer ideal en las revistas femeninas que circularon en México.1930-1950”:

Las lectoras fueron invitadas a imitar modelos de la “mujer”, con base en un sistema axiológico aceptado por la sociedad patriarcal de entonces. Con las lecturas de estas revistas, las mujeres debían ubicarse en el mundo que les correspondía como tales, esta ubicación se iniciaba desde la infancia gracias específicamente a las propias madres; y a las niñas debían de conformar su pensamiento simbólico conforme a ese mundo que, si bien cambiaba constantemente, los cambios no debían afectar la “esencia femenina”.¹⁸

Como puede apreciarse, la idea moral-religiosa permeaba los discursos que estaban en contra de la igualdad femenina, además un gran número de mujeres

¹⁸Elvia Montes de Oca Navas, “La mujer ideal según las revistas femeninas que circularon de 1930-1950”, en *Convergencia*, México, mayo/agosto, vol. 10, Núm. 032, Universidad Autónoma del Estado de México, 2003, p. 153

apoyaban esta visión denigrante de la mujer como un ser inferior al hombre, principalmente en las comunidades rurales y los estratos medios de la ciudad. Llegan al punto de sugerir a través de las revistas femeninas que se rechazara a todas aquellas que fueran en contra de sus “obligaciones” como mujer. Esta idea de la mujer inferior fue reforzada por las instituciones eclesiásticas, sectores de obreros, la prensa y el cine, los cuales vieron a la obrera o profesionista como un ser corrompido por la avaricia y la vanidad.

El estereotipo de la mujer indígena y la prostitución

Desde la década de los treinta se abordó el tema de la prostitución de manera directa en el cine mexicano con la película *Santa*, que aborda la vida de Santa, una muchachita de pueblo que es enamorada y “deshonrada” por un militar, suceso que provoca la furia de sus hermanos y madre, los cuales se avergüenzan de la indecencia de ella y la corren de su casa y de su pueblo. Emigra a la ciudad de México donde pasa hambre y frío, hasta que conoce a una madame, la cual la lleva a su casa de citas. Al poco tiempo logra convertirse en la más cotizada de las mujeres. *Santa* es la primera película mexicana que utilizó el audio óptico, es decir que se integraba el audio como parte de la cinta, lo que permitió al espectador adentrarse más en la trama, en donde las canciones y música de fondo tocada en la casa de citas era muy importante para la ambientación. Este filme inaugura la época de industrialización del cine mexicano y marca la pauta que, en años posteriores, muchos cineastas retoman tanto el tema como algunas características atribuibles a la prostituta.¹⁹

Sin embargo, fue en los cuarenta donde este género tuvo su apogeo, esto se debió en gran medida al crecimiento desmedido de la ciudad y a la migración proveniente del campo. La gran depresión de 1929 provocó fuertes repercusiones

¹⁹Sobre el estereotipo creado en la filmografía mexicana de la mujer del trópico, la cabaretera, la rumbera y de la mujer de arrabal, véase la tesis de Maestría de Gabriela Pulido Llano *Representaciones de lo cubano en los escenarios culturales de la Ciudad de México, 1920-1950*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005.

en la economía nacional. La industrialización del país se intensificó durante esta década, propiciando una fuerte emigración del campo a la ciudad. Al ser mayor el número de emigrantes que el de fábricas, el desempleo en la ciudad aumentó, en el caso de la mujer del campo a diferencia de la ciudadina, ésta al ser analfabeta tuvo que adaptarse a los trabajos que estuvieran relacionados con el aseo de la casa, el cuidado de los niños, lavar ropa, ser cocinera, comerciante ambulante y, en algunos casos ejercer la prostitución. En la mayoría de estos empleos el salario era muy poco, apenas sí permitía satisfacer las necesidades más apremiantes. La marginalidad de los emigrantes del campo a la ciudad fue uno de los temas recurrentes en los filmes de la década de los cuarenta, en donde la prostituta era mostrada como una mujer de la clase baja que ante la miseria en la que vive decide vender su cuerpo para poder sobrevivir.

La ciudad se convierte en sinónimo de pecado y libertinaje como señala Monsiváis, en donde la prostituta se vuelve uno de los personajes por excelencia para los dramas cinematográficos mexicanos, sin embargo, el tema de la prostitución es abordado con cautela y con un gran mensaje moralista, pues si bien se muestra la vida de la prostituta y las circunstancias que la orillaron para ser tal cosa, no por ello se justifica. El estereotipo de la prostituta tuvo por finalidad mostrar al público femenino el castigo que reciben aquellas que no tienen valores, ni principios. No había justificación para aquellas mujeres que vendieran su cuerpo a cambio de dinero, en vez de buscar un trabajo honrado que aunque no fuera bien pagado, al menos les permitiría mantener la honra y la pureza, que era el atributo moral más importante. Por ello, en los filmes que tocaban la prostitución siempre estaba presente la idea de “que el ganar dinero fácil lleva a la desdicha, peor aún si se utiliza el cuerpo para obtenerlo, que más vale ser pobre, inclusive, morir de hambre antes que perder la pureza y dignidad”.

Estos filmes generalmente terminaban con un final feliz, cuando la prostituta se arrepentía de sus pecados y después de un calvario lograba obtener la redención. Sin embargo, este tipo de producciones no eran del todo aceptadas pues la clase media, que mostró su rechazo a este tipo de melodramas por considerarlos propagadores de la degeneración y la mala moral. Como se señala

en varias secciones de opinión pública del periódico *La Prensa*, en donde las lectoras estaban alarmadas por la creciente vulgarización de la sociedad, pues la pornografía estaba invadiendo los diferentes medios de comunicación y expresión artística: pinturas, fotografías, revistas, postales, tarjetas, y filmes extranjeros, y aunque el tema de la prostitución en el cine o en los medios impresos no era algo nuevo, sí alarmaba a las clases acomodadas, por considerarla como un indicador de la pérdida de la moral y los buenos principios de la sociedad.

El argumento de la clase media radicaba en que el tema de la prostitución en el cine dejaba de lado su carácter moralizante y ponía más interés en mostrar la sensualidad y el erotismo, a fin de que las películas fueran más taquilleras. Aunado a ello la falta de clasificación en las películas, propiciaba que los niños tuvieran acceso a ese tipo de contenidos, los cuales podían influenciarlos negativamente. El tema de la prostitución en los filmes nacionales atentaba contra los buenos principios, las historias presentadas podían influenciar al espectador negativamente, mostraba los lujos y comodidades a los que una prostituta podía acceder fácilmente, y estas imágenes pudieran incitar a las jovencitas, que quisieran imitarlas.

Emilio Fernández abordó el tema de la prostitución de una forma diferente a como se venía trabajando, pues a diferencia de los demás cineastas, para Emilio no existe la redención de esta mujer, puesto que en la mayoría de los filmes donde se habla de la prostitución, las prostitutas terminan con la muerte trágica, excepto en la "*Mal querida*", donde quien fallece es la persona que intenta sacarla de la prostitución. El cineasta estaba convencido de que la mujer se había desvirtuado, por ello en sus filmes siempre se muestran dos estereotipos femeninos, uno encarna la moral y principios que la mujer debe tener, el otro muestra a una mujer desvirtuada que sucumbe ante sus deseos y la codicia.

Sin embargo, en lo concerniente al estereotipo de la prostituta, Emilio Fernández muestra las circunstancias que la llevaron a tener esa vida, por lo general estas están asociadas con la marginalidad en la que vivían y el deseo de darle una vida mejor a su familia, pero no por ello es justificado su comportamiento, pues a lo largo de los filmes de este género, la prostituta es

victima de humillaciones, violencia e incluso llega a ser olvidada por su familia, lo cual la hace caer en la desdicha y finalmente en la muerte.

Emilio vio a la ciudad como un lugar de perdición, tal vez por eso es que sus protagonistas provengan del campo, las cuales son corrompidas cuando llegan a la ciudad, para el cineasta no importa el motivo por el cual se prostituya, sino el hecho de que traicionó sus principios, por ello la prostituta es el ser más bajo y denigrante que puede existir, por ello es que no merece el perdón o la felicidad. Como puede apreciarse en el filme de Emilio Fernández, *Salón México* (1948), en donde Mercedes (Marga López) quien por su apariencia da la impresión de venir de un pueblo, tiene que prostituirse para poder pagar la escuela donde se encuentra su hermana menor Beatriz (Silvia Derbez), la cual ignora la verdadera profesión de Mercedes pues piensa que su hermana es una mujer de negocios, pues cuando esta iba a visitarla al colegio se vestía con un traje de sastre. Mercedes de lunes a sábado trabaja en el Salón México como fichera y es novia de Paco, quien se caracteriza por ser un sujeto violento, y generalmente la acosa cada que tiene oportunidad, pero Mercedes es protegida por Lupe, el policía que hace el rondín en las cuadras aledañas al Salón México. El policía sabe de su doble vida y le ayuda para que nadie descubra la verdad. Sin embargo, un día el prometido de su hermana Beatriz va con unos amigos al Salón México para divertirse y Mercedes tiene que huir de lugar, este suceso marca el principio de sus desgracia, pues después Paco va a buscar a Mercedes para proponerle el robo de un banco, a lo que ésta se niega. Paco muy enojado la hace responsable por si algo sale mal, lo cual sucede cuando el guardia del banco los descubre, pero Paco logra huir y llega a la vecindad donde vive Mercedes para vengarse de ella, pero es capturado por la policía junto con Mercedes y son encarcelados, hasta que Lupe aboga por ella y logra que la dejen salir. Sin embargo, Paco logra huir de la cárcel, y tras pelear con Mercedes, éste es herido de muerte por ella y éste la mata finalmente de un disparo.

Para el cineasta, la prostituta es incapaz de ser feliz, a pesar de tener razones justificables y hasta cierto punto nobles. Su condición de mujer manchada

la condena a la infelicidad, como puede apreciarse en la escena donde Lupe le pide a Mercedes que se case con él:

–Lupe: no Merceditas, yo el que debiera besar sus manos, sus pies, hasta el suelo que pisa, palabra que siempre me latió que había algo raro en su vida, y ahora que se lo que es, la admiro por su grandeza, usted es de oro puro y pues el oro vale en donde quiera que este aunque sea en la basura.

–Mercedes: yo hubiera preferido que me matara, a que usted me encontrara, como me encontró

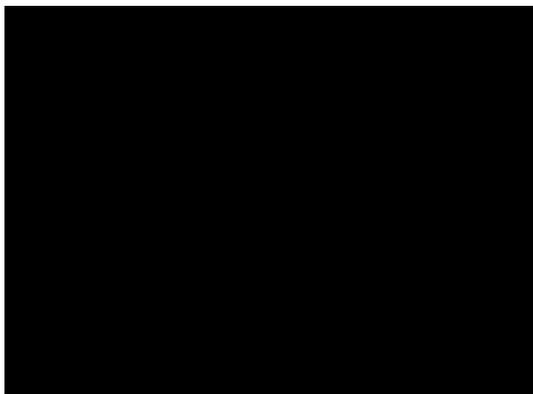
–Lupe: de hoy en adelante seré como su sombra para cuidarla en todo lo que pueda, para que pueda cumplir usted con ese sacrificio tan grande que se ha impuesto, hacer que se logre su hermanita.

–Mercedes: sí, quiero verla terminar una carrera, aunque yo me quede en el lodo, muriéndome como un perro, lo único que le pido a Dios es que ella nunca sepa nada.

–Lupe: Merceditas, dirá usted que, que momento escogí para hablarle, pero yo sé que es este, en que la veo como es en la realidad, luchando en lo más bajo para llegar a lo más alto. Yo en cambio no soy mas que un hijo del pueblo, uno que desde hace 20 años viste este uniforme intentando honrarlo, yo no soy más que un hombre pobre y honrado, representante de la ley, ya no soy un muchacho, pues hace 10 años enviudé y jamás me volví a fijar en otro mujer, pero desde hace tiempo he sentido algo por usted que se me ha venido metiendo aquí (se toca el pecho), y pues más vale de una vez decírselo, la quiero y le pido humildemente que sea mi esposa, yo sé que no me la merezco por que en resumidas cuentas no soy nadie, pero le ofrezco humildemente todo mi cariño y todo mi trabajo.

–Mercede: Lupe, usted sabe lo que soy y sabiéndolo trata de levantarme ante usted, no me haga llorar Lupe, mire en que estado tengo la cara (su cara esta lastimada tras recibir una golpiza de Paco)... Usted sabe por que estoy aquí, fichando y cazando todo el dinero que pueda, por

que metiéndome de criada o de lo que fuera no me alcanzaría para poder pagar los gastos del internado.



Aunque Mercedes se sacrifique por el bien de su hermana, esto no significa que lo que hace sea justificable, por ello es que ésta rechaza la ayuda que le ofrece Lupe al sentirse indigna de cualquier tipo de ayuda. El cineasta muestra a la prostituta como un ser que a pesar de su buenas intenciones y del sacrificio, su forma de vivir tiene como consecuencia su desgracia y desdicha. “El indio” Fernández utiliza su estereotipo de la prostituta como un ejemplo para el público femenino, pues pretende que éstas vean el destino que les aguarda si pierden sus principios y la buena moral.

Emilio en sus filmes plasma sus obsesiones, en las cuales las características morales y sociales entre hombres y mujeres están claramente diferenciadas, esto se debía en gran parte a que el cineasta se resistía al cambio en las normas sociales, las cuales para la década de los cuarenta permiten a la mujer introducirse en el ámbito público. Para el cineasta la nueva participación de la mujer significó la desintegración y decadencia de la sociedad, por ello, es que a través de sus filmes buscó inculcar en la audiencia femenina, las virtudes que a consideración del cineasta eran las que las definían como tales, para ello se vale del estereotipo de la mujer indígena y sus diferentes representaciones (madre, hija, novia, esposa, prostituta y ocasionalmente como maestra rural) para mostrar a la audiencia femenina el final que podrían tener si dejaban el hogar.

Finalmente cabría recordar que para autores como Ricardo Pérez Montfort,²⁰ quien ha estudiado la cultura en México de la posrevolución a nuestros días, los estereotipos pretenden ser una síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas por un determinado grupo social o regional. Se manifiestan en una gran cantidad de representaciones, conceptos, actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más celebres referencias al Estado nacional. Los estereotipos se cultivan tanto en la academia como en el terreno de la cultura popular, en el arte, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación, que como en el cine han jugado un papel significativo.

²⁰Ricardo Pérez Montfort “Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria” en *Aventura del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, México, CIDHEM, CIESAS, 2000, p.35-67.

Conclusiones

Los estereotipos de la mujer indígena-rural creados en la filmografía de Emilio Fernández surgen como una crítica y rechazo a la nueva participación de la mujer en los espacios laborales y públicos, y aunque este proceso inició desde finales del siglo XIX tuvo su apogeo y consolidación en la década de los años cuarenta del siglo XX, período en que “el indio” se consagró como uno de los mejores directores de la época de oro del cine mexicano. Aprovechando la difusión y popularidad de sus filmes transmitió una serie de valores que a su concepción debía retomar la mujer en la década de esos años, siendo la depositaria de valores como; pureza, castidad, abnegación, recato y humildad. La mujer indígena-rural era la guardiana de los valores y conductas ideales para la sociedad.

Si bien, Emilio construyó un estereotipo de la mujer ideal, es el escritor Mauricio Magdaleno —guionista en la mayoría de sus filmes— quien dio forma y consistencia al argumento y los diálogos. Entre Emilio y Mauricio existía una gran amistad. Mauricio reconocía la creatividad de Emilio y éste sentía una gran admiración por su trabajo. Considero que sin el apoyo de Mauricio Magdaleno y Gabriel Figueroa la filmografía de Emilio no habría logrado tener la calidad e importancia que consagraron a sus películas a nivel nacional e internacional. No obstante la percepción de Emilio sobre la mujer se impuso en la construcción de su obra cinematográfica. Magdaleno a diferencia del cineasta estaba convencido de que la educación debía de ser para hombres y mujeres, cosa que el cineasta desaprobó tajantemente. Es por ello que en la mayoría de sus filmes los protagonistas luchan por que su hijo tenga acceso a la educación. Sólo en *Salón México* se aborda el tema de la educación para las mujeres, pues la hermana de la protagonista que era una fichera, tiene acceso a la educación, a diferencia de sus demás cintas donde es el varón el que aspira a alfabetizarse. En *Salón México* la mujer tiene acceso a la educación en una escuela exclusivamente para

“señoritas”, y no precisamente para que ésta incursionara dentro del ámbito público, sino para que aprendiera a ser una buena madre y esposa.

La política del nacionalismo cultural revolucionaria vigente en la década de los años cuarenta, propició que “el Indio” retomara el tema indigenista mediante las tramas cinematográficas, tendientes también a homogenizar a las comunidades indígenas e integrarlas al proyecto cultural nacional. El cine es didáctico y funciona como difusor de ideas y valores a nivel masivo. Para Emilio la miseria y el desconsuelo de las poblaciones indígenas se debía a la ignorancia en la que se encontraban sumergidas, idea compartida por Mauricio Magdaleno, por ello es que en la mayoría de sus películas colocó el tema de la educación como el instrumento por el cual los indios podrían redimirse, ya que la ignorancia en la que se encontraban sumergidas estas comunidades las hacía vulnerables a la explotación de la clase en el poder.

Desde mi punto de vista la filmografía de “el indio” no sólo inventa un estereotipo idealizado y exótico de la mujer indígena, sino que los dramas rayan dentro de la exageración y fatalismo, en donde la mujer en la mayoría de los casos se convierte en su propia juez y verdugo. Crea un estereotipo femenino masoquista, pues mientras más sufre la protagonista más taquillera es la película. El director plasma sus fantasías y pasiones, las cuales tienen que ver con su vida en la infancia, con su formación profesional y con sus prejuicios, por ejemplo, no existen estereotipos de mujeres independientes e intelectuales en sus películas. El cine como diría Ilya Ehrenburg es una “fábrica de sueños”, también es considerado el “séptimo arte” y “el más grandioso invento de la humanidad”. Como diría Luis G. Urbina “En el cine sueñan con las maravillas de la pantalla una alma colectiva que adormece sus instintos y sus brutalidades, acariciada por la mano de la ilusión, de una ilusión infantil que la transporta y eleva por encima de las groseras impurezas de la vida”. ¿Quiénes van al cine en los años cuarenta? Las clases medias, trabajadores y obreros, los burgueses que saben de estética. El cine los hace sentir y los entretiene con una pacificadora inocencia de niño. Como diría Carlos Monsiváis “en el apiñamiento urbano, en la soledad rural, en el

aturdimiento de los horarios interminables de trabajo, lo íntimo no es lo que se vive sino lo que se desearía vivir, el fluir de los sueños, mientras más colectivos más personales. Cada melodrama es el encuentro con la identidad, cada comedia reitera que no se vive en vano”.

Emilio Fernández abrevó del trabajo de Serguei Eisenstein, y éste a su vez de las pinturas murales de Rivera y Orozco, y de las revistas extranjeras como *Mexican Folkways* y del trabajo de antropólogos encabezados por Manuel Gamio, así como del libro *Ídolos tras los altares* de Anita Brenner. Es posible que Eisenstein conociera el trabajo de fotógrafos extranjeros en sus viajes a México en la década de los años 20. Los fotógrafos extranjeros durante la primera mitad del siglo XX captaron con su lente la realidad indígena. Sus fotografías mostraron la marginidad en la que se encontraban las comunidades. Las fotografías de Carl Lumholtz, Laura Gilpin, Gustavo Scheibe, Paul Strand, Henry Cartier-Bresson, Charles Bryant Lang, Hugo Brehme, Sumner W. Matteson, Adré Breton, C. B. Waite, Tina Modotti, Helen Levitt y Gertrudis Bloom, mostraron al mundo la gran diversidad étnica con la que contaba el territorio mexicano. El trabajo de estos fotógrafos fueron referente de la realidad indígena, la cual dista mucho del estereotipo indígena creado por “el indio” Fernández.

Sobre la política cultural de los años 20 a los 40, debe señalarse las reiteradas pretensiones artísticas (pintura, cine, fotografía, música, literatura) en su invención de lo mexicano, de lo considerado “típicamente mexicano”. Esta pretensión ideológica y política tendía a la uniformización cultural, a la homogeneidad de los grupos indígenas dentro de un nacionalismo cultural floreciente en donde participaron artistas nacionales y extranjeros. La crítica al nacionalismo mexicano provino del grupo estridentista encabezado por Arqueles Vela, Germán Cueto, Germán Lizt Arzubide, los cuales no se sumaron al tren cultural nacional, así como de poetas como Jorge Cuesta y otros miembros del grupo de Contemporáneos.

A través de sus filmes Emilio Fernández quiso rescatar algunos de los ideales revolucionarios, ya que para la década de los años cuarenta se encontraban

completamente en el olvido. Sus películas en cierta medida fueron una crítica al abandono de esos ideales. Sin embargo, quiso mostrar el desamparo en el que se encontraba el campo y las comunidades indígenas, si como el abuso del poder por parte de los hacendados, caciques y algunos trabajadores corruptos del gobierno. Para el cineasta el cine fue el principal instrumento de masas para difundir sus ideas tanto morales como políticas. Sus filmes siempre estuvieron cargados con un fuerte tinte nacionalista, lo cual se puede apreciar claramente en sus filmes *Maclovía* o *Río Escondido*, en donde compara a los protagonistas con héroes nacionales de origen indígena. Su discurso reivindica al indígena, el cual necesita ser educado para sobresalir e integrarse a la sociedad.

Con respecto a los estudios referentes a los estereotipos culturales en México, cabe resaltar los trabajos realizados por Ricardo Pérez Montfort y Carlos Monsiváis, los cuales han realizado estudios sobre la cultura mexicana en el siglo XX. El primero a escrito sobre la construcción de estereotipos de lo “típicamente mexicano”, de la construcción del nacionalismo y sus mecanismos de difusión; el segundo nos habla sobre la sociedad mexicana, de los mitos y ritos de la mexicanidad, sobre cómo los gobiernos de la posrevolución buscaron la legitimación a través de la construcción e invención simbólica de los mexicanos. Si bien los trabajo de Julia Tuñón analizan a la mujer en el cine de la época de oro, cabe señalar que no profundiza en el estereotipo de la mujer indígena.

Mi investigación sobre la construcción del estereotipo de la mujer indígena en las películas de Emilio “Indio” Fernández, a diferencia de los estudios realizados sobre cine, nacionalismo y estereotipos, muestra los factores tanto políticos, sociales y económicos que influyeron en el cineasta para crear estos filmes, así como los factores que lo llevaron a obsesionarse con el mundo indígena y en especial con la mujer indígena rural. El cineasta en sus filmes plasmó ciertos momentos de su vida ya que al ser participe de la revolución, las tramas de sus películas en la mayoría de los casos se enfocaron a este período histórico. Emilio regresó de Estados Unidos a México con un gran conocimiento sobre como hacer cine, el cual aprendió en Hollywood, ello le permitiera integrarse fácilmente al cine

nacional. Emilio realizó sus películas en un momento histórico que favoreció al cine nacional, por un lado, la Segunda Guerra Mundial provocó que disminuyera la producción cinematográfica de Estados Unidos, Argentina y España, dejando el camino libre a la industria fílmica mexicana. Aunado a ello, las políticas de Lázaro Cárdenas y Ávila Camacho favorecieron al cine nacional con la creación de un banco cinematográfico lo que le permitiría a Emilio conseguir créditos para sus filmaciones. Otra ley que favoreció a la industria nacional fue la que obligaba a exhibir una película mexicana por lo menos una vez al mes, así como la prohibición del doblaje de películas extranjeras, considerado la existencia de una gran población analfabeta que prefería ver y escuchar películas en español.

La mitología es indispensable en el proceso educativo, Emilio Fernández es creador de mitos en donde el sacrificio, arraigo a la tierra y el amor a la patria forman sus melodramas. Sus personajes entregan o arriesgan la vida por la patria, y el patriotismo es el prerrequisito de la identidad nacional. Los héroes le confieren identidad a quienes los recuerdan con veneración. Esa identidad es uno de los núcleos que a decir de Carlos Monsiváis corresponden a las imágenes de la tradición viva.

Como diría Ana María Alonso en “ the effects of truth: Re-Presentations of the past and the imagining of community” los grupos sociales crean las imágenes de sí mismos en relación con un conjunto de eventos fundadores y recrean este enlace compartido a un pasatiempo colectivo, en un acto público; así como en la vida diaria.

Conjugar los proyectos presentes y recuerdos del pasado. Las ideologías de la historia son fundamentales para la construcción simbólica de los grupos sociales y la creación de solidaridades sociales. Las historias que se cuentan son espacios privilegiados dentro del cual las naciones son imaginadas. La hegemonía de los Estados-nación modernos y la legitimidad que se acumula en los grupos y clases que controlan sus aparatos, son constituidos por representaciones del pasado nacional.

Como Bernar Cohn¹ y Nicolas Dirks han argumentado recientemente, la formación del Estado moderno es un proyecto social e ideológico en el que la relaciones de poder se constituyen y se legitiman a través de formas de conocimiento que el Estado Nacional crea y organiza para marcar y medir la salud, la riqueza y el bienestar de sus ciudadanos y reproducirse así mismo como “la encarnación natural de la historia”. En la historia oficial del Estado, la determinación, la codificación, el control y la representación del pasado ha sido central para la reproducción de la hegemonía estatal. El abrazo del poder y la historia se vuelve aún más íntimo.

La filmografía de Emilio Fernández continúa reproduciéndose en la actualidad por la televisión y a nivel nacional. Aunque en la actualidad la aspiración a los valores éticos, artísticos y morales son otros, la filmografía de “el indio” sigue formando parte del discurso de la historia oficial, contado y repetido para causar un efecto de verdad.

¹ Bernar Cohn, “Etnohistoria” en *Enciclopedia de ciencias sociales*, Vol. 5, España, Ediciones Aguilar, 1975.

Bibliografía

Almoina, Helena, *Notas para la historia del cine en México (1919-1925)*, México, Fimoteca de la Universidad, México, 1980.

Anderson Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Andrew Roth Seneff y José Lameiras (Editores), *El verbo oficial*, Michoacán, El Colegio de Michoacán, ITESO, 1994, p. 22

Ayala Blanco, Jorge, *Aventura del cine mexicano México*, Era, 1968.

_____, *La aventura del cine mexicano: En la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993.

Barrera, Marie-Chantal, *Ideologías indigenistas y Movimientos Indios*, México, Siglo XXI, 1983.

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1996.

Baudot, Georges, *Utopía e historia en México*, Madrid, Espasa Calpe, 1983.

Bizberg Ilán, Lozano Meyer, *Una historia contemporánea de México, Vol. I*, México, Editorial Océano de México, 2005.

Bonfil Batalla, Guillermo (ed.), *Utopía y revolución. El pensamiento político contemporáneo de los indios en América Latina*, México, Nueva Imagen, 1981.

Brading, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1983.

Brehme Hugo, *México: una nación persistente*, Hugo Brehme fotografías, presentación de Rafael Tovar; prefacio Gerardo Estrada, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Miguel Ángel Porrúa, 1995.

Brenner Anita, *Visión de una época*, España, editorial RM, S.A de C.V., 2006.

_____, *Mito y profecía en la historia de México*, México, Vuelta, 1988.

Carbó, Teresa, *Discursos políticos, Lectura y análisis*, México, CIENCIA, 1984.

_____, *El discurso parlamentario mexicano (1920-1950)*, 2 Vol. México, CIENSA, El Colegio de México, 1996.

Cohen-Seat, Gilbert, *La influencia del cine y la televisión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Córdova, Arnoldo, *La política de las masas del cardenismo*, México, Era, 1974.

Cosío Villegas, Daniel, *Historia moderna de México*, México, Hermes, 1972.

Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996.

De la colina, José, *Miradas al cine*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

De la vega, Alfaro, *Cine y Sociedad en México Vol. 2*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

_____, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1988.

_____, *Microhistorias del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 2002.

Flores Francisco, *Himen Mexicano*, México, Secretaria de Fomento, 1885.

García Gustavo y Aviña Rafael, *Época de Oro del cine mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, Instituto Mexicano de Cinematografía, IMCINE, 1992.

_____, *México visto por el extranjero, Vol.3*, México, Ediciones Era, 1988.

_____, *El juego placentero*, México, CONACULTA, 1991.

_____, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*, México, CONACULTA, 1998.

Jiménez Gilberto , *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, CONACULTA, ITESO, 2007.

González, Luis, *Los días del presidente Lázaro Cárdenas*, México, El Colegio de México, 1981.

Gutiérrez, Natividad, *Mitos nacionalistas e identidades étnicas: Los intelectuales indígenas y el estado Mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto de investigaciones sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Lomnitz, Adler, Claudio, *Las salidas del laberinto. Cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1955.

Loyo, Aurora, *La unidad nacional*, México, Martín Casillas Editores, 1983.

Molina Enríquez Andrés, *Los grandes problemas nacionales*, México, Imprenta de A. Carranza e Hijos, 1909.

Monsiváis Carlos, "Sociedad y cultura", pp. 259-280, en Loyola, Rafael, *Entre la guerra y la estabilidad política: el México de los 40*, México, Grijalbo, 1990.

_____, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", pp. 1375-1548, en El Colegio de México, *Historia General de México 2*, 2ª reimp., México, El Colegio de México, 1988.

_____, *Imágenes de la tradición viva*, 2ª ed., iconografía y edición Déborah Holtz y Juan Carlos Mena, México, Fondo de Cultura Económica, Landucci, UNAM, 2006

_____, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1981.

Montellano Francisco, C. B Waite, fotógrafo, *Una Mirada Diversa Sobre México del siglo XX*, México, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Monterde, José Enrique, *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona, editorial Laia, 1986.

Morín, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix-Barral, 1961.

Naggar Carlos, Fred Ritchim, *México visto por los ojos extranjeros 1850-1990*, Italia, Norton, 1993.

Oroz, Silva, *Melodrama. El cine de lagrimas de América Latina*, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1995.

Pérez Montfort Ricardo, *Por la patria y por la raza. La derecha secular, en el sexenio de Lázaro Cárdenas*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

_____, *Estampas del Nacionalismo popular mexicano, ensayos sobre la cultura popular y el nacionalismo*, México, CIESAS, SEP, 1994.

_____, *Cotidianidades, imaginarios y contextos: ensayos de historia y cultura en México 1850-1950*, México, CIESAS, Publicaciones de la Casa Chata, 2008.

Ramos, Carmen, Tuñón, Julia, *Ensayos, problemas en torno a la historia de las mujeres*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

Ressner, Raúl A. *El indio en los diccionarios (Exégesis léxica de un estereotipo)*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1983.

Reyes Névarez, Beatriz, *Trece directores del cine mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.

Roger, Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, México, Gedisa, 1992.

Ruiz, Ramón Eduardo, *México 1920-1958. El reto de la pobreza y el analfabetismo*, México, FCE, 1977.

Sánchez, José Luis, de., *Historia del cine, teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, alianza editorial, 2006.

Stanly Ross, *¿Ha muerto la revolución mexicana?*, México, Secretaria de Educación Pública, 1972.

Taibo, Paco Ignacio, *Un cine para un imperio*, México, CONACULTA, 1986.

_____, *El indio Fernández*, México, Planeta, 1991.

Tuñón Pablos, 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, 2000.

_____; "Una Escuela en celuloide". *El cine de Emilio "EL Indio" Fernández o la obsesión por la educación*", 437-470 pp. México, *Historia Mexicana*, Vol. 48, Núm. 2, 1998.

_____, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano, la construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México, IMCINE, 1998.

_____, "Indígenas de celuloide en el cine mexicano.

_____, *Mujeres en México una historia olvidada*, México, Planeta, 1987.

Vargaslugo Elisa, *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España, siglos XVI al XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Villegas López, Manuel, *Los grandes nombres del cine*, México, 1995.

Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, CIESAS, SEP, 1987.

Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, México, UNAM-UNESCO, 1987.

Fuentes Hemerográficas

Basave, Agustín, "Nuestros parias", pp. 7-21, en *Boletín de la Sociedad Indianista Mexicana*, México, Núm. 6, t. II, año II, noviembre, 1913.

Bonanseña, Sylvio, “El desarrollo histórico de los pueblos y la necesidad de educar al indio iniciándolo al arte agrario”, pp. 12-25, en *Boletín de la Sociedad Indianista Mexicana*, México, Núm. 2, t. II, año II, 26 de julio, 1913.

Bonfil Batalla, Guillermo, “Andrés Molina Enríques y la sociedad indianista. El indigenismo en vísperas de la revolución”, pp. 23-41, en *Anales del Instituto de antropología e Historia*, Vol. XVIII, México, SEP, 1967, Cairo Cauro Heriberto, De la Fuente Fernández Rosa María, “La autonomía territorial y la cuestión etnonacional de los pueblos indígenas ¿se descoloniza el poder de México?”, pp. 39-73, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Mayo – Diciembre, Año/ Vol. XLVI, Núm. 188-189, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003,

Carbó, Teresa, “La construcción discursiva de la identidad. El caso de la población indígena en México”, pp. 54-86, en Violeta Demonte y Beatriz Garza Cuáron (eds.), *Estudios de la lingüística en España y México*, México, Colegio de México, UNAM, 1990.

Casanova, Basilio, “La mujer y el maguey en ¡Que viva México!”), pp.1-21, en *Razón y Palabra*, Núm. 72, mayo-julio, Tecnológico de Monterrey, México, 2010.

Casiano, Cesar, “Uso, abusos y desusos del nacionalismo en el México contemporáneo”, pp.1-8, en *Araucaria*, primer semestre, año/Vol. VI, Núm. 013, Universidad de Sevilla, España, 2005.

Castro Ricalde, Maricruz, “Género y estudios cinematográficos en México”, pp. 64-70, en *Ciencia Ergo Sum*, Vol. 16, Núm. 1, marzo-junio, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2009.

Cedillo Delgado, Rafael, “Rasgos de la cultura política de los indígenas en México. Una revisión a inicios del siglo XXI”, pp. 206-228, en *Espacios Públicos*, Vol. 12, Núm. 26, diciembre-sin mes, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2009.

Civera, Alicia, "Mujeres, cultura escrita y escuela en el estado de México durante la primera mitad del siglo XX", pp. 161-178, en *Cuadernos Intelectuales*, Vol. 7, Num.2, Universidad de Valparaíso, Chile, 2009.

Consuelo Guerrero María, "El discurso de la Novela y el cine en la revolución Mexicana", pp. 13-39, en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, Núm. 023, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México, 2007.

Córdova Abundis Patricia, "Contracción de la identidad Femenina en programas de belleza radiofónicos", pp. 77-99, en *Comunicación y Sociedad*, enero-junio, Núm. 007, Universidad de Guadalajara, México, 2007.

Cuevas, Hernández, "Ana Josefina, Reseña "A través del espejo: el cine mexicano y su publico" de Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil", pp. 167-168, en *Estudios sobre culturas contemporáneas*, Junio, año/Vol. I, Núm. 001, Universidad de Colima, México, 2005.

Salvador González Raposo, María del, "Cultura, Mundo Indígena y Educación", pp. 125-139, en *Revista de Teoría y didáctica de las ciencias sociales*, enero-diciembre, Núm. 008, Universidad de los Andes, Venezuela, 2003.

Díaz de León, Jesús, "Concepto del Indianismo en México", en *Boletín de la Sociedad Indianista Mexicana*, Núm. 7, México, Julio de 1911.

Donoso Romo, Andrés, "Una mirada al pensamiento de José Vasconcelos sobre Educación y Nación", pp. 51-62, en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Vol. 15, Núm. 48, enero-marzo, Universidad del Zulia, Venezuela, 2010.

Durand Alcántara, Carlos Humberto; Silva Maldonado, Marcos Daniel, "Los indios ante el derecho mexicano, un intrincado proceso", pp. 67-85, en *Política y Cultura*, Núm. 35, Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, México, 2011.

Earle Rebeca, "Algunos Pensamientos sobre "el indio borracho" en el imaginario criollo", pp. 18-26. en *Revista de Estudios Sociales*, abril, Núm. 029, Universidad de los Andes, Colombia, 2008.

Escalona Victoria José Luis, “Invocaciones de lo étnico e imaginario sociopolítico en México”, pp. 70-91, en *Liminar, Estudios Sociales y Humanísticos*, diciembre, año/Vol. III, Núm. 002, Universidad de Ciencias y Artes Chiapas, México, 2005.

Espinosa Jaime/ María Elizabeth, “Una mirada a los periódicos para “señoras y señoritas” del porfiriato” en *Entornos*, Núm.8-9, UAT, México, 1999.

Fabre Zarandona Artemisa, “Derechos y libertad religiosos y los pueblos indígenas frente al Estado Mexicano”, pp.1-39, en *Revista Pueblos y Fronteras Digital*, julio- noviembre, Núm. 005, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.

Flores Félix José Joaquín, “El indio integrado a sujeto político”, pp.69-90, en *Argumentos*, Núm. especial 48-49, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, 2005.

Florescano Enrique, “Patria y Nación en la época de Porfirio Díaz”, pp. 152-157, en *signos Históricos*, enero-junio, Núm. 013, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2005.

_____, “Etnia y nación. La querrela sobre la participación de los pueblos indios en el proyecto nacional”, en *Enfoque*, Suplemento cultural del periódico *Reforma*, 15 de enero de 1995.

Fortoul Ollivier Ma. Bertha, “La condición de la mujer en zonas marginadas: su vida cotidiana en el seno familiar”, pp. 61-68, en *Revista de Centros de Investigación. Universidad La Salle*, enero-junio, año/Vol.4, Núm. 016, Universidad La Salle, México, 2001.

García Medina, Carlos, “Derechos humanos: mujeres indígenas”, pp. 99-124, en *México Terra Nueva Etapa*, Vol. XXVI, Núm. 39, enero-junio, Universidad Central de Venezuela, Venezuela, 2010.

Giménez Gilberto, “Territorio y Cultura”, pp. 9-30, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, diciembre, año/Vol. II, Núm. 004, Universidad de Colima, México, 1996.

Girón, Nicole, "La idea de la cultura nacional en el siglo XIX. Altamirano y Ramírez", pp. 21-36, en *Torno a la cultura nacional*, México, SEP, FCE, 1983.

González G. Jaime, "Estado Nacional en México, Etnicidad Indígena y Identidad Étnica: El caso de los intelectuales Purépechas", pp.52-92, en *Cuadernos Intelectuales*, primer semestre, año/Vol. 4, Núm. 006, Universidad de Valparaíso, Chile, 2006.

González Pérez María de Jesús, "Una aproximación a la participación social de las mujeres", pp. 69-78, en *El cotidiano*, marzo-abril, año/Vol. 20, Núm. 130, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México, 2005.

González y González, Luis, "El liberalismo triunfante", pp. 65-84, en El Colegio de México, *Historia General de México*, México, Colegio de México, 1981.

Gutiérrez, Natividad, "Mujeres patria-nación: 1810-1820", pp. 209-243, en *Revista de Estudios de Género*, Núm. 12, diciembre, México, 2000,

Guzmán Díaz Josefina, "Mujeres Juntas sólo difuntas: ideología, poder y refrán", pp. 1-18, en *Cuicuilco*, enero-abril, año/Vol.9, Núm. 024, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2002.

Hernández Sonia, "Cooperación de sexos para el bien de la nación, relaciones de género en Tamaulipas revolucionarios 1920-1930", p. 91, en *Revista de Ciencias y Humanidades*, vol. XX, Núm. 1, Universidad de Tamaulipas, México, 2010.

Hernández Téllez Josefina, "El género y la escritura Femenina", pp. 117-135, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, mayo-agosto, año/Vol. XLVIII, Núm. 197, Universidad Autónoma de México, México, 2006.

Hobsbawm, Eric J. "La política de la identidad y la izquierda", pp. 41-65, en *Nexos*, Núm. 224, México, Agosto de 1996.

Jablonska. A., "identidades en redefinición: los procesos intelectuales en el cine mexicano contemporáneo", pp. 47-76, en *Estudios sobre culturas*

contemporáneas, diciembre, año/Vol. XIII, Núm. 026, Universidad de Colima, México, 2001.

Krotz, Esteban, "La nación ante los derechos de sus pueblos indígenas: sobre cultura y relaciones interculturales desde una perspectiva antropológica", pp. 11-27, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Vol. XV, Núm. 30, diciembre-sin mes, Universidad de Colima, México, 2009.

López Arámburo, María del Consuelo, "Mujer y nación: una historia de la educación en Baja California. 1920-1930", pp. 37-65, en *Frontera Norte*, Vol. 17, Núm. 34, julio-diciembre, El Colegio de la Frontera Norte, A.C., México, 2005,

Loredo Vázquez, Reynaldo, *Emilio "Indio" Fernández, director de cine mexicano*, pp. 45-78 [Tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación], 1987, UNAM Facultad de ciencias Políticas y Sociales, 1987.

Lutz, Bruno, "Reseña de " Enjaular los cuerpos. Normatividad decimonónica y feminidad en México" de Julia Tuñón", pp. 390-397, en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 71, Núm. 2, abril-junio, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009.

Márquez Brachet Viviane, Oliviera Orlandia de, "Mujer y Legislación Social en México", pp. 537-581, en *Estudios Sociológicos*, septiembre Diciembre, año/Vol. XX, Núm. 003, El Colegio de México, México, 2002.

Medina, Peña, Luis, "Del cardenismo al avilacamachismo", pp. 57-73, en Loyola Díaz, Rafael, coord., *Historia de la revolución mexicana periodo 1940-1952*, México, Colegio de México, 1978.

Montero González Humberto, Riquelme Alcántar Gabriela María Luisa, "El presidente Cárdenas y el sufragio Femenino", pp. 81-109, en *Espiral*, enero-abril, año/Vol. XIII, Núm. 038, Universidad de Guadalajara, México, 2007.

Montes de Oca Navas Elvia, "La mujer Ideal Según las Revistas Femeninas que Circularon en México, 1930-1950", pp.143-159, en *Convergencia*, mayo-agosto, año/Vol.10, Núm. 032, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2003.

Montesinos, Rafael; Carrillo, Rosalía, "Feminidades y masculinidades del cambio cultural de fin y principio de siglo", pp. 5-14, en *El Cotidiano*, Vol. 25, Núm. 160, marzo-abril, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco, México, 2010.

Pérez Montfort, Ricardo, "Nacionalismo y estereotipos 1920-1940", pp. 24-38, en *Nacional Dominicana*, Núm. 25, año I, México, 1990.

_____, "folklore e Identidad reflexiones sobre la herencia del medio siglo en América", en *Archipiélago*, México, Vol. 11, Núm. 41 Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 43.

Nahmad Rodríguez, Ana Daniela, "Las Representaciones Indígenas y La Pugna por las Imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video", pp. 105-130, en *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, Núm. 45, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007.

Navarro Smith, Alejandra, "Los indígenas no hablan "bien", defensores comunitarios, ciudadanía étnica y retos ante el racismo estructural en México", pp. 105-134, en *Culturales*, enero-junio, año/Vol. III, Núm. 05, Universidad Autónoma de Baja California, México, 2007.

Petroni, Mariana, "La recepción de la imagen: Una reflexión antropológica sobre la representación del indio en México", pp. 128-150, en *Aisthesis*, Núm. 46, diciembre, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile, 2009.

Ramos de la Viesca María Blanca, "La Mujer y el Alcoholismo en México en el siglo XIX", pp. 24-28, en *Salud Mental*, junio, año/Vol.24, Núm. 003, Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente, México, 2001.

Rivera Reynaldos, Lisette G, "Reseña de "De la costilla de Adán al útero de Eva. El cuerpo femenino en el imaginario médico y social del siglo XIX" de Oliva López Sánchez", pp. 203-208, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, Núm. 48, julio-diciembre, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2008.

S. Porter Susie, "Empleadas publicas: Normas de Feminidad, espacios burocráticos e identidad de la clase media en México durante la década de

1930”, pp. 41-63, en *Signos Históricos*, enero-junio, Núm. 001, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 2004.

Salazar Mallén, Rubén “Mas cantidad y menos calidad exige el pueblo”, pp. 78-193, en *ONE*, México, octubre, 1938, citando en Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. I, Era, México, 1969.

Saloma Gutiérrez Ana, “De la mujer ideal a la mujer real. La contradicción del estereotipo femenino en el siglo XIX”, pp. 1-19, en *Cuiuilco*, enero-abril, año/Vol. 7, Núm. 018, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2000.

Santoyo Antonio, “indios vs progreso y nación, visiones de la cuestión indígena, en los hombres de letras durante la consumación del triunfo liberal en México (1867-1880)”, en *México: Historia y alteridad, perspectivas multidisciplinarias sobre la cuestión indígena*, México, universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2004.

Sanz Jara, Eva, “Continuidades en el discurso intelectual y político mexicano sobre los indígenas, siglos XIX y XX”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, Núm. 51, enero-junio, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2010, pp. 83-118.

Solórzano Armando, “El actor Emilio Fernández, el indio, hirió gravemente al pintor Luis Grangean López,” en *La prensa*, año XI, 2ª época, Núm., 1268, México, Domingo 19 de febrero de 1939.

_____, “Boicot contra el indio Fernández”, en *La prensa*, año XI, 2ª época, Núm. 1271, México, 1939.

Treviño Rangel, Javier, “Racismo y nación: comunidades imaginadas en México”, pp. 669-694, en *Estudios Sociológicos*, Vol. XXVI, Núm. 3, septiembre-diciembre, El Colegio de México, México, 2008.

Tuñon Pablos, Julia, “Indígenas de celuloide en el cine mexicano. El caso de Emilio Fernández”, pp. 211-224, en Cicerchia Ricardo, (Comp.) *Identidades*,

género y ciudadanía. Procesos históricos y cambio social en contextos multiculturales en América Latina, Quito, Ecuador, Ed. Abyayala, 2005.

Urías Horcasitas, Beatriz, "De Moral y Regeneración: El programa de "Ingeniería social" Posrevolucionarios, Visto a través de las Revistas Masónicas Mexicanas, 1930-1945", pp. 87-119, en *Cuicuilco*, septiembre-diciembre, año/Vol. 11, Núm. 032, Escuela Nacional de antropología e historia, 2004.

Vargas Escobar, Natalia, "La historia de México en los libros de texto gratuito: Evidencia de las transformaciones en los modelos de integración nacional", pp. 489-523, en *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, Vol. 16, Núm. 49, abril-junio, Consejo Mexicano de Investigación Educativa, México, 2011.

Vázquez Mantecón, Verónica, "Lázaro Cárdenas en la memoria colectiva", pp. 183-209, en *Política y Cultura*, Núm. 31, Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco, México, 2009.

Villarreal Martínez, Magdalena, "Reseña de "Cine y género: La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano de Patricia Torres San Martín, en *Revista de Estudios de Género*", pp. 344 -348, en *La ventana*, Vol. II, Núm. 14, diciembre, Universidad de Guadalajara, México, 2001.

Filmografía Analizada

Río Escondido, 1947, P: Raúl de la Anda, D: Emilio Fernández, Arg: Emilio Fernández, A: Mauricio Magdaleno, F: Gabriel Figueroa, M: Francisco Domínguez, Ed: Gloria Schoeman, Int: María Félix, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Fernando Fernández, Dur: 96 min, Inicio del Rodaje: 4 de agosto de 1947, Estreno: 13 de Agosto de 1948.

Maclovía, 1948, P: Filmex, Gregorio Walerstein, D: Emilio Fernández, Arg: Mauricio Magdaleno, A: Emilio Fernández, F: Gabriel Figueroa, M: Antonio Díaz

Conde, Ed: Gloria Schoeman, Int: Maria Felix, Pedro Armendáriz, Carlos Lopez Moctezuma y Columba Domínguez, Dur: 100 min., Inicio de rodaje: 16 de febrero de 1948, Estreno: 30 de septiembre de 1948.

Salón México, 1948, P: CLASA Films Mundiales, Salvador Elizondo, D: Emilio Fernández, Argumento/ Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández, F: Gabriel Figueroa, M: Antonio Díaz Conde, Ed: Gloria Schoeman, Int: Marga López, Miguel Inclán, Roberto Acosta y Roberto Cañedo, Dur: 95 min., Inicio de Rodaje: 9 de septiembre de 1948, Estreno: 25 de Febrero de 1949.

Pueblerina, 1948, P: Ultramar Films-Producciones Reforma, Oscar Danciger y Jaime A. Menasce, D: Emilio Fernández, Arg: Emilio Fernández, A: Mauricio Magdaleno, F: Gabriel Figueroa, Fotos/ Títulos: Leopoldo Méndez, Int: Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Ismael Perez y Luis Aceves Castañeda, Dur: 111 min. Inicio del rodaje: 25 de octubre de 1948, estreno: 17 de Julio de 1949.

Ahí está el detalle, P: Grovas-Oro Films, G: Comedia de enredos, D: 112 min, S: Monoaural, D: Juan Bustillo Oro, P: Jesús Grovas; jefe de producción: Ricardo Beltri, G: Humberto Gómez Landero y Juan Bustillo Oro, M:Dolores Camarillo "Fraustita", Ed: Mario González y Juan Bustillo Oro, S: Rafael Ruiz Esparza, R: Mario Moreno, Joaquín Pardavé, Sara García, Sofía Álvarez, Dolores Camarillo, Manuel Noriega, Año: 1940.

Allá en el Rancho Grande, P:Alfonso Rivas Bustamante y Fernando de Fuentes, Dur: 100 min., D:Fernando de Fuentes, G:Luz Guzmán de Arellano y Guz Águila (Antonio Guzmán Aguilera); adaptación: Guz Águila y Fernando de Fuentes, F:Gabriel Figueroa, Esc: Jorge Fernández, M:Dolores Camarillo "Fraustita", Ed: Fernando de Fuentes. R: Reparto: Tito Guízar, René Cardona, Esther Fernández, Lorenzo Barcelata, Emma Roldán, Carlos López, Margarita Cortés, Dolores Camarillo. Año: 1936.

Bugambilia, P: Films Mundiales, Dur: 100 min. D: Emilio Fernández G: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández, F: Gabriel Figueroa, M: Raúl Lavista, R: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Julio Villarreal, Alberto Galán,

Stella Inda, Paco Fuentes, Arturo Soto Rangel , Elva Álvarez , Concha Sanz, Maruja Grifell, Roberto Cañedo, Año: 1944.

Distinto amanecer, P: Films Mundiales, D: 108 min, Dir: Julio Bracho, P: Emilio Gómez Muriel; jefe de producción: Armando Espinosa, G: Julio Bracho, F: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Domingo Carrillo, M: Irene Iglesias, Ed: Gloria Schoemann, M: Raúl Lavista, R: Andrea Palma, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Narciso Busquets, Beatriz Ramos, Paco Fuentes, Octavio Martínez, Felipe Montoya, Enrique Uthoff, Maruja Grifell y Manuel Arvide, Año: 1943.

Duelo en las montañas, P: CLASA Films Mundiales, Dur: 84 min, D: Emilio Fernández, Guión: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández, sobre la novela "Aguas primaverales" de Iván Turguéniev Fotografía: Gabriel Figueroa, Ed: Jorge Bustos, S: José B. Carles y José de Pérez, M: Antonio Díaz Conde, R: Rita Macedo, Fernando Fernández, Eduardo Arozamena, Jorge Treviño, Fanny Schiller, Año: 1949.

El automóvil gris, P: Azteca Films y Rosas y Cía, Dur: 117 min, D: Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homs, G: José Manuel Ramos, F: Enrique Rosas, Ed: Miguel Viguera, bajo la supervisión de Enrique Rosas, M: Miguel Viguera, R: Juan Canals de Homs, Joaquín Coss, Juan Manuel Cabrera, Ángel Esquivel, Manuel de los Ríos , Miguel Ángel Ferriz, Valentín Asperó, Enrique Cantalaúba y Gerardo López del Castillo, Año: 1919

El compadre Mendoza, P: Interamericana Films y Producciones Águila (Águila Films), G: Drama de la revolución, D: 85 min., Dirección: Fernando de Fuentes, P: Rafael Ángel Frías y José Castellot, Jr. (Interamericana); Antonio Prida Santacilia (Águila); gerente de producción: Paul Castelain, G: Mauricio Magdaleno; diálogos: Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes, F: Alex Phillips; fotos fijas: Agustín Jiménez, Ed: Fernando de Fuentes, M: Manuel Castro Padilla, R: Alfredo del Diestro , Carmen Guerrero, Antonio R. Frausto , Luis G. Barreiro, Joaquín Busquets, Emma Roldán, José del Río, Abraham Galán, Año: 1933.

Enamorada, P: Panamerican Films, S. A., Dur: 93 min. D: Emilio Fernández, G:Íñigo de Martino y Emilio Fernández, F: Gabriel Figueroa, Ed: Gloria Schoemann, M: Eduardo Hernández Moncada, R:María Félix, Pedro Armendáriz, Fernando Fernández, José Morcillo, Eduardo Arozamena, Miguel Inclán, Manuel Dondé, Año: 1946.

Filmografía general consultada

Flor Silvestre, P: Films Mundiales, Dur: 90 min, D: Emilio Fernández, G: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández, F: Gabriel Figueroa, Ed: Jorge Bustos, M: Francisco Domínguez, R: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández, Miguel Ángel Ferriz, Armando Soto la Marina "Chicote", Agustín Isunza, Eduardo Arozamen, Año: 1943.

Janitzio P: Crisóforo Peralta, Jr., Género: Drama rural, Dur: 56 min, D: Carlos Navarro, G: Luis Márquez; adaptación: Roberto O'Quigley, F: Jack Draper; ayudante: Eugenio Ledezma Michel, S: José B. Carles, M: Francisco Domínguez, R: Emilio Fernández, María Teresa Orozco, Gilberto González, Felipe de Flores, Max Langler, Adela Valdés, Año: 1934.

La diosa arrodillada, P: Panamerican Films, S. A, Dur: 104 min., D: Roberto Gavaldón, G: José Revueltas y Roberto Gavaldón, F: Alex Phillips Ed: Charles L. Kimball, M: Rodolfo Halffter, R: María Félix, Arturo de Córdova, Rosario Granados, Fortunio Bonanova , Carlos Martínez Baena, Rafael Alcayde, Año: 1947.

La isla de la Pasión, Pro: EMA (España México Argentina), Dur: 110 min, D: Emilio Fernández, P: general Juan F. Azcárate; gerente de producción: Manuel Sereijo, G: Emilio Fernández, F: Jack Draper; operadores de cámara: Jorge Stahl, Jr. y Agustín Jiménez, E: Manuel Fontanals y Manuel Torres Torija, M: Enrique Hutchinson, Ed: Charles L. Kimball, S: Ismael Rodríguez, M: Francisco Domínguez, R: Pituka de Foronda, David Silva, Isabela Corona, Miguel Ángel Ferriz , Pedro Armendáriz, Carlos López , Antonio Bravo, Chela Campos, Mario

Gil, Margarita Cortés, Miguel Inclán, Julio Villarreal, Emilio Fernández, Año: 1941

La malquerida, P: Francisco de P. Cabrera, Dur: 90 min, D: Emilio Fernández, P: Jaime L. Contreras, G: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno, sobre la pieza de Jacinto Benavente, F: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Ignacio Romero, M: Antonio Díaz Conde, R: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Julio Villarreal, Gilberto González, Mimí Derba, Enriqueta Reza, Carlos Riquelme, Eduardo Arozamena, Manuel Dondé, Luis Aceves Castañeda, Año: 1949.

La mujer de nadie P: Producciones Carola, G: Melodrama pasional, Dur: 82 min, D: Adela Sequeyro, P: Adela Sequeyro; gerente de producción: Paul Castelain, G: Adela Sequeyro, F: Alex Phillips, M: Alberto Gout, E: Adela Sequeyro y José Marino, S: Roberto Rodríguez, R: Adela Sequeyro, Mario Tenorio, José Eduardo Pérez, Eduardo González Pliego, Joaquín Coss, David Valle González, Año: 1937.

La mujer del puerto, P: Eurindia Films, Dur: 76 min, D: Arcady Boytler, G: Antonio Guzmán Aguilera, F: Alex Phillips; fotos fijas: Gabriel Figueroa, Ed: José Marino, S: José B. Carles, M: Max Urbán, R: Andrea Palma, Domingo Soler, Fabio Acevedo, Antonio Polo, Francisco Zárraga, Lina Boytler, Consuelo Segarra, Año: 1933.

La negra Angustias, P: Técnicos y Actores Cinematográficos Mexicanos Asociados (TACMA), Dur: 85 min, D: Matilde Landeta, G: Matilde Landeta, sobre la novela homónima de Francisco Rojas González, F: Jack Draper; Ed: Gloria Schoemann, S: Francisco Alcayde y Galdino Samperio, M: Gonzalo Curiel; canciones: corrido "Antón Farrera el mulato" y "Hay un lirio" de Graciela Amador, R: María Elena Marqués, Agustín Isunza, Eduardo Arozamena, Gilberto González, Enriqueta Reza, Fanny Schiller, Ramón Gay, Noemí Beltrán, Guillermo "Indio" Calles, Año: 1949.

La perla, Dur: 85 min., D: Emilio Fernández, G: Emilio Fernández, John Steinbeck y Jackson Wagner, F: Gabriel Figueroa, Ed: Gloria Schoemann, M: Antonio Díaz Conde; canciones: "El gusto", "La bamba" y sones jarochos, R:

Pedro Armendáriz, María Elena Marqués, Fernando Wagner, Gilberto González, Charles Rooner, Juan García Alfonso Bedoya, Raúl Lechuga, Max Langler, Pepita Morillo, Guillermo "Indio" Calles, Columba Domínguez, Año: 1945.

Las abandonadas, P: Films Mundiales, Dur: 97 min., D: Emilio Fernández, G: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández, sobre un argumento original de Emilio Fernández, F: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Domingo Carrillo, Ed: Gloria Schoemann, M: Manuel Esperón, Reparto: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Víctor Junco, Paco Fuentes, Arturo Soto Rangel, Lupe Inclán, Fanny Schiller, Alfonso Bedoya, Maruja Grifell, Año: 1944.

Los tres García, P: Rodríguez Hermanos, G: Comedia ranchera, Dur: 118 min., D: Ismael Rodríguez, G: Ismael Rodríguez, Carlos Orellana y Fernando Méndez, F: Ross Fisher; operador de cámara: Manuel Santaella; alumbradores: Luis González y Mariano García, Ed: Rafael Portillo, M: Manuel Esperón, R: Sara García, Pedro Infante, Abel Salazar, Víctor Manuel Mendoza , Marga López, Años: 1946.

Macario, P: CLASA Films Mundiales, Dur: 90 min, D: Roberto Gavaldón, G: Emilio Carballido y Roberto Gavaldón, sobre una historia de Bruno Traven basada en un cuento de los hermanos Grimm, F: Gabriel Figueroa; operador de cámara: Manuel González; alumbrador: Daniel López; Pablo Ríos, M: Armando Meyer, Ed: Gloria Schoemann, M: Raúl Lavista, R: Ignacio López Tarso, Pina Pellicero, Enrique Lucero, Mario Alberto Rodríguez, Enrique García Álvarez, Año: 1959

María Candelaria (Xochimilco), P: Films Mundiales, Dur: 96 min., D: Emilio Fernández, G: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández, F: Gabriel Figueroa, Ed: Gloria Schoemann, M: Francisco Domínguez, R: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Margarita Cortés, Miguel Inclán, Beatriz Ramos, Rafael Icardo, Julio Ahuet, Lupe del Castillo, Lupe Inclán, Salvador Quiroz., Año: 1943.

Nosotros los pobres, P: Rodríguez Hermanos, Dur: 125 min, D: Ismael Rodríguez, Producción: Ismael Rodríguez; jefe de producción: Armando

Espinosa; gerente de producción: Álvaro Bielsa, G: Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas F: José Ortiz Ramos Ed: Fernando Martínez, M: Manuel Esperón, R: Pedro Infante, Evita Muñoz, Carmen Montejo, Blanca Estela Pavón, Miguel Inclán ,Katy Jurado, Rafael Alcayde, Delia Magaña, Año: 1947

Pepita Jiménez, P:Águila Films, S. A. y Producciones Cafisa, Dur: 84 min, D: Emilio Fernández, Federico Américo; jefe de producción: Luis Sánchez Tello, , G: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández, F: Alex Phillips, Ed: Gloria Schoemann, M: Antonio Díaz Conde; letra de las coplas andaluzas: Enrique Bohórquez y Bohórquez, R: Rosita Díaz Gimeno, Ricardo Montalbán, Fortunio Bonanova, Consuelo Guerrero de Luna, Carlos Orellana, Rafael Alcayde, Julio Villarreal, José Morcillo, Antonio Bravo, Manuel Noriega, Concha Sáenz, Años: 1945.

Santa (1943), P: Juan de la Cruz Alarcón, Dur: 111 min., D: Norman Foster, G: Alfredo B. Crevenna y Francisco de P. Cabrera, F: Agustín Martínez Solares, Ed: Charles L. Kimball, M: Mario Ruiz Armengol y Gonzalo Curiel, R: Esther Fernández, José Cibrián, Ricardo Montalbán, Stella Inda, Víctor Manuel Mendoza, Emma Roldán Manuel Arvide, Rubio Fanny Schiller , Elvira Gómez, Elías Haber, Florencio Castelló

¡Que viva México!, P: Upton Sinclair, Mary Craig Sinclair, Kate Crane Gartz, S. Hillkowitz, Otto Kahn y Hunter S. Kimbrough, Dur: 90 min, D: Serguei M. Eisenstein, G: Sergei M. Eisenstein y Grigory Alexandrov, F: Eduard Tissé, Ed: Sergei M. Eisenstein, M: Juan Aguilar y Francisco Camacho Vega Reparto: Martín Hernández, Isabel Villaseñor, Julio Saldívar, Félix Balderas, Raúl de Anda, Años: 1930-1932.

Santa, P: Compañía Nacional Productora de Películas, Dur: 81min. D: Antonio Moreno, P: Juan de la Cruz Alarcón, G: Carlos Noriega Hope, sobre la novela de Federico Gamboa, F: Alex Phillips; operador de cámara: Agustín P. Delgado, Ed: Aniceto Ortega, M: Agustín Lara; dirección musical: Miguel Lerdo de Tejada, R: Lupita Tovar, Carlos Orellana, Juan José Martínez Casado, Donald Reed, Antonio R. Frausto, Mimí Derba, Año: 1931.

Vámonos con Pancho Villa, P: Clasa Films, Dur: 92 min, D: Fernando de Fuentes, P: Alberto J. Pani; supervisión: Celestino Gorostiza y C. Argüelles, G: Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia, sobre la novela de Rafael F. Muñoz, F: Jack Draper, Ed: José Noriega, M: Silvestre Revueltas, R: Antonio R. Frausto, Domingo Soler, Manuel Tamés, Ramón Vallarin, Carlos López "Chaflán", Raúl de Anda, Rafael F. Muñoz y Alfonso Sánchez Tello, Año: 1935.