

3
2 ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES " ARAGON "

EL REALISMO MAGICO EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE EMILIO INDIO FERNANDEZ, EN LA DECADA DE LOS CUARENTAS

T E S I S

PARA OBTENER EL TITULO PROFESIONAL DE LA LICENCIATURA EN PERIODISMO Y COMUNICACION COLECTIVA

QUE PRESENTAN LOS ALUMNOS

MOISES GERARDO CAMARENA LEW JULIETA JACQUELINE IBAÑEZ BADILLO

Asesor: Jorge Martínez Fraga

TESIS CON FALLA DE ORIGEN





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Dedicatorias

	Pág.
Introducción	1

Capítulo 1

"El Cambio del México Rural al Urbano Pre-industrial"	4
Situación Política, Económica y Social de México a Principios de Siglo	5
Emilio Indio Fernández en la "Bola"	16
El Indio en la Meca del Cine y sus Inicios en el Medio Mexicano	20

Capítulo 2

"Los Cuarentas, Época del Cine Clásico de Emilio Fernández"	28
--	----

El Poema Cinematográfico: Juan Rulfo	31
Filmografía	50

Capítulo 3

"Realismo Mágico y Arte"	81
En la Literatura	84
En la Pintura	91
En la Fotografía	93
En la Cinematografía	95
Modelo de Actantes	97

Capítulo 4

"Realismo Mágico y Análisis Actancial de las Películas Clásicas de Emilio Indio Fernández"	103
La Idiosincrasia del Mexicano en las Películas de Emilio Indio Fernández	104
Aplicación del Modelo Actancial y Realismo Mágico	113
"Flor Silvestre" (1943)	113
Realismo Mágico en "Flor Silvestre"	117
"María Candelaria" (1943)	119

Realismo Mágico en "María Candelaria"	123
"Bugambilia" (1944)	127
Realismo Mágico en "Bugambilia"	130
"La Perla" (1945)	134
Realismo Mágico en "La Perla"	137
"Enamorada" (1946)	139
Realismo Mágico en "Enamorada"	142
"Maclovia" (1948)	145
Realismo Mágico en "Maclovia"	148
"Salón México" (1948)	151
Realismo Mágico en "Salón México"	153
"Pueblerina" (1948)	157
Realismo Mágico en "Pueblerina"	161
"La Malquerida" (1949)	164
Realismo Mágico en "La Malquerida"	168
Conclusiones	175
Bibliografía	179
Hemerografía	183

I N T R O D U C C I Ó N

¿ De qué manera el realismo mágico (concepto literario) es aplicable a una obra cinematográfica ?

La respuesta a esta pregunta es el eje central de nuestra investigación, en donde pretendemos analizar - las películas clásicas del Indio Fernández como ilustradoras de un realismo mágico cinematográfico. Cabe señalar que el mencionado término fue acuñado a partir de la obra literaria de Juan Rulfo y generalizado a la diversa literatura iberoamericana.

Sería un error analizar el arte sin tener en cuenta su dependencia con lo económico, lo político y lo social. Este condicionamiento, en la aparición del arte (cine en este caso) es evidente cuando se trata de explicar determinada producción artística sin la conexión necesaria con la realidad circundante del artista.

Así, para el desarrollo de este trabajo fue necesario revisar, inicialmente, la época de la Revolución y los años cuarentas considerados como etapas históricas vitales en la vida y obra artística de Emilio Indio Fernández.

Asimismo, se hizo un análisis de la idiosincrasia del mexicano con el objeto de caracterizar el comportamiento de los principales personajes que aparecen dentro de los siguientes filmes: "Flor Silvestre", "María Candelaria", "Bugambilia", "La Perla", "Enamorada", -

"Maclovia", "Salón México", "Pueblerina" y "La Malquerida".

El cine de Emilio Fernández ha sido objeto de algunos estudios en los que se aprecia tan sólo una recopilación de datos sin ninguna propuesta novedosa sobre el tema. En este sentido, el modelo de actantes de Greimas fue nuestra herramienta metodológica fundamental para realizar el análisis específico de los filmes mencionados, en donde se conjuntaron los elementos básicos del estudio: el cine de Emilio Fernández, la idiosincrasia del mexicano, el realismo mágico y un método de análisis concreto. Al mismo tiempo, se pretende resaltar el armonizado estilo logrado por el equipo de producción de Emilio Fernández (Mauricio Magdaleno-guionista y adaptador-, Gabriel Figueroa -fotógrafo - y Gloria Schoemann -editora-), pues sin su valiosa participación, esta obra cinematográfica hubiera carecido de la belleza artística que la ha hecho tan especial dentro del cine mexicano.

Esta investigación se desarrolló en cuatro capítulos específicos, los cuales fueron desglosados de la siguiente manera:

En la primera parte se indica el contexto histórico en el que surge y se desenvuelve la personalidad del Indio Fernández (Revolución Mexicana), como actor en primera instancia y posteriormente como uno de los directores cinematográficos más trascendentes de nuestro país.

En el segundo capítulo se hace mención de las películas realizadas por Emilio Fernández durante la década de los cuarentas (considerada como la "Época de -

Oro" del cine mexicano), reseñándose de manera prolija cada uno de los filmes comprendidos en este periodo - por ser éstos los que tuvieron un mayor renombre tanto a nivel nacional como internacional.

En el tercer capítulo titulado "Realismo Mágico y Arte" se plantean las bases teórico-metodológicas que sirvieron de fundamento para el análisis de las nueve cintas más sobresalientes de la obra cinematográfica - del Indio Fernández.

Es así como diserta sobre el realismo mágico y su correlación con algunas artes, tales como: literatura, pintura, fotografía y cinematografía.

Por otra parte en el aspecto metodológico, estrictamente hablando, se informa sobre el modelo de actantes, el cual consideramos como el más apropiado para la disección del material cinematográfico seleccionado.

Finalmente, en el capítulo cuatro se interpreta la teoría con la ayuda del perfil idiosincrático del mexicano, ya que consideramos que este perfil no es otra cosa que realismo mágico. Con toda esta estructura se aplica el método en las nueve cintas ya mencionadas.

La investigación, entonces, proporcionará a los lectores una visión sistemática y reflexiva de una obra cinematográfica reconocida mundialmente.

C A P I T U L O 1

EL CAMBIO DEL MÉXICO RURAL

AL URBANO PRE-INDUSTRIAL

"Emilio Indio Fernández encarna al hombre rebelde y anticonformista; al revolucionario que lucha hasta la victoria por salvar al pueblo de la opresión; al hombre capaz de autodefensa y que desconoce la autocompasión y no tiene edad consigo mismo para luchar contra sus debilidades; el que deja de ser temeroso para ser temido; el que guarda la ternura en el fondo y muestra gran recie - dad en la apariencia; el hombre para el cual, el amor, - es una fuerza; y quien, contra la muerte y la extinción, ejerce una virilidad subyugante que agranda los pueblos - con la procreación, la 'siembra de gente'. Es el macho - seductor, patriarca, infatigable en sus luchas, cuyo le - ma en todo es Ganar o Morir".¹

Pero, esta implacable personalidad no se desarrolló únicamente por evolución natural, sino que también influ yó en ella una contrastante gama de factores históricos - que principian con el cambio del México rural al urbano - pre-industrial. Para entender, pues, la personalidad del Indio y su obra enseguida se presenta el contexto histó - rico en el que se desarrolló Emilio Fernández. Este pro - ceso se inició a fines del siglo pasado durante el porfi

riato, cuando en México escaseaban las comunicaciones y - por ende, varias ciudades se encontraban incomunicadas. - Esta carencia provocó en el año de 1871 que apareciera el Ferrocarril Mexicano, mismo que sirvió para unir a la capital con el puerto de Veracruz.

Para 1910 la extensión de los ferrocarriles ya alcanzaba un total de 20 000 km., y con ello México presentó - un considerable auge económico.

Aun con estos avances, la República Mexicana no había logrado totalmente el cambio de rural a urbana pre industrial, ya que este proceso se complementó mediante - acontecimientos posteriores al porfiriato.

A partir de la Constitución Política de 1917, se presentaron una serie de cambios que fomentaron en gran medida el crecimiento industrial del país y que culmina durante el cardenismo con la apertura de la expropiación de - los bienes de las compañías petroleras.

1.1 SITUACIÓN POLÍTICA, ECONÓMICA Y SOCIAL

DE MÉXICO A PRINCIPIOS DE SIGLO

Mucho se ha dicho acerca de que el único gobierno - que ha dado paz y prosperidad al país fue el de Porfirio Díaz, razón por la cual es necesario mencionar los hechos que marcaron la pauta para que el país entrara al - proceso urbano.

Durante el gobierno del general Díaz ocurrieron grandes disturbios que posteriormente desembocarían en una violenta revolución, ya que los campesinos, al verse injustamente despojados de sus tierras comenzaron a rebelarse en contra de los terratenientes, quienes, amparados por el gobierno de ese entonces se protegían bajo el yugo impuesto por la dictadura para someter a los agitadores.

Es así como se puede comprobar que el gobierno del general Díaz no fue más que una prosperidad y una paz aparente, pues únicamente benefició a la minoría protegida por el dictador, además de que junto con el poder público se hizo una alianza que influyó en la explotación del pueblo bajo una opresión efectiva.

Durante el periodo de la dictadura hubo una serie de altibajos en la economía ocasionados por la pérdida del valor adquisitivo del peso y por la presencia de una baja considerable en el valor de la plata a nivel mundial. Esta serie de situaciones propició que la deuda externa que ya se tenía se incrementara aunque no por esto el gobierno dejó de arreglar aquel estado financiero; gracias a la estimulación de la inversión de capitales extranjeros en el país, se establecieron nuevas industrias incrementando con ello el sector agrícola.

"Para el año de 1900 se pensó que era oportuno organizar una oposición contra la dictadura, misma que se inició en el este de San Luis Potosí con una organización de grupos liberales. Asimismo, en este año algunas empresas norteamericanas deciden invertir 500 millones de dólares para la explotación de minas en diversos puntos de la República como Chihuahua, Sonora, Zacatecas, San Luis Potosí, Guerrero y Oaxaca entre otras".²

En 1901, el general Díaz expidió la primera Ley del Petróleo con la que vinieron algunos avances para el desarrollo del país, ya que se les concedió a las compañías explotadoras de mantos petrolíferos la exención de impuestos para la importación de maquinaria y accesorios que beneficiarían al petróleo nacional. Un año más tarde se reunió en la capital potosina el Primer Congreso Liberal Mexicano con el propósito de pedir mejoras al sistema político económico que prevalecía en esos momentos, - así Díaz, al ver el inicio del movimiento puso principal interés en el problema y por ello tomó ciertas medidas para impedir que se llevara a cabo el Segundo Congreso del Partido Liberal.

"En el año de 1905 cuando la semilla socialista había prendido en México, apareció un manifiesto dirigido a la clase proletaria realizado por Manuel Ávila y los hermanos Flores Magón. Juntamente con el escrito se dio a conocer el Programa del Nuevo Partido Liberal Mexicano, que entre muchos de sus propósitos y demandas reclamaba lo siguiente: jornada máxima de ocho horas de trabajo diario, salario mínimo de un peso, higiene en las fábricas y talleres; garantías para la vida del trabajador, prohibición del trabajo infantil, descanso dominical, indemnización por accidentes, etc..."³

Posteriormente estos postulados recorrieron todo el país sirviendo de poderoso estímulo para la clase proletaria, llegando a tal grado, que al año siguiente las zonas fabriles de la República se convirtieron en centros obreros que trabajaban para ser efectivas sus demandas, como en Orizaba, donde los trabajadores transformaron su sociedad mutualista en sindicato de resistencia creando-

así el Círculo de Obreros Libres de acuerdo con la tendencia esbozada en el manifiesto de los hermanos Flores Magón.

Dos grandes movimientos obreros pusieron en evidencia la fuerza que iban adquiriendo las organizaciones de los trabajadores, uno en Cananea, Sonora y otro en Río Blanco, Veracruz. El primero de éstos tuvo sus orígenes con los mineros de la Fundición de Cobre de Cananea, quienes eran obligados a trabajar forzosamente en condiciones desfavorables para su salud y para sus intereses económicos y por ello realizaron diversas protestas. Esta injusta situación hizo a la Cananea "Consolidated Cooper Company" proponer una jornada de ocho horas de trabajo con una mejora salarial de cinco pesos y un trato más humanitario; pero la compañía en vez de ceder ante dichas peticiones provocó la muerte de varios empleados al hacer uso de la fuerza armada.

El segundo fue propiciado por los socios capitalistas del Centro Industrial de Puebla, quienes pretendieron implantar un Reglamento General de Trabajo que prohibía toda organización obrera. Con ello, un grupo de obreros de la fábrica de hilados y tejidos de Atlixco, Puebla apoyado por los trabajadores de Río Blanco, Veracruz realizaron un paro con el propósito de plantear sus propias demandas, las cuales consistían en un aumento salarial y en la reducción de la jornada de trabajo.

Ante este suceso el general Díaz ordenó que las fuerzas federales se impusieran masacrando a los trabajadores para restablecer así la paz porfiriana.

"Durante varios años la política del general Díaz sumió prácticamente al pueblo mexicano, y no fue sino hasta

el año de 1909 cuando se agruparon algunos porfiristas para crear al Partido Democrático, el cual tenía como principal finalidad poner en marcha una evaluación pacífica del régimen porfirista".⁴

Al mismo tiempo se organizó el Partido Antirreleccionista, donde se postulaba el principio de sufragio libre- "No reelección". Dentro de éste aparecían figuras que a la larga serían los primeros caudillos, como Francisco I. Madero, Emilio Vázquez Gómez y Pílomeno Mata entre otros. - En dicho manifiesto se realizaba una severa crítica a la administración porfirista, pues la justicia amparaba a los más ricos (generalmente extranjeros) mientras la mayor parte de los mexicanos eran discriminados. Asimismo, se realizaba un llamado al pueblo en general para que concurriera a las próximas elecciones y pudiera con ello reconquistar los derechos usurpados.

"A finales de 1909 los líderes del antirreleccionismo, encabezados por Francisco I. Madero empezaron a movilizarse por toda la República para poder enfrentarse a Díaz, por lo que organizaron numerosos círculos con el propósito de tener más seguidores; fue en ese entonces cuando se llevó a cabo una convención del partido en la que se postuló como candidato a la presidencia de la República al señor Madero y al Dr. Francisco Vázquez Gómez como Vice-presidente, de manera que realizaron una gira por el país para provocar al pueblo a protestar contra la dictadura prevaleciente".⁵

Ante tal situación, el general Díaz ordenó que el señor Madero fuera llevado a prisión a Monterrey (6 de junio de 1910) acusado de rebelión y ultraje contra las autoridades, siendo posteriormente llevado a San Luis Poto-

sí.

Pese al entusiasmo que había despertado la revuelta maderista a través de su campaña política, el voto popular se vio burlado mediante la farsa electoral del 26 de junio de 1910. Sin embargo, la dictadura otorgó la libertad condicional a Madero pasadas las elecciones.

"Pero, no conforme con lo ocurrido, el señor Madero burla la vigilancia porfirista y se fuga a los Estados Unidos instalándose en la ciudad de San Antonio, Texas, donde se reunió con Aquiles Serdán y Roque Estrada con los que redactó el primer programa de la Revolución: El Plan de San Luis (6 de octubre de 1910). En éste, se anulaban las elecciones de junio de 1910 y se incitaba al pueblo para levantarse en armas, con la finalidad de arrojar del poder al general Díaz y establecer un nuevo gobierno. Además se estableció el principio de sufragio efectivo 'No reelección' en la que se marcaron postulados que habrían de ponerse en práctica convocando al pueblo a levantarse en armas a partir del 20 de noviembre de 1910".⁶

Ante este suceso, Madero decidió regresar al territorio mexicano entrando por el estado de Chihuahua (lugar que posteriormente llegó a ser el foco de mayor importancia para la "bola"). Mientras que un campesino mestizo llamado Emiliano Zapata, que había sido víctima y testigo de los atropellos que sufrían los campesinos fue el primero en secundar el movimiento revolucionario en contra del general Díaz, clamando "Tierra y Libertad".

Este movimiento encabezado por Zapata, tenía el principal propósito de devolver las tierras a los campesinos que habían sido despojados de ellas y de este modo,

la "bola" que se había iniciado con el objetivo de reivindicar libertades políticas se transformó en una Revolución Política-Social que perseguía el mejoramiento del campesino.

Con la toma de Ciudad Juárez, el general Díaz comprendió que el fin de su gobierno estaba próximo e hizo saber a los revolucionarios que estaba dispuesto a negociar la renuncia de la Presidencia. Motivo por el cual se efectuó el tratado de Ciudad Juárez el 21 de mayo de 1911 en donde los representantes del gobierno y los revolucionarios pactaron condiciones para establecer la paz y el orden social.

"El general Díaz salió de México el 26 de mayo y se dirigió a Veracruz para embarcarse posteriormente a Europa, por lo que finalizó la dictadura y se coronó triunfante el esfuerzo de la "bola"; pero desgraciadamente no todo fue felicidad, pues en el seno de ésta pronto se impusieron los intereses políticos de la pequeña burguesía y con ello todos los logros alcanzados se vieron opacados.

"De esta manera, representados por el presidente interino León de la Barra los porfiristas continuaron en el gobierno apoyando el movimiento maderista, pero pretendiendo nulificar su esencia agraria, por lo que el presidente interino León de la Barra inició la tarea de desarmar a las fuerzas revolucionarias en vez de que Madero llevara la Revolución al desarme del ejército federal.

"En el periodo de 1910 a 1920 la actitud económica decayó sensiblemente como consecuencia de la lucha armada que tuvo su fase más intensa en los años de 1914 y 1915".⁷

La "bola" fue realizada fundamentalmente por campesinos que combatieron la injusticia social y por esta razón

la agricultura fue el sector más afectado.

El impacto revolucionario se extendió hasta otros renglones, como sucedió en el sector minero que sufrió de terribles considerables. Asimismo, los ferrocarriles se vieron severamente dañados; el número de cabezas de ganado se redujo, la moneda se devaluó y el sistema bancario casi desapareció.

El desarme iniciado por el presidente interino encontró gran oposición en el sur, donde Emiliano Zapata y Ambrosio Figueroa pidieron el cumplimiento de los postulados del Plan de San Luis y se mantuvieron con las armas hasta que no fuera un hecho la reivindicación agraria.

Posteriormente, se realizaron elecciones en las que resultó electo Francisco I. Madero para la presidencia de la República (6 de noviembre de 1911).

Zapata continuaba en el sur en actitud rebelde, esperando en vano la solución de los problemas agrarios y pidiendo al presidente Madero la expedición de una Ley agraria; pero éste no atendió la petición del caudillo y por ello se reanudó la lucha contra el gobierno maderista proclamándose el Plan de Ayala el 28 de noviembre de 1911, plan en el que se hacían demandas agrarias que eran las aspiraciones de millares de campesinos.

Por otra parte, Pascual Orozco, que había prestado sus servicios durante la "bola", en vez de escuchar el llamado que hacía el Plan de Ayala se convirtió en un instrumento de los latifundistas del norte y se rebeló contra el gobierno de Madero de 1912.

La manifiesta debilidad de Madero se vio aún más afectada por carecer del apoyo de las clases populares, ya que los extranjeros aprovecharon tal situación para de

rocarlo. Asimismo, el ejército federal, encabezado por los generales Mondragón y Ruiz efectuó un movimiento de reacción en contra del presidente Madero el 9 de febrero de 1913.

Diputados y senadores reaccionarios junto con el embajador norteamericano acordaron que Huerta y Félix Díaz pactaran una traición en la que Huerta debía aprehender al presidente y dar el triunfo a los sublevados.

Madero fue aprehendido en el Palacio Nacional y obligado a renunciar a su cargo, siendo la renuncia admitida inmediatamente por el Congreso y declarándose como presidente provisional al Licenciado Pedro Lascurain. De esta manera, el cuartelazo había triunfado después de diez años de horror y de sangre. Pero, no conforme con esto, Huerta consumó su traición mandando asesinar a Don Francisco I. Madero el 22 de febrero de 1913.

Posteriormente, Huerta asumió la presidencia interina de la República y empezó a tener el apoyo del ejército federal y de la burguesía, con lo que el usurpador comenzó a recibir adhesiones de jefes del ejército federal y de casi todos los gobernadores de los estados. Pero el gobernador de Coahuila, Don Venustiano Carranza, pidió a la legislatura del estado que expidiera un decreto desconociendo a Victoriano Huerta como presidente de la República y la legislatura otorgó a Carranza facultades para actuar en favor del restablecimiento del orden legal. Esta acción fue secundada en el estado de Sonora en donde el ejecutivo designó a los coroneles Alvaro Obregón y Salvador Alvarado como jefes de las fuerzas armadas, mismas que se unieron a Carranza.

"Don Venustiano Carranza, enarbolando la bandera de la legalidad, proclamó el Plan de Guadalupe que fue firmado por los principales jefes del movimiento constitucionalista el 26 de marzo de 1913. En dicho plan se desconocía a Huerta como presidente, se establecía la organización del Ejército Constitucionalista y se designaba a Carranza como jefe del nuevo ejército".⁸

La campaña militar contra el huertismo tuvo un carácter popular, pues aparecieron caudillos militares improvisados al calor de la lucha discernidos por toda la República. Los ejércitos constitucionalistas avanzaban en campañas victoriosas. En todo el país los partidarios de la Revolución Constitucionalista eran víctimas de persecuciones, y por ello Huerta se dispuso a encarcelar y asesinar a miembros de la oposición que pertenecían a la legislatura; pero al comprender que no podía contener el avance del Ejército Constitucionalista, renunció a su cargo de presidente el 15 de julio de 1914.

La administración de Carranza se consolidó al ser reconocida como gobierno por los Estados Unidos. En tales condiciones y hallándose en paz casi todo el país, Carranza dispuso que su gobierno se trasladara a Querétaro, región en donde se fijó la residencia de los poderes federales.

Zapata, cuyo ideal fue siempre la devolución de la tierra a sus primitivos poseedores, continuaba luchando en el sur del país con la finalidad de convertir en realidad los postulados contenidos en los programas revolucionarios. Su lema, "Tierra y Libertad", abarca todas sus ambiciones de bienestar material y espiritual para los humildes labriegos que, como él, habían sufrido el -

yugo de la esclavitud bajo la opresión de los hacendados.

La dictadura había destrozado en práctica la Constitución de 1857, pues algunos de sus artículos quedaron mo dificados y otros más se alteraron parcialmente.

Carranza manifestó que el constitucionalismo no podía reducirse a una simple restauración política del orden constitucional alterado por Huerta, sino que exigía una revisión de la situación política y económica del país, aunque para lograr tal fin fuera necesario convocar a un congreso identificado con las necesidades de la época.

El congreso se instaló en Querétaro el 10 de diciembre de 1916, figurando en éste muchos políticos y caudillos que habían actuado durante la lucha armada y que manifestaron la existencia de dos grupos con tendencias radicales; uno el Renovador y el segundo el Radical.

"El 5 de febrero de 1917 se promulgó la nueva Constitución, la cual, rompió modelos jurídicos establecidos hasta ese entonces por incluir principios avanzados de re forma social y derechos en favor de los campesinos y obreros".⁹

La "bola" de 1910 trajo consigo una serie de anhelos populares que la Constitución de 1917 recogió, y procuró dotar de ejidos y aguas a los campesinos además de aumentar los salarios y reducir la jornada de trabajo.

"La Constitución de Carranza, al recoger los deseos de 'Libertad y Justicia Social' expresados por las clases populares a través de la Revolución, formuló el programa que los gobiernos emanados de ella deberían realizar para conseguir la paz, el bienestar y la prosperidad del país dentro del marco de la justicia social".¹⁰

Con objeto de conformar un esquema general de la historia mexicana en los años de la Revolución, y para encajar en ella la participación que tuvo Emilio Indio Fernández, confrontaremos los acontecimientos políticos, económicos y sociales de ese entonces con la vida de esta personalidad cinematográfica y social de nuestro país.

1.2 EMILIO INDIO FERNÁNDEZ EN LA "BOLA"

"En México todo hombre puede ser leyenda siempre y - cuando simbolice un ideal popular. 'Yo en lugar de corazón -dice el Indio-, tengo un águila devorando una ser - piente'".¹¹

La imaginación con la que el Indio tife su propia vida no basta para definirlo. Lo más sorprendente es la congruencia consigo mismo, la fidelidad a sus propias ideas- y la obsesiva recurrencia a sus principios.

Emilio Fernández Romo nace en el mineral de Hondo, - Coahuila, el 26 de marzo de 1904 (lugar que ya no existe- en la actualidad); siendo sus padres Emilio Fernández Garza y Sara Romo.

"Cuando el Indio Fernández nació, en el norte del - país ya estaban sembradas las perturbaciones y un remolino de móviles aún no claros pero lo suficientemente ar - dientes que llevaron a los hombres oprimidos a foguearse- en las luchas. Era el México descontento que anunciaba la Revolución".¹²

"El apodo de el Indio le viene de sangre materna; su madre Sara Romo era india kickapó, originaria de el Nacimiento, municipio de Múzquiz. Los kickapós, indios asentados primero en el viejo noroeste de Estados Unidos y luego al suroeste del Lago Michigan, hacia 1848 sufrieron el acoso del naciente estado de Texas con la expansión anglosajona, por ello solicitaron al gobierno de México la dotación de tierras en Coahuila para que pudieran conservar sus tradiciones y su identidad como grupo étnico",¹³

Durante la Revolución los Kickapós participaron con Madero, Huerta, Carranza y Villa y se les admiró por su gran estrategia e ingenio.

Desde niño, Emilio Fernández se caracterizó por su valentía y coraje, y con tan sólo diez años de edad ya participaba en movimientos armados.

Corría el año de 1914 cuando Emilio aún no cumplía los once años y sin embargo, resistió impávido el estallido de un obús durante la toma de Zacatecas mientras luchaba junto al general Felipe Ángeles.

Para esa época, el Indio y otros niños ya eran considerados como soldados y por eso estaban muy adentrados en los movimientos armados.

En el mes de marzo del mismo año, Emilio se desplazó de Coahuila para luchar al lado de grandes caudillos como Pancho Villa y Felipe Ángeles y tomar a mano armada la ciudad de Torreón.

El breve paso del Indio por la artillería se produjo a partir del mes de marzo de 1914 hasta abril de 1915, fecha en que estuvo librando algunas batallas en Yucatán.

Los nortefíos llegaron a Yucatán con el general Salvador Alvarado (persona ejemplar que luchaba contra el al -

coholismo y que estaba a favor de los derechos de los trabajadores y de los salarios mínimos) para destruir los privilegios de los terratenientes yucatecos.

Emilio siempre se manifestó como un soldado de corazón y llegó a tener el grado de capitán primero de caballería, con el que se inició en el Colegio Militar. Durante esta época toma el arma de artillería y posteriormente pasa a la aviación, siendo también uno de los fundadores de la Escuela Militar de Aeronáutica en la que más tarde se consolidaría como piloto. Esta escuela de aviación surge el 15 de noviembre de 1914.

En 1920 se fundó el Colegio Militar de Popotla en donde el Indio ingresó con el grado de capitán primero, y el 10 de enero de ese año se celebró la reapertura del Colegio Militar a cargo de De la Huerta. Dentro del H. Colegio se estableció la Escuela de Caballería y todas las diferentes escuelas fueron instaladas en el edificio que había ocupado la Escuela Normal para Maestros en Tacuba. Durante este lapso de tiempo ocurrieron situaciones difíciles en donde Emilio se las vio duras.

"En 1924 el Indio estuvo con el general Fortunato Maycotte hasta que éste falleció a manos de Guajardo (el mismo que asesinara a Emiliano Zapata). Maycotte, en 1910, fue maderista; en 1913 constitucionalista; en 1916 gobernador de Durango por unos cuantos meses y en 1923 se declaró a favor de Adolfo de la Huerta".¹⁴

Cuando Emilio Fernández cumplió la edad de 20 años ya tenía el grado de teniente coronel. Este nombramiento se produjo en el Ejército Nacional del Norte, donde militaron dos de sus tíos con el cargo de generales.

El Indio sufrió grandes tropiezos durante su estancia en la milicia, como en la segunda batalla de Puebla -

en donde sus tropas fueron derrotadas y masacradas por el enemigo, perdiéndose 105 soldados y cayendo él como prisionero. Los obregonistas lo condenaron a 20 años de prisión pero sólo estuvo tres en la cárcel de Santiago de Tlatelolco, ya que pudo escapar haciendo un boquete en la pared.

Posteriormente se presentó ante el general Gándara, quien por ser jefe de la junta revolucionaria le entregó a Emilio un oficio para que se fuera a Estados Unidos a comprar armas. Sin embargo, para llegar a la Unión Americana, el Indio tuvo que valerse de algunas artimañas, ya que fue cubierto por algunos soldados para entrar a las caballerizas y poder escapar rápidamente a caballo.

Emilio tuvo que atravesar por una serie de valles y montañas y para aumentar su mala fortuna, al estar adquiriendo las balas y municiones fue descubierto y llevado a prisión; sin embargo, poco tiempo después quedó en libertad.

A partir de 1926, Emilio estuvo radicando algunos años en Estados Unidos, por lo que su participación en los acontecimientos políticos, económicos y sociales de México se suspendió.

No cabe duda que las vivencias del Indio durante la Revolución constituyen toda una aventura dramática, pues la muerte de algunos de sus familiares, las diversas batallas y muchos de sus problemas fueron las principales causas por las que Emilio se convirtió en un arquetipo del "Machismo Mexicano".

La participación de Emilio en la "bola" resulta un tanto confusa, ya que la mayoría de la información que se tiene proviene principalmente de él mismo y como todos sa

bemos, el Indio era muy fantasioso y creaba sus propias aventuras por lo que no era del todo confiable.

La única información fidedigna es la autobiografía que realizó su hija Adela Fernández, quien nos relata - paso a paso la historia de esta contrastante personalidad.

1.3 EL INDIO EN LA MECA DEL CINE Y SUS INICIOS

EN EL MEDIO MEXICANO

"La forma entrañable con que el Indio asume sus propios cuentos lo consagra como un fabulador convincente. La ficción se torna realidad en la medida que una enciclopedia cuyo contenido debe tener una calidad científica, es decir, comprobable, edita como verdad una epopeya que sólo corresponde al ego fantástico".¹⁵

La incursión de Emilio Indio Fernández al cine fue un proceso largo que se inició cuando este personaje después de haber participado en la Revolución mexicana, decide emigrar a los Estados Unidos en el año de 1926, llegando a la ciudad de Chicago, donde trabajó en una lavandería de chinos, después como "bartender" y luego de estibador en los muelles del Lago Michigan donde entró en contacto con la mafia. Más tarde se trasladó a la ciudad de Los Angeles; su primer trabajo en ésta fue en una imprenta en donde solamente cargaba

fajos de periódicos, "chamba" que parecía fácil, pero siempre traía los brazos cortados por los filos de las hojas. Por lo que prefirió el pico y la pala en las construcciones que se efectuaron cerca de los estudios de Hollywood donde logró combinar el trabajo de albañilería con el de extra cinematográfico.

En diversas ocasiones, el Indio afirmó haberse acercado al cine no como una aventura casual sino ya con un propósito ideológico, que se inició con una conversación que tuviera con Adolfo de la Huerta, la cual se efectuó de la siguiente manera: "México -dijo de la Huerta- no quiere ni necesita más revoluciones. Emilio, está usted en la meca del cine, y éste 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 usted expresar sus ideales de tal modo que lleguen a miles de personas. No tendrá ningún arma superior a ésta. Ningún mensaje tendrá mayor difusión".¹⁶

El Indio se encontró en la meca del cine de Hollywood en 1930, donde llegó a participar como actor de escenas peligrosas en calidad de doble y extra. Emilio Fernández afirmó haber aprendido cine viéndolo. Un día lo llevaron a ver a escondidas la proyección de una película de Eisenstein "Tormenta sobre México", cinta que causó en el Indio un tremendo impacto, motivo por el cual se dedicara a estudiar cinematografía, sus maestros fueron Eisenstein y John Ford.

La aparición de Emilio dentro del cine de Hollywood como actor, se inició en la película "Ramona" en 1928, en donde éste realizó un papel de extra. Posteriormente in -

tervino en varias filmaciones más: "Old Arizona", 1928; - "The Virginian", 1929; "Oklahoma Cyclone", 1930; "The Western Codes", 1932; "La Paloma", 1932; "Volando hacia Río", 1933 y "La Buenaventura", 1934, que fuera la última cinta hollywoodense de Emilio antes de su regreso a México en 1934.

"El Indio hizo algo simbólicamente más importante en Hollywood, aparte de su precaria carrera de actor; posó - como modelo en 1927 para la estatuilla (el Oscar) que entregaría como premio la recién fundada 'Motion Pictures - Academy'. Emilio tenía ciertamente un cuerpo atlético y bien proporcionado y no es, pues, del todo inverosímil - que haya sido inmortalizado en la figura diseñada por Cedric Gibbons".¹⁷

El regreso de Emilio a México fue posible gracias a que éste obtuvo un contrato con La Nacional Productora para interpretar el papel principal de "La Dama de la Casa Grande", película que nunca se filmó. Posteriormente Raphael J. Sevilla dirigió "Corazón Bandolero", a partir de abril de 1934; era una historia de chicanos en tiempo del segundo imperio, con el cubano Juan José Martínez Casado y la peruana Victoria Blanco en los papeles principales; como el malvado chacal, Emilio ocupó el octavo lugar en el reparto.

"A continuación, Emilio hizo apariciones secundarias en 'Cruz Diablo', de Fernando de Fuentes, y en 'Tribu', - de Miguel Contreras Torres, cintas filmadas entre septiembre y noviembre de 1934. Para 'Cruz Diablo', película de capa y espada en la Nueva España del siglo XVI, con Ramón Pereda y Lupita Gallardo, el Indio interpretó al bandolero Toparca y ocupó el décimo lugar del reparto; para 'Tri

bu', que ocurría en Oaxaca, en tiempos de la conquista española, y que tuvo por actores principales a Medea de Novara y al propio Contreras Torres, el Indio realizó un sexto papel de indígena".¹⁸

Emilio tuvo que estudiar los dialectos tarasco y zapoteca para poder actuar en dos cintas. El zapoteca para "Tribu" y el tarasco para "Janitzio", cinta que dio su primera oportunidad de estelarizar un papel. "El Indio tuvo tan destacada actuación que hizo recordar al esquimal Mala, héroe de la película norteamericana, 'Eskimo' filmada en 1933 por W. S. Van Dyke, el mismo que dirigió en 1932, el primer 'Tarzán' con Weissmuller".¹⁹

Pero eso no libró a Emilio de seguir haciendo papeles secundarios; como en "Guatemotzin", fue vigésimo primero en el reparto de Martín Garatuza; en "María Elena", 1935, apenas bailó una bamba en pareja con Amparo Arozamena; en "Celos", 1935, realizó un cuarto papel como Sebastián, sirviente silencioso de Soler; en "Marihuana", 1936, interpretó otro cuarto lugar en el reparto, el de un indio villano que moría en un tiroteo; en "Las Mujeres Mandan", 1936, apareció nuevamente de bailarín; posteriormente en la cinta "Allá en el Rancho Grande", 1936, su situación se redujo a bailar un jarabe tapatío con Olga Falcón; en el "Superloco", 1936, realizó un sexto papel, Indio, sirviente indio; en "El Impostor", 1936, fue cuarto en el reparto, representó a un malcante; en el melodrama ranchero "Las Cuatro Milpas", 1936, hizo un décimo papel; en "Almas Rebeldes", 1936, fue séptimo en el orden de aparición, protagonizó a un villano rural.

Así, Emilio Fernández ganó terreno y fama dentro del ámbito cinematográfico, hecho que lo motivó a realizar al

go relevante en el cine; en 1935 escribió junto con el director Gabriel Soria la adaptación de la cinta "Los Muertos Hablan", pero por diversas causas que se desconocen no fue posible su realización.

En 1937 llevó a cabo la filmación de "Adiós Nicanor", filme que dio la oportunidad de producir indirectamente - (el director de la película fue Rafael E. Portas, a la vez adaptador de la historia) su primera obra personal.

El Indio protagonizó el papel principal, el de Nicanor, caporal de un rancho queretano y macho codiciado por las mujeres.

"En 1937 fue asistente de Rafael E. Portas en el rodaje de 'Abnegación', melodrama con Virginia Fábregas y Fernando Soler, actores famosos de teatro".²⁰

En 1938 participó en la cinta "El Fanfarrón" melodrama dirigido por Fernando A. Rivero; el Indio realizó el papel de un bandido, José el Aguilucho, el cual ocupó un cuarto lugar en el reparto, siendo el primero el famoso actor y cantante Jorge Negrete.

"Posteriormente, el Indio adaptó con el director Rivero otro melodrama ranchero, 'Juan sin Miedo', 1938, dirigido por Juan José Segura; Emilio, cuarto en el reparto, fue el villano Valentín, jefe de una banda de ladrones de vacas. Adaptó después con Gilberto Martínez Solares, director debutante de la película, el cuento de Jorge Ferrer ('El Alcalde Lagos') en que se basó el argumento costumbrista 'El Señor Alcalde', 1938, con Domingo Soler y Andrea Palma".²¹

Para 1938, cuando parecía que el Indio realizaría su debut como director con su argumento "La Isla de la Pasión", Ureta, director y argumentista, respectivamente -

del melodrama "Hombres del Mar", le roba la idea básica de la cinta por lo que el Indio presentó una queja ante las autoridades correspondientes; la demanda de Emilio fue tomada en cuenta cuando la película, con Vilma Vidal y Arturo de Córdoba ("Hombres del Mar") había realizado un record en su primera semana de exhibición.

"En 1939, el Indio tuvo su primer contacto con la revolución en el cine, como argumentista: no sólo hizo un quinto papel (detrás de Domingo Soler, Pedro Armendáriz, Susana Cora y Lucha Reyes) en 'Con los Dorados de Villa', sino que escribió con su productor y director - Raúl de Anda la historia de la cinta. Posteriormente - Emilio trabajó otra vez con Gilberto Martínez Solares, - director de 'Hombres del Aire', 1939, en la adaptación del argumento de Roberto P. Mijares".²²

Cabe aclarar que durante la filmación de la cinta - "Con los Dorados de Villa" se produjo un accidente fatal. Emilio tuvo un roce con un técnico llamado Juan - Grandjean y poco después éstos se toparon junto al telé - fono del estudio de la Nacional. El Indio quiso usar el aparato y Juan se lo impidió con una conversación pro - longada. Emilio sacó su pistola y lo mató. El director - del filme, Raúl de Anda recomendó a el Indio que abando - nara el país; éste consigue escapar y viaja a Cuba, don - de posteriormente contrajo matrimonio con Gladys Fernán - dez.

En 1940 Emilio retornó a México cautelosamente. La policía no lo buscó y el incidente no produjo la típica cadena de venganzas. Raúl de Anda lo ayudó tanto - pudo; y realizó tres películas: "El Charro Negro", "El - Zorro de Jalisco" y "Rancho Alegre".

La presencia de Emilio Indio Fernández como actor - fue continua durante varios años y antes de su lanzamiento como director era ya un personaje consagrado dentro - del medio cinematográfico.

Con "Adiós Nicanor" fijó su estampa como charro y - en "Janitzio" como pescador. "El periodista Santiago - Ríos le preguntó a Emilio lo siguiente: '¿ cómo define - usted mismo al Indio Fernández ?' y el Indio contestó: - 'soy como dos hombres en uno: labrador y pescador. Soy - un apasionado por la tierra y el mar, y no sé qué me entusiasma más, si lograr una mazorca o un pez en la mano. Yo soy un hombre que viaja de las montañas al mar y del mar al cráter. Diariamente duermo en el fondo de un volcán en erupción y nado en ríos de lava".²³

CITAS

CAPÍTULO 1

1. Fernández, Adela. El Indio Fernández (Vida y Mito), pág. 18
2. Miranda Basurto, Angel. La Evolución de México, pág. 280
3. Ibidem, pág. 285
4. Ibidem, pág. 283
5. Ibidem, pág. 279
6. Ibidem, pág. 288
7. Ibidem, pág. 301
8. Ibidem, pág. 318
9. Ibidem, pág. 328
10. Ibidem, pág. 329
11. Fernández, Adela. Op cit, pág. 25
12. Ibidem, pág. 33
13. Ibidem, pág. 34
14. Taibo I, Paco Ignacio. El Indio Fernández (El Cine por las Pictolas), pág. 32
15. Ibidem, pág. 31
16. Ibidem, pág. 56
17. García Riera, Emilio. Emilio Fernández (1904 - 1986), pág. 17
18. Ibidem, pág. 19
19. Ibidem, pág. 22
20. Ibidem, pág. 22
21. Ibidem, pág. 22
22. Ibidem, pág. 24
23. Fernández, Adela. Op cit, pág. 60

CAPITULO 2

LOS CUARENTAS, ÉPOCA DEL CINE CLÁSICO

DE EMILIO FERNÁNDEZ

La década de los 40's en México fue un tiempo en que efervescían los ideales políticos, el nacionalismo, los movimientos de izquierda, y la clase media estaba en pleno brote. Se luchaba por rescatar las raíces culturales. Esta época representa justamente al período y desbordamiento de la personalidad del Indio; tiempo aquel en el que el postrevolucionario asume el papel de artista, donde desarrolla su sensibilidad y mediante el Séptimo Arte proyecta la visión de México y su ideología personal. La vida que lo envuelve es rica en expresividad y fenómenos culturales: un México pasional, idealista de auge artístico y fascinante en su exaltación de la mexicanidad.

Esta etapa fue difícil para el país, el gobierno de Cárdenas finaliza su período, dejando a México en una situación un tanto incómoda, y siendo el 10 de diciembre de 1940 entrega el poder al general Manuel Ávila Camacho, Durante el lapso que va de 40 a 46 fue presidente de la República y, en términos generales, dictaminó una política conciliatoria en lo social y en lo religioso. Manuel Ávila Camacho fue un hombre de firme voluntad. Representó a una tendencia moderada, pues supo dominar sin abusar ja -

más de la fuerza. No exageró su doctrina política y sí de mostró, en cambio, un gran respeto a las libertades públicas.

El gobierno de Ávila Camacho prestó atención fundamental a la educación; se reformó el artículo tercero de la Constitución; se crearon Centros de Cultura Superior, como el Colegio Nacional, el Seminario de Cultura Mexicana y la Comisión de Investigación Científica; se dio impulso al Instituto Politécnico Nacional y a la Universidad Nacional Autónoma de México; se creó el Instituto de Capacitación para Maestros en Servicio, y se emprendió la campaña contra el analfabetismo.

En el terreno de lo económico se elaboraron grandes proyectos en favor de la industria; se renovó la Nacional Financiera y se impulsaron las funciones del Banco de Comercio Exterior, y se estableció el Instituto del Seguro Social para los Trabajadores.

En el ámbito internacional se adoptaron como principios fundamentales de su política la Justicia y la Paz, la Solidaridad Continental y la Cooperación Universal. En uno de los momentos más dramáticos de la historia humana, el general Ávila Camacho salvó a México de complicaciones internacionales al inclinarse del lado de los países que lucharon en contra del totalitarismo; Alemania declara la guerra mundial; sin embargo, México no sintió peligro alguno en su economía ni en su seguridad. Teóricamente tomó partido en la lucha, pero el país no estuvo propiamente comprometido en la Segunda Guerra Mundial.

Se ha dicho que Ávila Camacho no sacó todas las ventajas que ofrecía el momento, que no supo aprovechar la guerra para un mejor desarrollo económico del país.

"El 10 de diciembre de 1946 tomó posesión como presidente de la República Miguel Alemán Valdés, hijo de un destacado revolucionario, nació en Veracruz en el año de 1903 y, desde su juventud, dotado de una gran simpatía, emprendió una inteligente carrera política que habría de llevarlo a la presidencia".¹

"Durante el gobierno de Miguel Alemán (1946 - 1952), México dio a su vez un gran salto por el camino del desarrollo industrial y la urbanización. Eso se tradujo entre otras cosas, en un crecimiento inmoderado de la ciudad de México. Tal crecimiento, a la vez, tuvo su reflejo en el auge de un cine urbano dedicado a atribular a su público-humilde con las desventuras melodramáticas del arrabal y del cabaret".²

En este periodo, el país se vio considerablemente beneficiado con la ampliación de carreteras. La educación y las obras públicas fueron objeto de particular interés y, entre otros logros, se terminó la Ciudad Universitaria, se perfeccionaron los sistemas de riego y se facilitaron grandes repartimientos de ejidos.

Una de las principales preocupaciones del gobierno de Alemán Valdés, fue la industrialización del país y por eso, con la justificación de mejorar el bienestar social de la nación, desarrolló las inversiones privadas, tanto nacionales como extranjeras.

"En 1946, para contener la inflación, se devaluó la moneda, que de \$ 4.80 en relación con el dólar, pasó a \$ 8.60. El Instituto del Seguro Social, creado en la anterior administración, adquirió gran auge estableciéndose en las más importantes ciudades de la República. Se construyeron centros urbanos de habitaciones para empleados-

del gobierno, llamados 'multifamiliares'".³

Otra de las obras importantes que se realizó durante el mandato de Alemán, fue la introducción de las aguas - provenientes de las Lagunas del Lerma a la ciudad de México.

En cuanto a comunicaciones la obra fue muy amplia: - se terminaron las troncales del ferrocarril Sonora-California y la del Sureste. En carreteras, quedaron concluidas las líneas México-Cd. Juárez y Guadalajara-Nogales; - asimismo, la autopista a Cuernavaca; se aumentó la electricidad del país y de las obras portuarias. En 1952, dejó el cargo de presidente siendo sustituido por Adolfo - Ruiz Cortines.

Los cuarentas fueron una época de grandes logros. El cine mexicano estableció diversas modalidades que funcionarían a lo largo de la decena. Emilio Indio Fernández, - estableció un tipo de cine con carácter internacional, dirigió un total de 19 películas durante la década, constituye el periodo cinematográfico que ha sido denominado como la "Época de Oro" del cine mexicano.

2.1 EL POEMA CINEMATOGRAFICO:

JUAN RULFO

"México no es nada sin sus indios; ellos son nuestra riqueza. De lo único que puedo ufanarme es del hecho de -

ser indio".⁴

"Nada es tan valioso como lo auténtico y lo mejor - que tiene México, es lo que queda de su espíritu antiguo".⁵

"Bajo la rúbrica de realizar cine mexicano, Emilio - Fernández consiguió dirigir su primera película, 'La Isla de la Pasión', cuyo argumento había querido llevar a las pantallas cinematográficas desde 1936, pero por falta de apoyo de algún productor esto no había sido posible, hasta que conoció a un joven llamado David Silva, quien le - ofreció a cambio del papel estelar, presentarlo con un - productor. Emilio aceptó y fue presentado ante el general Juan F. Azórate ('que se había iniciado en el cine como coproductor, en 1933, de 'El Tigre de Yauhtepec'), quien a fin de cuentas prestó el apoyo necesario para que el indio debutara como director".⁶

"'La Isla de la Pasión' tocaba un tema histórico: plena Revolución, una guarnición mexicana, ignorante de - lo que ocurría en su país, defendió hasta la muerte del - último hombre a la isla desierta de Clipperton (o de la - pasión) en el Pacífico, a una distancia estratégica de - Panamá. Un laudo arbitral del rey Víctor Manuel III de - Italia había adjudicado a Francia esa isla que perteneció durante largo tiempo a México".⁷

La filmación de la cinta "La Isla de la Pasión" se - inició en noviembre de 1941 y tuvo como locaciones Acapulco y los estudios CLASA, teniendo como actores principales a Pitula de Poronda, David Silva, Isabela Corona, Miguel Ángel Ferriz, Pedro Armendáriz, Fernando Fernández, Agustín Fernández y Rogelio Fernández entre otros.

La cinta de Emilio fue recorriendo diversos puntos - de la República y para el año de 1943 logró su internacio

nalización con el título de "Passion Island", la película se estrenó el 19 de mayo en el World Theatre de Nueva York.

Ante el éxito que obtuvo "La Isla de la Pasión", Emilio Ideó el argumento y escribió la adaptación de una nueva cinta "Soy Puro Mexicano" que el Indio Fernández realizó a partir de julio de 1942 en los estudios Azteca. El filme se adjudicó una "premiere" en fecha patriótica (el 16 de septiembre de 1942) en el cine Palacio Chino, y se estrenó en la misma sala el 13 de noviembre del mismo año, permaneciendo solamente una semana en cartelera.

"La historia de la cinta se ubica en una hacienda, donde se encuentran al bandido jalisciense Lupe, quien se ha salvado de un fusilamiento, con tres agentes del Eje, un alemán, un italiano y un japonés, y dos contraespías: la bailarina texana Raquel y el español X-32, que es descubierto y asesinado. Al cabo de muchos incidentes, los Ejes son derrotados por Lupe, pero Raquel muere en brazos de su novio el periodista Juan. Lupe huye con sus hombres".⁸

En la Indio Fernández tuvo como intérpretes del filme a los siguientes actores: Pedro Armendáriz, David Silva, Raquel Rojas, Miguel Inclán y Rogelio Fernández entre otros.

"El público mexicano no era favorable a las películas de propaganda de guerras nacionales ni extranjeras; eso explica que 'Soy Puro Mexicano' no haya resultado muy taquillera, pese a sus excesos patrióticos".⁹

Sin embargo, la cinta fue estrenada en español, sin subtítulos, en el Belmont Theatre de Nueva York, el 9 de junio de 1943.

"Ciertamente, en las primeras películas del Indio se

encuentra la presencia de sus hermanos, alternativamente o en ocasiones todos juntos, y con hermosos close up que revelaron una oportunidad de lucimiento".¹⁰

En 1943, Emilio Fernández apoyado por Mauricio Magdaleno (quien lo llevó a dar a los argumentos de sus siguientes películas una básica solvencia narrativa) y Gabriel Figueroa (capitalino nacido en 1907, en la colonia Guerrero y formado como fotógrafo al lado del norteamericano Lauron o Jack Draper), apareció con una nueva cinta "Flor Silvestre", cuya historia se desarrolló de la siguiente forma: "En el Bajío, se casan en secreto Esperanza, hija de un campesino mediero, y José Luis, hijo del hacendado Don Francisco. Disgustado por la boda, y por que su hijo es revolucionario, Don Francisco echa a José Luis de su casa. Al triunfo de la Revolución, José Luis y Esperanza viven felices, pero él debe enfrentarse a unos falsos revolucionarios, los hermanos Torres, para salvar a su mujer y a su hijo, capturados por esos bandidos José Luis muere fusilado y, años después, Esperanza cuenta la historia familiar a su hijo, cadete del Colegio Militar".¹¹

"Flor Silvestre" fue filmada a partir del 11 de enero de 1943 en los estudios CLASA, posteriormente fue estrenada el 24 de abril de 1943 en el Palacio Chino, donde duró cuatro semanas en cartelera.

Este filme contó con la participación de actores de talla internacional como: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Miguel Ángel Ferriz, José Elías Moreno, Carlos Riquelme, entre otros.

"Flor Silvestre", no corrió con mucha fortuna; fue estrenada en el Belmont Theatre de Nueva York en enero de

1945, dos años después de su aparición en México.

La cuarta película que dirigió Emilio Fernández fue, "María Candelaria", donde reunió de nuevo al equipo básico de "Flor Silvestre": el Indio, Figueroa, Magdaleno, Dolores del Río y Armendáriz. Además dentro del montaje, el Indio contó por primera vez con la colaboración de la editora Gloria Schoemann, quien trabajó posteriormente con Emilio en la filmación de 22 películas más.

La cinta se empezó a realizar el 15 de agosto de 1943, tuvo como locaciones principales Xochimilco y los estudios CIASA. Su elaboración se efectuó en un total de diez semanas.

El filme estrenado el 20 de enero de 1944 en el cine Palacio Chino, duró un total de cuatro semanas en cartelera.

"María Candelaria" fue una película enteramente mexicana, concebida y hecha para Dolores del Río, quien de golpe se colocó como la mujer distintiva del país.

"María Candelaria" fue exhibida en los Estados Unidos primero, en septiembre de 1944, con el título original, y después en febrero de 1946, doblada al inglés con el nombre "Portrait of María".

"El Indio en alguna ocasión dijo que en el lenguaje cinematográfico, el 'Fade in' es igual a un amanecer; el 'Fade out' es similar a ese momento en el que el tiempo se cierra con la llegada del sueño o de la muerte; toda disolución es semejante a un 'Twilight' ese tiempo misterioso del instante dual en donde el día se convierte en noche; algo que trastoca y nos cambia de lugar, de tiempo o de estado de ánimo".¹²

En 1944 Emilio Fernández dirigió "Las Abandonadas",-

"escrita por Mauricio Magdaleno como 'folletín revolucionario', esta cinta se empezó a filmar en mayo de 1944, en los estudios CLASA; fue terminada en noviembre del mismo año, 'la cinta ya estaba del todo terminada y lista para su estreno, cuando se produjo un escándalo: Felipe Gregorio Castillo, jefe del Departamento de Censura Cinenato - gráfica (dependiente de la Secretaría de Gobierno) prohibió la exhibición de 'Las Abandonadas', ya que dentro de las secuencias de ésta, aparecía un general del tiempo de la Revolución con un águila en el bombín y resultó que - así lo usaba Don Manuel Ávila Camacho. Por ello no se permitió pasarla hasta que hubo terminado su sexenio".¹³

Al respecto, Emilio García Riera afirma que la cinta se estrenó finalmente en el Distrito Federal, en 18 de mayo de 1945, y el gobierno de Ávila Camacho finalizó en - 1946. El filme permaneció en el cine Chapultepec durante seis semanas.

La trama de la película se desarrolló de la siguiente manera: "Abandonada por su falso marido Julio, y con su pequeño hijo Margarito, Margarita ingresa en 1914 a un burdel capitalino, de donde la saca, enamorado, Juan, un general revolucionario. Pero Juan, que resulta un impostor y miembro de la banda del automóvil gris, es detenido y muerto cuando trata de huir. Margarita rueda hasta lo más bajo, pero logra que su hijo, al crecer, se convierta en un brillante abogado".¹⁴

La cinta tuvo como intérpretes a Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Víctor Junco, José Elías Moreno y Fernando Fernández entre otros.

"La creatividad del inicio persiguió a Dolores del Río y en 1945 la dirigió además de en 'Las Abandonadas' -

en 'Bugambilia', momentos en los cuales México logró triunfar en Europa con una imagen de cinco rostros: Gabriel Figueroa, Emilio Fernández, Pedro Armendáriz, Dolores del Río y María Félix.¹⁵

En 1946 se entregaron por primera vez los Arietes, o sea los premios al cine nacional concedidos por la Academia Mexicana de Ciencias y Arte Cinematográficas, fundada el 3 de julio de ese año. "Las Abandonadas" figuró en la terna de las mejores películas junto con "Crepúsculo" de Bracho y "La Barranca" de Roberto Gavaldón.

Desde noviembre de 1944, empezó a filmarse "Bugambilia", que resultó la última de las cuatro cintas elaboradas al hilo por el equipo formado a partir de "Flor Silvestre"; el Indio, Magdalena, Figueroa, Dolores del Río y Pedro Armendáriz. Emilio y Dolores del Río no volvieron a trabajar juntos hasta el año de 1949, ya que según contó Mauricio Magdalena, "el rodaje de 'Bugambilia' se llevó a cabo en condiciones molestas, puesto que el Indio estaba peleando con Dolores, situación que ocasionó la separación laboral de éstos".¹⁶

"Bugambilia" fue filmada en los estudios CLASA y en la ciudad de Guanajuato con un costo de \$ 1 300 000; fue posiblemente la película más cara hecha en México hasta esos momentos. La cinta incluyó una hermosa escenografía del español Manuel Fontanals y un vestuario de un valor incalculable del siglo XIX a cargo de Royer, modisto de algunos actores de Hollywood como Carole Lombard y Loretta Young.

El estreno de la cinta tuvo que esperar, puesto que antes se exhibió "Las Abandonadas". De ahí que "Bugambilia" apareció ante la opinión pública un año después del-

comienzo de su filmación, o sea, el 2 de noviembre de 1945, en el cine Chapultepec, y se mantuvo en su sala de estreno cuatro semanas.

La historia de la cinta se desarrolló como se menciona a continuación: "En Guanajuato, a mediados del siglo - XIX, Amalia violenta a su padre, el rico minero Don Fernando, cuando se enamora del capataz y después gallero Ricardo, que mata a un hombre en duelo por defender el honor de la joven. Ricardo se hace rico al viajar y encontrar una mina de plata, pero al volver, para casarse con Amalia, Don Fernando lo mata a tiros. En el juicio, Don Fernando se pega un tiro. Amalia se recluye para siempre en su casa".¹⁷

"El Indio tuvo un doble lenguaje. En momentos de ira y también de humorismo, usó las palabras del vulgo mexicano, intrépidas y ofensivas, pero cuando se empeñó en ser sentencioso y educador, lo cual fue frecuente en él, se expresó con elegancia y metáforas y sacó a flor de labios su amor por el idioma español: 'tenemos el mejor idioma del mundo, el más vasto y expresivo' ¡toda una riqueza!".¹⁸

Sin embargo, la siguiente película que realizó Emilio Fernández no fue de tema mexicano. El 28 de mayo de 1945, el Indio inició para un nuevo productor, Oscar Dancigers, la filmación de "Pepita Jiménez", cinta de ambiente andaluz basada en una novela del autor español del siglo XIX - Juan Valera.

Para esta ocasión, Gabriel Figueroa no fue el fotógrafo de "Pepita Jiménez"; sino Alex Phillips, que trabajó - así por primera vez con Emilio. Mauricio Magdaleno resultó el único miembro del equipo de lujo del Indio que participó en esta cinta.

Fernández y Magdaleno adaptaron la trama de Valera - asesorados por un escritor andalucista llamado Enrique Bo hórquez.

Este filme fue estrenado el 22 de febrero de 1946 en el cine Metropolitán, donde permaneció sólo por tres semanas.

"La trama se sitúa en la Andalucía del siglo XIX, - muere en el banquete de bodas el viejo usurero Gumessindo, dejando viuda a la joven Pepita. A ella la pretende el hacendado Pedro, su hijo seminarista y un malvado conde. Finalmente, es Luis quien se queda con Pepita después de matar al conde en un duelo a sable".¹⁹

La película no tuvo una carrera internacional y nunca fue estrenada en España.

De los Arieles concedidos en 1947, "Pepita Jiménez" - sólo ganó uno: el de vestuario, obtenido por Bartoloziz.

En 1945, Emilio formalizó ante todos la separación - de su esposa Gladys que fue un hecho desde tiempo atrás.

El 15 de octubre del mismo año, Emilio inició la filmación de "La Perla" (versión inglesa "La Perla de la Paz"), que fue realizada en escenarios naturales de Acapulco y - en los cerros Churubusco; de esta cinta se hicieron dos versiones, una en inglés y otra en español, donde María - Elena Marqués fue la actriz de ambas en pareja con Pedro - Arandárit.

"La Perla" tuvo un costo total de \$ 2 500 000, cifra que resultó estratosférica para el cine mexicano, y fue - filmada a lo largo de más de cinco meses.

"El argumento de ésta gira en torno a un pobre pescador llamado Quino, que vive con su esposa y el bebé de ambas, encuentra buceando en el mar una enorme perla que -

despierta la codicia de dos hermanos extranjeros: un tratante y un doctor. Al fin de una penosa persecución a Quino y a los suyos por los malvados, éstos mueren, pero el bebé también, Quino arroja la perla al mar".²⁰

La película fue estrenada el 2 de septiembre de 1947 en el cine México, y se mantuvo cinco semanas en la sala.

"La Perla" resultó el empeño artístico más perfilado del cine mexicano. El sentido de la plasticidad, inherente al temperamento de Emilio Fernández, se manifestó más rico que nunca de expresión en las escenas iniciales del filme, con aquellas figuras erguidas mirando hacia el mar, o en las danzas populares, donde Figueroa hizo alardes maravillosos de efectos fotográficos.

En la entrega de los Arieles de 1948, "La Perla" obtuvo cinco premios: los de mejor película, mejor dirección, mejor fotografía, mejor actuación masculina estelar y mejor papel masculino a cuadro. Además, María Elena Marqués, Antonio Díaz Conde, Gloria Schoemann y Emilio Fernández figuraron por "La Perla", sin ganar, en las ternas respectivas de actuación femenina, música, edición y adaptación.

En julio de 1946, Emilio inició la filmación de "Enamorada", primera de las cinco cintas donde dirigió a la famosa y bella María Félix.

Estrenada (antes de "La Perla") en la navidad de 1946, en el cine Alameda, "Enamorada" tuvo buen éxito, permaneció siete semanas en esa sala.

"La trama de la cinta se desarrolla durante la Revolución, el general Reyes toma Cholula y se enamora ahí de la bella Beatriz, hija del rico Don Carlos. Ella va a casarse con el norteamericano Robert y trata de mala manera

al revolucionario. Sin embargo, Beatriz acaba plantando a Robert en plena boda para seguir a Reyes como una soldade ra".²¹

De los Arieles concedidos en 1947, "Enamorada" obtuvo dos de estos premios: el de mejor película y el de mejor dirección.

En el extranjero, la cinta ganó un premio de dirección y fotografía (Emilio Fernández y Gabriel Figueroa) - en el Festival de Bruselas de 1947. "Gabriel Figueroa merece ni mayor admiración. Lo acusan despreciativamente de 'preciosista', y yo festejo que no sea un grotesco. Su perfeccionismo es digno de alabanza: Emilio Fernández".²²

Emilio realizó diversos viajes a Europa, donde fue homenajeado en infinidad de ocasiones. A los diversos países que visitó, el Indio, siempre asistió como si fuera un embajador de México, siempre dispuesto a difundir los valores del país.

El 4 de agosto de 1947, Emilio Fernández apoyado por Gabriel Figueroa, inició el rodaje de "Río Escondido", la cual fue filmada en los estudios Azteca y en escenarios naturales de Tultepec, Estado de México.

Esta cinta tuvo la participación de diversas personalidades cinematográficas como María Félix, Domingo Soler, Carlos López Morteza, Fernando Fernández y Columba Dominguez, entre otras.

"Río Escondido" se estrenó el 12 de febrero de 1948- en el cine Orfeón, donde duró cuatro semanas.

La trama se efectúa de la siguiente manera: "Por encargo del presidente de la República, la maestra rural Rosaura va a el pueblo de Río Escondido, cuyo cacique Regino niega el agua a los campesinos. Al pretender violarla-

Regino, Rosaura lo mata a tiros, mientras los campesinos se rebelan y acaban con los esbirros del malvado. Atendida por su pretendiente Felipe, pasante de medicina, Rosaura muere del corazón".²³

"Río Escondido" ganó nueve Arieles en 1949: los de mejor película, mejor dirección, mejor fotografía, mejor argumento, mejor actriz, mejor actor, mejor actor infantil y mejor música de fondo.

En 1948 en Madrid, España, fue exhibida en un Congreso Cinematográfico, donde obtuvo algunos premios, posteriormente fue presentada en dos festivales cinematográficos de Checoslovaquia y Praga, en donde también adquirió diversos premios, y distintos reconocimientos. Así mismo, la cinta triunfó en la Unión Soviética.

En Cannes, en el vestíbulo del local donde se llevó a cabo una reseña cinematográfica, se encontraron varias fotografías de celebridades del cine internacional, entre éstas, había dos retratos inmensos de Gabriel Figueroa y Emilio Fernández. Estos, a nivel mundial constituyen la Cuarta Escuela Cinematográfica, y de hecho, en las escuelas europeas de esta índole la obra del Indio era considerada como una materia de estudio obligatoria.

En el año de 1947, el cine mexicano produjo un total de 58 películas, y para 1948 pasó a producir un total de 81 cintas, por lo que se presentó un auge considerable; el Indio en este último dirigió tres filmes de muy buena factura: "Maclovia", "Salón México" y "Pueblerina".

"Maclovia" que se empezó a filmar el 16 de febrero, fue de hecho una nueva versión de la trama de "Janitzio" y de "María Candelaria"; en donde actúan en los papeles-

principales: María Félix, Pedro Armendáriz, Carlos López Moctezuma y Columba Domínguez entre otros.

"La trama se desarrolla en Janitzio, Michoacán, antes de la Revolución, el pescador José María y la bella Maclovia quieren casarse, pero se opone a la boda el padre de ella, Macario, jefe de los indios del lugar. Aunque el malvado sargento Genovevo, que desea a Maclovia, hace encarcelar a José María. Los enamorados finalmente pueden huir juntos en una canoa".²⁴

La película fue estrenada el 30 de septiembre de 1948 en los cines Alameda y México.

"Salón México" que nació de un argumento que Emilio Fernández escribió apoyado por Mauricio Magdaleno y que se empezó a rodar el 9 de septiembre de 1948 en los estudios CLASA y en diversos puntos del Distrito Federal; en donde Marga López, Miguel Inclán, Rodolfo Acosta y Roberto Cañedo ocuparon los papeles principales de ésta.

"La historia de la cinta gira en torno a Mercedes, cabaretera del Salón México, quien mantiene los estudios en un colegio caro de su hermana menor Beatriz. Esta termina brillantemente sus estudios y va a casarse con Roberto, piloto del escuadrón 201, sin saber nada de la ocupación de Mercedes, que acaba matándose mutuamente con su explotador Paco".²⁵

El filme fue estrenado el 25 de febrero de 1949, y aunque sólo duró tres semanas en su cine capitalino de estreno, "Salón México" tuvo buen éxito en taquilla.

"Salón México" fue realizada en un total de 26 jornadas de trabajo; "Pueblerina", la siguiente y última película del Indio en el año de 1948, se filmó en septiembre de dicho año, y sólo requirió 18 días de rodaje.

En "Pueblerina", el Indio (director) no incluyó en su reparto a "estrellas" como María Félix, Dolores del Río o Pedro Armendáriz, sino a los jóvenes Columba Dominguez y Roberto Cañedo, hasta ese momento actores de segundo plano.

El filme corre de la siguiente manera: "El campesino Aurelio, después de cumplir su condena en la cárcel, regresa a su pueblo. Se entera de que su madre ha muerto y de que su amada Paloma vive con su hijo Felipe: el niño es fruto de la violación de la mujer por el malvado Julio, ex amigo de Aurelio y culpable de su encarcelamiento. Aurelio se casa con Paloma. Para poder vivir tranquilo con Paloma y el niño, cultivando la tierra, Aurelio no tiene más remedio que matar finalmente a Julio y a su hermano Ramiro, que le han hecho la vida imposible".²⁶

La cinta fue estrenada el 6 de julio de 1949 en el cine Alameda, donde tuvo un éxito rotundo.

"Maclovía", "Salón México" y "Pueblerina" obtuvieron diversos premios; en la misma entrega de 1949 que dio nueve Arieles a "Río Escondido", "Maclovía" ganó otros dos: los de mejor coactuación femenina y mejor papel de cuadro masculino. De los Arieles concedidos en 1950 sólo uno fue para "Salón México": el obtenido por Marga López como mejor actriz. En el extranjero, el único premio a "Salón México" fue el de fotografía, para Gabriel Figueroa, en un festival de segunda calidad, el de Krokke Zeute, en Bélgica.

Los académicos encargados de repartir los Arieles sólo dieron a "Pueblerina", en 1950, los de mejor actuación, mejor fotografía y mejor música. Y en el extranjero

ro, sólo ganó el premio dado en el festival de Cannes a Antonio Díaz Conde, por la mejor música, pese a esto no ganó mayor reconocimiento internacional.

El 24 de febrero de 1949, Emilio inició la filmación de una nueva cinta "La Malquerida" cuyo argumento se desarrolló como se explica a continuación: "En el campo mexicano, Acacia, hija de la hacendada Raimunda, odia a Esteban, segundo marido de su madre. Para no ver más a su padrastro, Acacia acepta casarse con Faustino, a quien no quiere. Enamorado de Acacia, Esteban hace asesinar a Faustino. Acacia se enamora de Esteban y entra a un convento cuando su padrastro, que había huido de la justicia, vuelve por ella y es abatido a tiros por los familiares de Faustino".²⁷

El rodaje de "La Malquerida" fue llevado a cabo en los estudios Churubusco, en donde Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Columba Domínguez y Roberto Cañedo fueron los principales protagonistas del filme.

La cinta se estrenó el 16 de septiembre de 1949 en el cine Gafeln, donde para sorpresa del Indio, ésta no agradó al público mexicano.

Curiosamente "La Malquerida" no sólo ganó en el festival europeo de Venecia en 1949, el premio a la mejor fotografía para Gabriel Figueroa, sino que fue bien recibida por la crítica española.

La carrera de Emilio Indio Fernández como director se declinó a partir de esta última película, ya que los filmes que realizó posteriormente fueron variaciones de los temas ya explotados por el Indio en otras de sus creaciones, motivo por el cual los argumentos de este cineasta dejaron de gustar ante los críticos cinemato -

gráficos, ejemplo de esto es la película "Erótica", 1978, que aparece como una supuesta nueva versión de "La Red", 1953. Pese a ello el Indio no detuvo sus filmaciones y - continuó realizando películas como "Duelo en las Montañas", 1949; "Del Odio Nace el Amor", 1949; "Un día de Vida", 1950; "Víctimas del Pecado", 1950; "Islas Marias", - 1950; "Siempre Tuya", 1950; "La Bien Amada", 1951; "Acapulco", 1951; "El Mar y Tú", 1951; "Cuando Levanta la Niebla", 1952; "La Red", 1953; "Reportaje", 1953; "El Rapto", 1953; "La Rosa Blanca", 1953; "La Rebelión de los Colgados", 1954; "Nosotros Dos", 1954; "La Tierra de Fuego se Apaga", 1955; "Una Cita de Amor", 1956 y "El Inpostor", 1956.

Después de su debut como director, o sea, de 1941 a 1956, el Indio había filmado cada año una película o más. De 1957 a 1960 no logró dirigir ninguna cinta, situación que lo afectó de manera considerable.

En 1958 intentó volver al cine, pero el proyecto - que tenía en mente "La Pescadora", no resultó. Posteriormente el cineasta Ismael Rodríguez le dio la posibilidad de reiniciar su carrera como actor en el filme "La Cucaracha" en donde el Indio tuvo destacada actuación al lado de Pedro Armendáriz, María Félix y Dolores del Río.

Emilio fue homenajeado en varias ocasiones como en el festival de Venecia; pero aún con todo y eso siguió - sin filmar. Más tarde intervino en Hollywood en cintas - como "The Torch", "The Unforgiven" y "The Magnificent Seven", en donde su participación resultó un tanto desapercibida.

En 1961, Emilio Fernández y Columba Domínguez formaron parte del extenso reparto movilizad^o por Ismael Ro -

gráficos, ejemplo de esto es la película "Erótica", 1978, que aparece como una supuesta nueva versión de "La Red", 1953. Pese a ello el Indio no detuvo sus filmaciones y - continuó realizando películas como "Duelo en las Montañas", 1949; "Del Odio Nace el Amor", 1949; "Un día de Vida", 1950; "Víctimas del Pecado", 1950; "Islas Marias", - 1950; "Siempre Tuya", 1950; "La Bien Amada", 1951; "Acapulco", 1951; "El Mar y Tú", 1951; "Cuando Levanta la Niebla", 1952; "La Red", 1953; "Reportaje", 1953; "El Raptó", 1953; "La Rosa Blanca", 1953; "La Rebelión de los Colgados", 1954; "Nosotros Dos", 1954; "La Tierra de Fuego se Apaga", 1955; "Una Cita de Amor", 1956 y "El Impostor", 1956.

Después de su debut como director, o sea, de 1941 a 1956, el Indio había filmado cada año una película o más. De 1957 a 1960 no logró dirigir ninguna cinta, situación que lo afectó de manera considerable.

En 1958 intentó volver al cine, pero el proyecto - que tenía en mente "La Pescadora", no resultó. Posteriormente el cineasta Ismael Rodríguez le dio la posibilidad de reiniciar su carrera como actor en el filme "La Cucaracha" en donde el Indio tuvo destacada actuación al lado de Pedro Armendáriz, María Félix y Dolores del Río.

Emilio fue homenajeado en varias ocasiones como en el festival de Venecia; pero aún con todo y eso siguió - sin filmar. Más tarde intervino en Hollywood en cintas - como "The Torch", "The Unforgiven" y "The Magnificent Seven", en donde su participación resultó un tanto desapercibida.

En 1961, Emilio Fernández y Columba Domínguez formaron parte del extenso reparto movilizadо por Ismael Ro -

dirigir para "Los Hermanos del Hierro", donde el Indio interpretó a un pistolero del norte mexicano.

Posteriormente, retornó al ambiente cinematográfico como director en la cinta "Pueblito", que se filmó en cuatro semanas de 1961 en los estudios Churubusco y en locaciones del estado de Morelos. Fue estrenada en México el 2 de agosto de 1962 en los cines Alameda y Ariel, y logró mantenerse en la cartelera del primero durante cinco semanas. Sin embargo, la crítica mexicana no fue entusiasta.

Asimismo, dirigió "Paloma Herida"; pero en 1963 dejó de dirigir, y en los siguientes tres años no lo hizo, por lo que tuvo que volver a la actuación, participando en - "El Revólver Sangriento", "La Noche de la Iguana", "Los - Hermanos Muerte", "El Abandonado", "La Recta Final", "La - Conquista de el Dorado", "Un Tipo Difícil", "Un Callejón - sin Salida", "El Pistolero de la Triste Figura", "Los Mal - vados" y "The Reward", entre otras.

Para 1966, Emilio apareció como director con un nuevo filme, "Un Dorado de Pancho Villa"; filmada a partir - del 10 de diciembre de 1966 en Cuautla. Estrenada el 14 - de septiembre de 1967 en los cines Alameda, Estrella y Ro - xy; sólo se sostuvo en el primero durante dos semanas. Cabe mencionar que antes de ser estrenada la cinta, fue - enviado a un festival en Moscú, donde no adquirió ningún - premio. En 1968, el Indio apareció con un argumento llama - do "El Crepúsculo de un Dios"; filmada a partir del 18 de enero del mismo año en el hotel Marfa Isabel y en otras - locaciones del Distrito Federal. Fue estrenada el 30 de - octubre de 1969 en los cines Variedades y Soledad, donde - no causó mayor importancia.

Después de varios años de inactividad cinematográfi-

ca, en mayo de 1973, el Indio pudo iniciar para la firma Churubusco (más tarde convertida en Conacine) la filmación en Santa Sofía, cerca de Tuxtepec, Oaxaca, "La Choca", cinta de ambiente selvático; que fue filmada a partir del 21 de mayo del mismo año y estrenada el 5 de septiembre de 1974 en el cine México.

"En 1974, el Indio no dirigió ninguna película y sólo lo actuó para la norteamericana 'Breakout', donde realizó el papel de J. V. jefe de la sórdida prisión mexicana",²⁸

Posteriormente, logró cumplir un viejo proyecto: "Zona Roja", melodrama de ambiente prostibulario y costero. Esta fue filmada a partir del 14 de julio de 1975 en los estudios Churubusco, en Acapulco, Guerrero y en Veracruz. Fue estrenada el 19 de febrero de 1976 en los cines Polanco, Soledad, Tlalpan y México.

Finalmente, Emilio realizó dos últimos filmes, los cuales ratificaron la decadencia del Indio como director: "México Norte", 1977 y "Erótica", 1978; a la par de éstas se estrenan: "Canoa" de Felipe Casas, "Chicano" de Jaime Casillas, "El Apando" de Felipe Casas, "Actas de Marusia" de Miguel Littín y "Maten al León" de Jaime Humberto Hermosillo. Ante estas cintas los filmes del Indio quedaron muy por debajo en cuanto a calidad, lo que ocasionó la debacle de esta personalidad cinematográfica.

El cine fue siempre su vocación y desde que dirigió su primera película nunca quiso desempeñar otro trabajo que no fuera de cine, pero por hambre entró a la televisión. Cuando Ricardo Rocha lo invitó a participar de planta en su programa "Para Gente Grande", el Indio no aguantó mucho tiempo, parecía una "trucha fuera del agua";

desde siempre Emilio criticó fuertemente a la televisión mexicana, ya que decía, que estaba saturada de programas malos que idiotizaban y de series gringas que nada tienen que decir. Emilio nunca fue gente para televisión, - se sentía como encarcelado. Amó las dimensiones del cine y el maravilloso proceso que es hacer una película.

Después intervino en "La Traición", a él nunca le agradaron las telenovelas, el arte en dosis fragmentado, pero trabajó en ella por lo hermoso del personaje y sus ideas revolucionarias.

"Mi única fortaleza son las ganas de vivir, por lo tanto de crear, porque para mí la vida es creación. Como director me han cerrado las puertas y para subsistir he tenido que trabajar como actor en películas y últimamente en la televisión.

"En esas filmaciones pienso en las críticas que le han hecho a mi cine y veo de cerca, desde adentro y participando qué es lo que me proponen, lo que tienen tanto orgullo de hacer. En películas como 'La Recta Final', - 'Tráigame la Cabeza de García' y tantas otras que he hecho, se me contrae el corazón en la impotencia de querer dirigir. He trabajado en 'Churros' y sin embargo no puedo quejarme y ni siquiera hago una crítica negativa al respecto, porque ante todo tengo gratitud a quienes me han dado trabajo".²⁹

Esta fue la forma en la que Emilio Indio Fernández sucumbió su carrera cinematográfica, que iniciara en 1941 y que decayera rotundamente en 1978.

Como se pudo apreciar, la década de los cuarentas - fueron tiempos en los que el Indio tuvo un auge considerable dentro de la producción cinematográfica.

Cabe destacar, que el escritor mexicano Juan Rulfo mantuvo contacto con Emilio Fernández durante algunos años, por lo que Rulfo pudo apreciar plenamente la obra cinematográfica del Indio, misma que denominó como "El poema cinematográfico".

Por tales motivos, este período será analizado en el último capítulo de esta investigación. Para esto, se partirá de la incógnita, si el cine clásico de Emilio Indio Fernández presenta aspectos representativos del realismo mágico, (concepto utilizado por Juan Rulfo en la literatura). Además de detectar los elementos idiosincráticos del mexicano dentro de las cintas seleccionadas como muestra, motivo por el cual es necesario tomar como apoyo el modelo de actantes de Greimas.

Con el propósito de explicar en forma precisa lo que es el realismo mágico y cómo se manifiesta en algunas artes (literatura, pintura, fotografía y cine), en el siguiente capítulo se teorizará este concepto, así como el modelo de actantes, que servirán de base para la elaboración del análisis de esta investigación.

2.2 FILMOGRAFÍA

1941

Debut del Indio como director.

LA ISLA DE LA PASIÓN.

Producción: Ema (España, México y Argentina).

Guión, argumento y adaptación: Emilio Fernández.

Fotografía: Jack Draper.

Edición: Charles L. Kimball.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Música: Francisco Domínguez. Canciones de Marco Jiménez y R. Mendiola.

Reparto: David Silva (Julio), Isabela Corona (Lolita), Pituka de Foronda (María), Pedro Armendáriz - (El Toro), Miguel Angel Ferriz (Capitán Allende), Miguel Inclán (Sargento), Carlos López - "Chaflián" (El Caimán), Margarita Cortés, Fernando Fernández y Emilio Fernández.

1942

SOY PURO MEXICANO.

Director, guionista y argumentista: Emilio Fernández.

Adaptación: Roberto O'Quigley.

Fotografía: Jack Draper.

Edición: José Bustos.

Escenografía: Jesús Bracho.

Música: Francisco Domínguez. Canciones de Pedro Galindo y Ernesto Cortázar.

Reparto: Pedro Armendáriz (Lupe Padilla), David Silva - (Juan Fernández), Raquel Rojas, Charles Rooner y Andrés Soler.

1943

FLOP SILVESTRE

Director, argumentista, adaptador (con Mauricio Magdaleno) y actor: Emilio Fernández.

Producción: Films Mundiales.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Escenografía: Jorge Fernández.

Edición: Jorge Bustos.

Música: Francisco Domínguez.

Reparto: Dolores del Río (Esperanza), Pedro Armendáriz - (José Luis Castro), Miguel Angel Ferriz (Don - Francisco), Mimi Derba (Doña Clara), Eduardo - Arozamena, Agustín Insunza, Armando Soto (La Marina), Margarita Cortés y Emilio Fernández.

1943

MARÍA CANDELARIA

Director, argumentista y adaptador (con Mauricio Magdaleno): Emilio Fernández.

Producción: Films Mundiales.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Gloria Schoemann.

Escenografía: Jorge Fernández.

Música: Francisco Domínguez.

Reparto: Dolores del Río (María Candelaria), Pedro Armendáriz (Lorenzo Rafael), Alberto Galán (Pintor), Margarita Cortés (Lupe), Miguel Inclán (Don Damián), Beatriz Ramos (Periodista), Rafael Icardo (Cura), Arturo Soto Rangel (Doctor), Julio - Abart (José Alonso) y Lupe del Castillo (Huacocha).

1944

LAS ABANDONADAS

Dirección, guión y adaptación (con Mauricio Magdaleno):

Emilio Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Gloria Schoemann.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Música: Manuel Esperón.

Reparto: Dolores del Río (Margarita Pérez), Pedro Armendáriz (Juan Gómez), Paco Fuentes, Arturo Sotomayor, Lupe Inclán y Fanny Schiller.

1944

BUGAMBILIA

Dirección, argumento y adaptación (con Mauricio Magdaleno): Emilio Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Gloria Schoemann.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Música: Raúl Lavista, con fragmentos de Schubert y otros.

Reparto: Dolores del Río (Amalia de los Robles), Pedro Armendáriz (Ricardo Rojas), Julio Villarreal, Alberto Galán y Stella Inda.

1945

PEPITA JIMÉNEZ

Dirección y adaptación (sobre una novela de Juan Valera):
Emilio Fernández. (Este último con la colaboración de Mauricio Magdaleno).

Fotografía: Alex Phillips.

Edición: Gloria Schoemann.

Escenografía: Manuel Fontanals y Javier Torres Terija.

Música: Antonio Díaz Conde.

Reparto: Rosita Díaz Gimeno (Pepita Jiménez), Ricardo -
Montalbán (Luis Vargas), Fortunio Bonanova (Pe-
dro), Consuelo Guerrero, Carlos Orellana y Rafa
el Alcaide.

1945

LA PERLA

Director: Emilio Fernández.

Argumento: Jhon Steinbeck.

Adaptación: Steinbeck, Fernández y Jackson Wagner.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Gloria Schoemann.

Música: Antonio Díaz Conde.

Reparto: Pedro Armendáriz (Quino), María Elena Marqués-
(Juana), Fernando Wagner (Tratante), Gilberto
González (Esbirro), Alfonso Beboya (Compadre),
Charles Rones (Doctor), Juan García (Esbirro),
Raúl Lechuga (Tratante), Max Langler (Campesino)
y Enrique Reza.

1946

ENAMORADA

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento: Iñigo de Martino, Benito Alazraki y Emilio Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Gloria Schoemann.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Música: Eduardo Hernández.

Reperto: María Félix (Beatriz Peñafiel), Pedro Armendáriz (General José Juan Reyes), Fernando Fernández (Padre Rafael Sierra), José Morcillo (Don Carlos Peñafiel), Eduardo Arozamena (Mayor Joaquín Gómez) y Miguel Inclán (Capitán Bocanegra).

1946

EL FUGITIVO

Dirección: Jhon Ford, Emilio Fernández (codirector).

Producción: Argos Pictures, Emilio Fernández (asociado).

Argumento: Sobre la novela The Power and The Glory de - Graham Greene.

Adaptación: Dudley Nichols.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Jack Murray.

Escenografía: Alfred Ybarra.

Música: Richard Hageman.

Reperto: Henry Fonda (El Fugitivo), Dolores del Río (una mujer mexicana), Pedro Armendáriz (Teniente de policía), Ward Bond (El Gringo), Leo Carrillo (Jefe de la policía), J. Carrol Naish (un delatador), Jhon Qualen (Doctor) y Fortu - nio Bonanova (Primo del gobernador).

1947

RÍO ESCONDIDO

Dirección y argumento: Emilio Fernández.

Adaptación: Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Gloria Schoemann.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Música: Francisco Domínguez.

Reparto: María Félix (Rosaura Salazar), Domingo Soler (Cura), Carlos López Moctezuma (Regino Sandoval), - Fernando Fernández (Felipe Navarro, pasante de medicina), Arturo Soto Rangel (Médico Don Felipe), - Eduardo Arozamena (Marcelino, viejo campesino), - Columba Domínguez (Merceditas), Juan García, Manuel Donde (El Rengo) y Carlos Muzquiz (Leonardo).

1948

MACLOVIA

Dirección y adaptación: Emilio Fernández.

Argumento: Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Gloria Schoemann.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Música: Antonio Díaz Conde.

Reparto: María Félix (Maclovía), Pedro Armendáriz (José - María), Carlos López Moctezuma (Sargento Genovevo de la Garza), Columba Domínguez (Sara), Arturo Soto Rangel (Don Justo, profesor), Miguel Inclán (Tata Macario), José Morcillo (Padre Jerónimo), Roberto Cañedo (Teniente Ocampo), Eduardo - Arozamena (Cabo Mendoza) y Manuel Donde (Comisario).

1948

SALÓN MEXICO

Dirección, argumento y adaptación (con Mauricio Magdaleno): Emilio Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Gloria Schoemann.

Escenografía: Jesús Bracho.

Música: Antonio Díaz Conde.

Reparto: Marga López (Mercedes López), Miguel Inclán (Lope López), Rodolfo Acosta (Paco), Roberto Cañedo (Roberto), Mimi Derba (Directora), Carlos Muzquiz (Patrón), Fanny Schiller (Prefecta), Euzela Matute (Cabaretera), Silvia Derbez (Beatriz), José Torbay (Policia).

1948

PUEBLERINA

Dirección y guión: Emilio Fernández.

Argumento: Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Jorge Bustos.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Música: Antonio Díaz Conde.

Reparto: Columba Domínguez (Paloma), Roberto Cañedo (Aurelio Rodríguez), Niño Ismael Páez (Felipe), - Luis Aceves Castañeda (Ramiro González), Manuel Dondé (Rómulo), Arturo Soto Rangel (Párroco), - Rogelio Fernández, Agustín Fernández y Enriqueta Reza.

1949

LA MALQUERIDA

Dirección, argumento (sobre una obra teatral de Jacinto Benavente) y guión: Emilio Fernández, en colaboración - con Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Gloria Schoemann.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Música: Antonio Díaz Conde.

Reparto: Dolores del Río (Raimunda), Pedro Armendáriz - (Esteban), Columba Domínguez (Acacia), Roberto Cañedo (Faustino), Julio Villarreal (Don Eusebio), Gilberto González (Rubio). Mimi Derba - (Doña Mercedes), Enriqueta Reza, Carlos Riquelme y Eduardo Arozamena.

1949

DUELO EN LAS MONTAÑAS

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández sobre una novela ajena.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Jorge Bustos.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Música: Antonio Díaz Conde y canciones de Silvestre Vargas y 'Tata Nacho'.

Reparto: Rita Macedo (Esperanza), Fernando Fernández - (Julio Ramírez), Eduardo Arozamena (Don Rodrigo Vargas), Fanny Schiller (Doña Caca), Guillermo Cramer (Coronel Rosalío Durán), Arturo Soto Rangel (Cura González) y Víctor Manuel - Acosta (Telegrafista).

1949

DEL ODIIO NACE EL AMOR

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento: Iñigo de Martino, Benito Alazraki y Emilio Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Charles L. Kimball.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Música: Antonio Díaz Conde.

Reparto: Paulette Goddard (María Dolores Peñafiel), - Pedro Armendáriz (General José Juan Reyes), - Gilbert Roland (Padre Rafael Sierra), Walter Reed (Doctor Robert Stanley), Julio Villa - rreal (Don Carlos Peñafiel), Carlos Muzquiz - y Margarito Luna.

1950

UN DÍA DE VIDA

Dirección y argumento: Emilio Fernández. Adaptación - del mismo con Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Gloria Schoemann.

Escenografía: Gunther Gerzo.

Música: Antonio Díaz Conde.

Reparto: Columba Domínguez (Belén Martí), Roberto Ca - zedo (Coronel Lucio Reyes), Fernando Fernán - dez (General Felipe Gómez), Rosaura Revuel - tas (María Juanita), Eduardo Arozamena (Pompo - so), Jaime Fernández (Sub-teniente), Agustín Fernández (Capitán) y Arturo Soto Rangel (Ca - marero).

1950

VÍCTIMAS DEL PECADO

Dirección, argumento y guión: Emilio Fernández, en colaboración con Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Gloria Schoemann.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Música: Antonio Díaz Conde.

Reparto: Ninón Sevilla (Violeta), Tito Junco (Santiago), Ismael Pérez 'Poncianito' (Juanito), Rodolfo Acosta (Rodolfo), Rita Montaner, Pedro Vargas, - Toña la Negra, Carlos Riquelme, Gloria Mestre y el grupo musical Los Angeles del Infierno.

1950

ISLAS MARIAS

Dirección: Emilio Fernández.

Guión y argumento: Mauricio Magdaleno.

Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Antonio Díaz Conde; canciones: José Alfredo Jiménez.

Edición: Gloria Schoemann.

Reparto: Pedro Infante (Felipe), Rosaura Revueltas (Doña Rosa Suárez, viuda de Ortiz), Rocío Sagón (María), Jaime Fernández (Ricardo), Tito Junco (Gobernador del penal), Ester Luquín (Alejandra), - Rodolfo Acosta (El Silencio), Julio Villarroel (Director del Colegio Militar), Arturo Soto Rangel (Miguel) y Felipe Montoya (Licenciado).

1950

SIEMPRE TUYA (antes, SUAVE PATRIA O SÓLO TUYA)

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento y adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Antonio Díaz Conde.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Edición: Gloria Schoemann.

Reparto: Jorge Negrete (Ramón García), Gloria Marín (Soledad), Tito Junco (Alejandro Castro), Joan Page (Mirta), Arturo Soto Rangel (Doctor), Emilio Lara (Campesino), Ismael Pérez 'Poncianito' (Níño), Angel Infante (Don Nicolás), Salvador Quiroz (Licenciado), José Muñoz, Fernando Galiana, Carlos Riquelme y Jorge Vidal.

1951

LA BIEN AMADA

Dirección y adaptación: Emilio Fernández.

Argumento: Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Antonio Díaz Conde.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Edición: Gloria Schoemann.

Reparto: Roberto Cañedo (Antonio Maldonado), Columba Domínguez (Nieves), Julio Villanreal (Director de la escuela), Tito Junco (Alvarado), Rodolfo Acosta (Padre de Sotelo), Alfonso Mejía (Panchito), Carlos Riquelme (Don Serafín), Manuel Vergara 'Manver' y José Jorge Pérez.

1951

ACAPULCO

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento y adaptación: Emilio Fernández e Ifigo de Martiño.

Fotografía: Jack Draper.

Edición: Carlos Savage.

Escenografía: Jorge Fernández.

Música: Antonio Díaz Conde.

Reparto: Elsa Aguirre (Cristina Méndez), Armando Calvo - (Ricardo), Miguel Torruco (Alberto), Oscar Pulido (Don Julio), Rodolfo Acosta (Alfredo), José-María Linares Rivas (Don Delfín), Carlos Riquelme (Alonso), Mimi Derba (Doña Paula) y Maruja - Grifell (Señora Calderón).

1951

EL MAR Y TÚ (antes, LA GAVIOTA)

Dirección y guión: Emilio Fernández, sobre un argumento del mismo, en colaboración con Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Edición: Gloria Schoemann.

Escenografía: Pamón Rodríguez Granada.

Música: Antonio Díaz Conde.

Reparto: Jorge Mistral (Marcial Ortega), Columba Domínguez (Julia, la Gaviota), Martha Roth (Rosa), - Rodolfo Acosta (Rufino Mora), Manuel Bernal (El Poeta), Rogelio Fernández, Agustín Fernández, - Salvador Quiroz y Manuel Vergara "Manver".

1952

CUANDO LEVANTA LA NIEBLA

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento: Iñigo de Martino y Adolfo Torres Portillo.

Adaptación: Julio Alejandro.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Antonio Díaz Conde.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Edición: Gloria Schoemann.

Reparto: Arturo de Córdova (Pablo Aldama), María Elena -
Marqués (Silvia), Columba Domínguez (Ana), Tito
Junco (José Puentes o Alberto Rivera), Arturo -
Soto Rangel (Tío Carlos), Julio Villarreal (Do-
ctor Arias), Wolf Ruvinski (Enfermo) y Linda -
Cristal.

1953

LA RED

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento y adaptación: Emilio Fernández y Neftalí Bel -
trán.

Fotografía: Alex Phillips.

Música: Antonio Díaz Conde.

Escenografía: Jesús Bracho.

Edición: Jorge Bustos.

Reparto: Rossana Podestá (Rossana), Crox Alvarado (Anto-
nio), Armando Silvestre (José Luis), Guillermo
Cramer (Comandante Jesús Rivera), Carlos Riquel-
me (Esponjero), Margarito Luna (Pescador), Ar-
mando Velasco, Lilia Fresno, Antonio Bribiesca-
(Guitarrista), Emilio Garibay (Policia), Manuel
Vergara 'Manver' (Cautinero).

1953

REPORTAJE

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento y adaptación: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Alex Phillips.

Música: Antonio Díaz Conde.

Escenografía: Salvador Lozano Mena.

Edición: Gloria Schoemann.

Reparto: Arturo de Córdova, Roberto Cañedo, María Elena - Marqués, Carmen Montejo, Columba Domínguez, Domingo Soler, Pedro Infante, Carmen Sevilla, Dolores del Río, Jorge Negrete, María Félix, Joaquín Parlavé, Julio Villanreal, Ernesto Alonso, Fernando Casanova y Agustín Fernández entre otros.

1953

EL RAPTO

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento y adaptación: Emilio Fernández, Inigo de Martiño y Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Agustín Martínez Solares.

Música: Manuel Esperón.

Escenografía: Salvador Lozano Mena.

Edición: Gloria Schoemann.

Reparto: Jorge Negrete (Ricardo Alfaro), María Félix (Aurora Campos), Andrés Soler (Don Cástulo), José - Elías Moreno (Don Constancio), Rodolfo Landa - (Prudencio), José Ángel Espinosa 'Ferrusquilla' - (Don Cándido), Beatriz Ramos (Perfecta), Emma - Rolón (esposa de Constancio), Manuel Noriega, Rogelio Fernández y Jaime Fernández.

1953

LA ROSA BLANCA. (Momentos de la vida de Martí).

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento y adaptación: Mauricio Magdaleno, Iligo de Mar
tino y Emilio Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Antonio Díaz Conde.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Edición: José Bustos.

Reparto: Roberto Cañedo (José Martí), Gina Tabiera (Carmen), Julio Capote (José Martí joven), Dalia -
Iniguez (Madre de Martí), Julio Villarreal (Pa-
dre de Martí), Raquel Revuelta, Andrés Bolea, -
Rebeca Iturbide (Rosario de la Peña), Alicia Ca-
ro (María) y Juan José Martínez Casado.

1954

LA REBELIÓN DE LOS COLGADOS

Dirección: Emilio Fernández y Alfredo B. Crevenna.

Argumento: sobre la novela de B. Travenç.

Adaptación: John Bright.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Antonio Díaz Conde.

Edición: Gloria Schoemann.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Reparto: Pedro Armendáriz (Cándido Castro), Ariadna Vel-
ter (Modesta), Carlos López Moctezuma (Félix -
Montellano), Víctor Junco (Celso), Amanda del -
Llano (Aurora), Tito Junco (Don Gabriel), Miguel
Ángel Ferriz (Severo Montellano), Luis Aceves -
Castañeda (Asocio Montellano) y Jaime Fernández.

1954

NOSOTROS DOS

Dirección: Emilio Fernández,

Argumento: María Luisa Algarra.

Adaptación: Enrique Llovet y Emilio Fernández.

Fotografía: Alex Phillips.

Música: Isidro Maiztegui.

Escenografía: Eduardo Torre de la Fuente.

Edición: Antonio Gimeno.

Reparto: Rossana Podestá (María), Marco Vicario (Beto),
Tito Junco (Lupo), José María Lado (Taurino -
Avilés), Julia Caba Alba (Francisca Loria), Fé
lix Briones, Elvira del Real, Anibal Vela y Fé
lix Fernández.

1955

LA TIERRA DE FUEGO SE APAGA

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento: sobre la obra de Francisco Coloane.

Adaptación: José Ramón Luna y Emilio Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Antonio Díaz Conde y Víctor Bucino.

Escenografía: Carlos Dowling.

Edición: José Cardella.

Reparto: Ana María Lynch (Alba), Erno Crisa (Malambo), -
Armando Silvestre (Yagano), Eduardo Rudy (Nica
sio Vera), Bertha Moss (Patrona del burlal), -
Dialio Marzic (Patón), Margarita Corona (Mar-
got), Julio Molina Cabral, Pedro Laxalt, Jorge
Villoldo y Roberto Barcel.

1956

UNA CITA DE AMOR (antes, BRAMADERO O EL PUÑO DEL AMO)

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento: sobre la novela El Niño de la Bola, de Pedro Antonio de Alarcón.

Adaptación: Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández.

Fotografía: Gabriel Figueroa.

Música: Antonio Díaz Conde.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Edición: Gloria Schoemann.

Reparto: Silvia Pinal (Soledad), Carlos López Montezuma (Don Mariano), Jaime Fernández (Román), Amalia Mendoza 'La Tardácuri', José Elías Moreno - (Juez de Acordada), Agustín Fernández (Sustituto del juez), Guillermo Cramer (Ernesto Díaz), Arturo Soto Rangel y Emilio Garibay.

1956

EL IMPOSTOR

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento: sobre la obra de Rodolfo Usigli, El Gesticulador.

Adaptación: Ramón Obón y Rafael García Travesi.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Edición: Carlos Savage.

Escenografía: Salvador Lozano Mena.

Música: Antonio Díaz Conde.

Reparto: Pedro Armendáriz (Óscar Rubio), Amanda del Llano (Elena), Silvia Derbez (Julia), Jaime Fernández (Miguel), José Elías Moreno (General Navarro), Julio Taboada y Manuel Dondé.

1958

Emilio Fernández comienza a aceptar papeles como actor en películas de otros directores: "La Cucaracha" (Ismael Rodríguez). Reparto: María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Valentín Razo y Emilio Fernández.

1960

Actor en:

LOS HERMANOS DE HIERRO. (Ismael Rodríguez)

Reparto: Antonio Aguilar, Julio Alemán, Columba Domínguez, Patricia Conde, Pedro Armendáriz y Emilio Fernández.

1961

PUEBLITO

Dirección: Emilio Fernández.

Guión: Emilio Fernández, Francisco de P. Cabrera y Mauricio Magdaleno.

Argumento: basado en una idea del arquitecto Guillermo Rivadeneira.

Adaptación: Mauricio Magdaleno.

Fotografía: Alex Phillips.

Edición: Gloria Schoemann.

Escenografía: Manuel Fontanals.

Música: Antonio Díaz Conde.

Reparto: José Antonio Curo (Guillermo), Columba Domínguez (Abundón), Lilia Prado (Margarita), Fernando Soler (Don César Pedrero), María Elena Marqués (Rosalía Muñoz), Alberto Galán (Don Sotero), Gabriel del Río (Filiberto) y Emilio Fernández (Cliente de la fonda).

1962

PALOMA HERIDA

Dirección y argumento: Emilio Fernández.

Adaptación: Juan Rulfo.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Edición: Juan José Marín.

Escenografía: Ramón Rodríguez Granada.

Música: Antonio Díaz Conde.

Reparto: Patricia Conde (Paloma), Emilio Fernández (Daniel Zeta), Andrés Soler (Juez), Noé Murayama (Melisio), Georgia Quental (Carioca), Columba Dominguez (Amalia), Raúl Ferrer (Esteban), Cuco Sánchez (Indígena), Alberto Martínez (Don Federico) y Teresa Martínez.

Actor en:

1962

LA BANDIDA. (Roberto Rodríguez)

Reparto: María Félix, Pedro Armendáriz, Ignacio López - Tasso y Emilio Fernández.

1963

EL REVÓLVER SANGRIENTO. (Miguel M. Delgado)

Reparto: Luis Aguilar, Lola Beltrán, Flor Silvestre y - Emilio Fernández.

1964

LOS HERMANOS MUERTE. (Rafael Balleón)

Reparto: Emilio Fernández, Lola Beltrán, Luis Aguilar, - Javier Solís y Fernando Soler.

1964

YO, EL VALIENTE. (Alfonso Corona Blake)

Reparto: Julio Alemán, Begoña Palacios y Emilio Fernández.

1964

LA RECTA FINAL. (Carlos Enrique Taboada)

Reparto: Lilia del Valle, Emilio Fernández, Carmen Montero,
y Armando Silvestre.

1964

UN CALLEJÓN SIN SALIDA. (Rafael Baledón)

Reparto: Javier Solís, Alberto Vázquez y Emilio Fernández.

1965

THE REWARD. (Segue Bourguignon)

Reparto: Max Von Sydow, Yvette Mimieux, Gilbert Roland y -
Emilio Fernández.

1965

RETURN OF THE SEVEN. (Burt Kennedy)

Reparto: Yul Brynner, Robert Fuller, Julián Mateos y Emi -
lio Fernández.

1965

LA CONQUISTA DEL DORADO. (Rafael Portillo)

Reparto: Emilio Fernández, Fernando Casanova, Armando Sil -
vestre y Roberto Cañedo.

1965

DUELO DE PISTOLEROS. (Miguel M. Delgado)

Reparto: Luis Aguilar, Dacia González, Manuel Capetillo, Fernando Casanova, Irma Dorantes, Columba Domínguez y Emilio Fernández.

1965

UN TIPO DIFÍCIL DE MATAR. (Rafael Portillo)

Reparto: Emilio Fernández, Fernando Casanova y July Edwards.

1965

LOS MALVADOS. (Alonso Corona Blake)

Reparto: Emilio Fernández, Manuel Capetillo, Eric del Castillo e Irma Serrano.

1966

UN DORADO DE PANCHO VILLA

Dirección, argumento, guión e interpretación: Emilio Fernández.

Fotografía: José Ortiz Ramos.

Edición: Gloria Schoemann.

Escenografía: Javier Torres Torija.

Música: Manuel Esperón.

Reparto: Emilio Fernández (Aurelio Vérez), Mariquer Gili-
vicio (Analia Espinosa), Carlos López Montezuma
(Gonzalo de los Monteros), Sonia Amelio (Marfa-
Dolores), José Eduardo Pérez y Aurora Cortés.

Actor en:

1967

EL CAUDILLO. (Alberto Mariscal)

Reparto: Luis Aguilar, Regino Herrera, Miguel Angel Ferriz y Emilio Fernández.

1967

CUANDO CORRE EL ALAZÁN. (Miguel Angel Mendoza)

1967

EL SILENCIOSO. (Alberto Mariscal)

Reparto: Luis Aguilar, Adriana Roel y Emilio Fernández.

1967

THE APPALOOSA. (Sidney J. Furie)

Reparto: Marlon Brando, Anjanette Comer y Emilio Fernández.

1968

EL YAQUI. (Arturo Martínez)

Reparto: Julio Alemán, Lucha Villa, José Elías Moreno, Norma Lazareno y Emilio Fernández.

1968

EL CREPÚSCULO DE UN DIOS

Dirección, argumento, guión e interpretación: Emilio Fernández.

Fotografía: Raúl Martínez Solares.

Edición: Rafael Ceballos.

Escenografía: Alfonso Godínez.

Música: Manuel Esperón.

Reparto: Guillermo Murray (Roberto Espinosa de los Monte-
rol), Sonia Amelio (Idem), Ana Luisa Peluffo -
(Condesa), Carlos López Moctezuma (Conde de Mo-
linero), Wolf Ruvinski (Charles), Guillermo Ri-
vas (Detective del hotel), Fernando Fernández -
(Gerente del hotel), Jorge Reyes, Alberto Galán
(Médico) y Emilio Fernández.

Actor en:

1969

LA PANDILLA SALVAJE. (The Wild Bunch. Sam Peckinpah)

Reparto: William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, -
Elton O'Brien, Warren Oates, Jaime Spanchez, -
Ben Johnson y Emilio Fernández.

1971

INDIO. (Roberto de Anda)

Reparto: Jorge Rivero, Mario Almada, Jorge Russek, Pedro
Alfonso de J. y Emilio Fernández.

1972

EL RINCÓN DE LAS VIRGENES. (Alberto Isaac)

Reperto: Emilio Fernández, Alfonso Arau y Rosalba Brambila.

1973

LA CHOCA

Dirección: Emilio Fernández.

Guión: Emilio Fernández, sobre una historia de Alfonso -
Díaz Bullard.

Fotografía: Daniel López.

Edición: Jorge Bustos.

Escenografía: Agustín Ituarte.

Música: Antonio Díaz Conde.

Reperto: Meche Carreño (Flor), Gregorio Casal (El Gaucho),
Pilar Pellicer (La Choca), Armando Silvestre -
(Fabriel), Salvador Sánchez (Audias), Chano -
Urueña (Don Pomposo) y niño Juanito Guerra (Mar-
tincito).

Actor en:

1974

BRING ME THE HEAD OF ALFONSO GARCÍA. (Sam Peckinpah)

Reperto: Warren Wates, Isela Vega, Gig Young y Emilio -
Fernández.

1975

ZONA ROJA

Dirección: Saillio Fernández.

Argumento y guión: Emilio Fernández y José Revueltas.

Fotografía: Daniel López.

Edición: Jorge Bustos.

Escenografía: Agustín Ituarte.

Música: Manuel Esperón.

Reparto: Fanny Cano (Leonor), Armando Silvestre (Juan),
Víctor Junco (Soplón), Lina Michel (Violeta),
Yolanda Rigel (Yolanda), Venetia Vianello (La
Mañana), Meche Carreño (La Bailarina) y María-
Sorte (La Pancha).

1977

MÉXICO NORTE

Dirección: Emilio Fernández.

Argumento: Ricardo Garibay.

Adaptación: Emilio Fernández.

Fotografía: Daniel López.

Edición: Jorge Bustos.

Escenografía: Jorge Fernández.

Música: Miguel Pons.

Reparto: Roberto Cañedo (Aurelio), Patricia Reyes Spín-
dola (Paolona), Narciso Busquets, Alejandro Gon-
zález y Leonardo Mendoza.

1978

ERÓTICA

Dirección, argumento y adaptación: Emilio Fernández.

Fotografía: Daniel López.

Edición: Jorge Bustos.

Escenografía: Guillermo Barclay.

Música: Gustavo César Carrión.

Reparto: Jorge Rivero, Rebeca Silva, Jaime Moreno, Elizabeth Dupeyrón, René Barrera y Emilio Fernández.

Actor en:

1980

LAS CABARETERAS. (Icaro Cisneros Rivero)

Reparto: Andrés García, Armando Silvestre, Lyn May, -
Eduardo de la Peña, Ana Luisa Peluffo y Emilio-
Fernández.

1980

AHORA MIS PISTOLAS HABLAN. (Fernando Orozco)

Reparto: Felipe Arriaga, Beatriz Adriana, Aldo Sambrell,
Yadí Cubillas, Franco Pirtilla, Antonio Iglesias y Emilio Fernández.

1982

MI ABUELO, MI PERRO Y YO. (Raúl Fernández)

Reparto: Miguel Manzano, Rosa Gloria Chagoyán, Roberto -
Caicedo, Roland Ferlini, Paquito Guerrero, Raúl-
Fernández y Emilio Fernández.

1983

MERCENARIOS. (Icaro Cisneros)

1983

LOS AMANTES DEL SEÑOR DE LA NOCHE. (Isela Vega)

Reparto: Andrés García, Lilia Prado, Irma Serrano, Arturo Vázquez y Emilio Fernández.

1983

BAJO EL VOLCÁN. (John Huston)

Reparto: Albert Finney, Jacqueline Bisset, Anthony Andrews, Katy Jurado y Emilio Fernández.

1985

CUANDO CORRE EL ALAZÁN

Emilio Fernández Romo ganó los siguientes premios internacionales, entre otros:

1943

MARÍA CANDELARIA

La Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1947.

1945

LA PERLA

Premio especial por ser la mejor contribución al progreso cinematográfico en el Festival de Venecia. (1945)

1947

RÍO ESCONDIDO

Mejor dirección y mejor argumento en el Festival Checo-Karlovy Vary. (1948)

1953

LA RED

Premio especial como la historia mejor narrada en imágenes, en el Festival de Cannes. (1953)

1951

PUEBLITO

Las perlas del cantábrico a la mejor película en el Festival de San Sebastián, España. (1951)

1975

LA CHUCA

Premio a la mejor dirección en el Festival Checo de Karlov, Vary. (1975)

Emilio Indio Fernández fallece el 6 de agosto de 1986

CITAS

CAPITULO 2

1. Miranda Basurto, Angel. La Evolución de México, pág. 345
2. Ibidem, pág. 345
3. Ibidem, pág. 350
4. Fernández, Adela. El Indio Fernández (Vida y Mito), pág. 129
5. Ibidem, pág. 129
6. Taibo I, Paco Ignacio. El Indio Fernández (El Cine por mis Pistolas), pág. 69
7. García Riera, Emilio. Emilio Fernández (1904 - 1986), pág. 315
8. Ibidem, pág. 315
9. Ibidem, pág. 33
10. Fernández, Adela. Op cit, pág. 46
11. García Riera, Emilio. Op cit, pág. 316
12. Fernández, Adela. Op cit, pág. 113
13. García Riera, Emilio. Op cit, pág. 63
14. Ibidem, pág. 316
15. Fernández, Adela. Op cit, pág. 193
16. García Riera, Emilio. Op cit, pág. 73
17. Ibidem, pág. 317
18. Fernández, Adela. Op cit, pág. 13
19. García Riera, Emilio. Op cit, pág. 317
20. Ibidem, pág. 317
21. Ibidem, pág. 317
22. Fernández, Adela. Op cit, pág. 99
23. Ibidem, pág. 318
24. Ibidem, pág. 318

25. Ibidem, pág. 318
26. Ibidem, pág. 319
27. Ibidem, pág. 319
28. Ibidem, pág. 287
29. García Riera, Emilio. Op cit, pág. 221

C A P I T U L O 3

REALISMO MÁGICO Y ARTE

"De todas las maneras en que un grupo humano deja testimonios de su cultura en el sentido más amplio, - las obras que llamamos artísticas son quizá aquellas - que en forma más cargada de significados nos permiten conocer las características propias que a través del tiempo ha tenido la comunidad que las creó".¹

Acercarnos a las obras de arte no sólo constituye un placer enriquecedor, sino que nos abre a la posibilidad de comprender los valores, las aspiraciones, deseos, temores, felicidades o desdichas propias de los hombres que las realizaron y las gozaron. Trátese de creaciones colectivas anónimas, o bien de aquellas que se deben a artistas identificados o simplemente conocidos, las obras de arte, en su riqueza de significados, nos hablan tanto de las actitudes más explícitas como de los móviles más profundos de la compleja circunstancia histórica en que se hicieron presentes.

Las disciplinas de la teoría, cuyos métodos han ido afinándose, nos permite penetrar más hondamente en los contenidos de las obras en la relación de éstos - con las estructuras formales. A partir de muchos elementos históricos y de la compleja conexión de ellos - con la creación artística estamos en la posibilidad de entender mejor el valor de una obra de arte en referen

cia a la época y a la situación específica en que fue producida; por lo tanto, estamos en mejor posibilidad de aprender de ella y gozarla más plenamente. En forma complementaria, el conocimiento de la obra de arte, a su vez, nos ilustra sobre el acontecer humano: nos permite llegar ahí donde otros datos y testimonios - históricos no alcanzan. El arte, pues, también es un modo de conocer el pasado y el presente.

El arte que se define como la virtud, habilidad y destreza para realizar algo ha dado paso al nacimiento de las bellas artes, las cuales buscan la expresión de la belleza, como la literatura, la pintura, la escultura, la música, la fotografía y el séptimo arte (la cinematografía).

A través del tiempo las artes han ido evolucionando y adquiriendo los distintos matices prevalentes de cada época. Es así como surge una de las corrientes más actuales cuyo origen radica en la literatura, que es denominada como realismo mágico.

Cabe señalar que para poder definir concretamente lo que es el realismo mágico, es necesario primeramente definir el término de realismo, el cual tiene sus orígenes durante la Edad Media, y es considerado como una doctrina filosófica, cuyo fin, es designar actitudes o posiciones pertenecientes a distintos campos de la actividad humana (arte, moral, política, economía, etc., pero sobre todo en la filosofía). Tienen en común la orientación hacia las cosas concretas, tangibles, y de comprobación segura o inmediata, de trascender la presencia de los "hechos" en nombre de presuntas ideas o ideales.

"El término realismo mágico puede tener tres significados diferentes:

1. La actitud que se atiene a los hechos tal como son, sin pretender interponerles interpretaciones que los falsean, ni aspirar a violentarlos por medio de los propios deseos.

2. En la escolástica, realismo es la posición que sostiene que los universales existen realmente. Entonces equivale al idealismo y se expone al nominalismo, según el cual los universales carecen de existencia real.

3. Como opuesto al idealismo, en dos aspectos no necesariamente coincidentes: el gnoseológico (desde el punto de vista operativo vamos a considerar a la gnoseología como el estudio que tiene por objeto el conocimiento total de cualquier problema que pueda ser detectado por el científico), conforme al cual el conocimiento es posible sin necesidad de suponer que la conciencia impone a la realidad ciertos conceptos o categorías a priori: lo que importa en el conocimiento es lo dado, y no lo puesto por la conciencia o el sujeto; el metafísico para el cual las cosas existen fuera e independientemente de la conciencia o el sujeto. A su vez, el realismo gnoseológico puede ser ingenuo o natural si supone que el conocimiento es una reproducción exacta de la realidad".²

El realismo mágico es considerado como una concepción estética, que propone describir la vida tal como se presenta al observador, con exactitud en los detalles y con una fiel reproducción de la naturaleza. Se opone esencialmente a la idealización de la realidad que tiene por objeto embellecerla, y evita la incorporación en la obra literaria de temas sobrenaturales y trascendentales.

"Este concepto (realismo mágico), con que se designa una ya vasta e importante parcela de la literatura iberoamericana posterior a 1945 y que, por encima de matices muy diversos, aparece caracterizado por la tendencia a buscar en la realidad misma más inmediata lo mitológico, irreal y fantástico. En el realismo mágico el fondo y la forma, la temática y el estilo contribuyen a dar una visión poética extraña y alucinante de la realidad cotidiana, no sobrepuesta imaginativamente a ésta, sino arranca da a sus profundidades".³

El realismo mágico, a través del tiempo ha tenido un auge considerable dentro de algunas artes, como es el caso de la literatura, pintura, fotografía y el cine, entre otras; es por ello que a continuación detectaremos en las artes antes mencionadas la presencia de este corriente.

3.1 EN LA LITERATURA

Realismo mágico ha sido denominada a la forma tan peculiar de escribir de Juan Rulfo dentro de sus obras literarias "El Llano en Llamas" (1953) y "Pedro Páramo" (1955), que representan dos aportaciones fundamentales a la literatura contemporánea en la lengua castellana. Tanto en la novela como en la colección de relatos, Juan Rulfo nos transporta con gran maestría de lo real a lo

fantástico por medio de un estilo vigoroso y poético.

Sus obras antes mencionadas, son consideradas como una joya novelística en México, así como en toda América Latina. En el género de la narración corta, Rulfo figura entre los dos o tres cuentistas máximos de la literatura mexicana.

Dentro de este arte, el realismo mágico ha tenido un gran desarrollo, ya que como se mencionó con anterioridad, este género tuvo sus orígenes dentro de la literatura.

A Juan Rulfo nunca le gustó hablar de sí mismo: - prefirió que sus libros hablaran por él. Cuando le llegaron a hacer preguntas y reportajes para saber cómo era la personalidad de uno de los más grandes escritores latinoamericanos, Rulfo siempre se mostró silencioso. Pero si sabemos leer con cuidado, descubriremos que detrás de cada uno de sus personajes -el temible cacique Pedro Páramo, el idiota Macario, la pobrecita Tacha cuya única compañía es su vaca Serpentina, el infeliz Esteban que esconde una gallina debajo de su gabán-, se ocultan los sentimientos de este autor.

Posteriormente, diversos escritores han retomado la forma de manifestar sus ideas, así como sus vivencias del escritor mexicano, ejemplo de esto es Gabriel García Márquez, escritor colombiano, quien detrás de los personajes que aparecen dentro de sus obras como, "El Amor en los Tiempos del Cólera", "El Coronel no Tiene Quien le Escriba", "Cien Años de Soledad", entre otras, encontramos ese realismo mágico.

Con el transcurso del tiempo los escritores Jorge-Luis Borges, Bioy Casares, Juan José Cortázar y Miguel-

Angel Asturias, retomaron esta misma idea para sus escritos; éstos a su vez se han dedicado plenamente a la difusión de esta corriente, que se le ha denominado de varias maneras, "literatura moderna o novela moderna", "realismo mágico", "literatura iberoamericana", "literatura latinoamericana" y "literatura americana", estas últimas debido a que en países como Argentina, Chile, Uruguay, Colombia y el mismo México, es utilizada constantemente.

Por tal motivo, algunos escritores de renombre internacional han expresado sus opiniones acerca de la obra literaria de Juan Rulfo:

"Desde principios de siglo la novela tiende a ser poema. La lucha entre prosa y poesía... canto y crítica se resuelve por un triunfo de la poesía. Este triunfo de la poesía es obvio en la obra de Rulfo.

"Digamos, pues, resumiendo, que 'Pedro Páramo' es una novela, una novela de fuerte y auténtica originalidad. Una novela que acusa una nueva sensibilidad y, para expresarla, echa mano de los más audaces recursos de la novela moderna. Agreguemos que gracias a la estructura de la obra, gracias a su enfoque subjetivo y su concepción poética, el tema que trata (que es un tema tomado de la realidad humana en lo general, mexicana en lo particular) cobra un aspecto fantástico, de alucinante irrealidad. Una novela hecha de la materia de que están hechos los sueños",⁴ (Octavio Paz).

"Hoy Rulfo ha comprendido que toda gran visión de la realidad es el producto, no de una copia fiel, sino de la imaginación. Como Orozco y Tamayo en pintura, como Octavio Paz en poesía, él ha incorporado las tonali

dades del paisaje del México interior".⁵ (Carlos Fuentes).

"Las creencias populares son una parte tan grande de la estructura y son tan importantes para las concepciones de Rulfo respecto a la existencia, que ellas - constituyen la realidad viviente de 'Pedro Páramo', sobre imponiendo elementos mágicos al proceso narrativo-'realista'".⁶ (Joseph Sommers).

"La obra de Juan Rulfo no es sólo la máxima expresión que ha logrado hasta ahora la novela mexicana: a través de 'Pedro Páramo', podemos encontrar el hilo - que nos conduce a la nueva novela latinoamericana y a su relación con los problemas que plantea la llamada - crisis internacional de la novela".⁷ (Carlos Fuentes).

"El éxito de Rulfo en la literatura mexicana marca una revolución semejante a la de García Lorca en - las letras españolas. Ambas llegan a una forma artística en que el lenguaje popular expresa los conflictos - que una reproducción fiel y sin discernimiento hubiera pasado por alto. Ambos, por medio de la imaginación - poética, hacen al lenguaje popular transmisible y por eso utilizable y perdurable en la literatura".⁸ (Carlos Fuentes).

Tal ha sido la trascendencia de esta nueva corriente literaria (originada en la década de los cincuenta por Juan Rulfo) que Emmanuel Carballo ha llegado a realizar una comparación entre el estilo narrativo de Arreola y el de Rulfo:

"Arreola nació adulto para las letras, salvando - así los iniciales titubeos. Poseedor de oficio y malicia, dueño de los mecanismos del cuento, rápidamente -

se situó en primera línea. En cambio, Rulfo es un cuentista de cámara lenta que silenciosamente se ha venido colocando entre los más significativos. Ambos se iniciaron en la revista jalisciense 'Pan' (1945-46); son, al lado de Antonio Alatorre, los únicos de su promoción - que no han enmudecido en el catecismo de perseverancia - que es la literatura.

"Así, Arreola universaliza sus vivencias y experiencias, en tanto que Rulfo introduce, deformados, matices personales en sus temas colectivos. Arreola plantea problemas que pueden suceder en cualquier lugar, en tanto que Rulfo, partiendo de un sitio determinado y callando hasta su médula, llega a lo ecuménico por lo nacional y aun por lo regional. Arreola es fabulista en - amplia parte de su producción, Rulfo se concreta, en todos sus cuentos, a presentar personajes y acciones sin la obvia moraleja. Toda fábula implica una actitud crítica que ha sido desde tiempos de Fernández de Lizardi una constante de la prosa mexicana. En este aspecto - Arreola está más cerca que Rulfo de la tradición, mas - ésta adopta en su obra un rasgo distinto del secular: - no se avoca a la cátedra ni al sermón, no da recetas in falibles ni infunde 'correctas' maneras de comportarse, simplemente pone ejemplos.

"Arreola es la corrección y la fiesta del lenguaje; Rulfo, la muerte y el triunfo del pueblo. Arreola plantea sutiles casos de conciencia, intrincados problemas intelectuales; Rulfo, patentes problemas del diario subsistir, elementales y hondos".⁹ (Emmanuel Carballo).

El realismo mágico dentro de la literatura (que se define como la técnica de expresión que se vale de la -

palabra y es inseparable de los conceptos de estilo y retórica) se manifiesta en dos vertientes, la escrita y la oral, las cuales se apegan a diez puntos específicos característicos de esta corriente, que se explicarán a continuación:

1. Se elimina al narrador o se reduce su papel a un mínimo; lo sustituyen el diálogo y el monólogo interior, procedimientos que establecen un contacto inmediato entre los hechos y personajes así como con el lector. Sobra mencionar que el diálogo como elemento de la novela no es de ninguna manera un recurso nuevo. Fernando de Rojas lo usa dentro de la 'Celestina', claro que con otras miras. En la novela naturalista del siglo pasado, por ejemplo la de 'Galdós', en la novela post-naturalista y psicológica de principios de este siglo ya se recurre a la forma dialogada como un elemento objetivador y un medio de comunicación directa, y con el deliberado propósito de evitar la interposición del narrador. 'Los Buddenbrook', la primera novela grande de Thomas Mann, empieza sin más con una conversación.

2. Un mismo acontecer se capta desde distintos ángulos, y con esto se relativiza.

3. El autor ya no guía al lector, lo deja en libertad para construir con los elementos proporcionados por él, su propia novela o, expresándolo en otra forma, el autor obliga al lector a volverse activo, y hasta creador en la lectura. En la novela moderna (realismo mágico) el lector es coautor.

4. Se rompen o se suprimen los nexos lógicos, se altera o se abandona la lógica sintáctica.

5. Alusión y evocación desplazan la descripción.

6. El hilo del relato se rompe al insertarse en una trama realista elementos irreales o fantásticos.

7. Se insiste en la presentación de detalles aparentemente insignificantes, mientras que lo espectacular se desprecia, se escamotea, se expresa en forma de alusión a algo incógnito.

8. El procedimiento más audaz y revolucionario de todos los recursos aprovechados por la nueva técnica novelística es el deliberado desorden cronológico, la dislocación de las secuencias temporales, los cortes y saltos hacia adelante y hacia atrás. La trama se emancipa de las leyes del tiempo, parece jugar con ellas, brincando del presente a diferentes planos del pasado o del futuro. El hilo del relato se detroza una y otra vez, la realidad de la novela -entendiendo por 'realidad de la novela' el mundo que ésta se propone crear, por irreal que sea se fragmenta en pequeñas parcelas de realidad. Al lector le toca volver a juntar en una unidad superior las diferentes piezas de ese rompecabezas-.

9. Se hace uso del lenguaje, compuesto de una sucesión de palabras, que avanzan en el tiempo.

10. Dentro de la parte oral de la literatura el poema debe ser en sí una amplia imagen, cuyos componentes individuales han de aprehenderse con una unidad. Hay que destruir la consecutividad inherente al lenguaje y forzar al lector a elementos desarrollados en el tiempo, como yuxtapuestos en el espacio".¹⁰

"El realismo mágico dentro de la poesía se basa en una lógica espacial que pide al lector una reorientación de su actitud ante el lenguaje. La única manera de obtener el sentido es captar simultáneamente, en el espacio,

los grupos de palabras, entre los cuales no hay relación comprensible alguna cuando se leen consecutivamente, es decir, en el tiempo. Además de utilizar aspectos de la retórica (arte que enseña las reglas del bien decir)".¹¹

Posteriormente, el realismo mágico se ramificó en otras artes como en la pintura.

3.2 EN LA PINTURA

La pintura, cuyo origen se desconoce, se define como el "arte de aplicar color a una superficie con el propósito de crear imágenes. Desde el punto de vista técnico, puede dividirse en pintura mural (con los diversos procedimientos de fresco, encauste y temple) y pintura de caballete (al temple, al óleo, acuarela y pastel).

"Esta a su vez ha pasado por diversas corrientes como, el renacimiento, el modernismo, neoclasicismo, cubismo, futurismo, suprematismo, surrealismo, abstracismo, popart, op art, arte cinético y arte minimal".¹²

Como se puede apreciar, la pintura ha tenido una gran evolución; últimamente ciertos pintores han retomado aspectos del realismo mágico, con el objetivo de expresar dentro de sus obras características realistas. Entre éstos destacan los pintores latinoamericanos y -

principalmente los pertenecientes a la corriente del cu
bismo, que se han dedicado a dar ese toque mágico y -
real a sus pinturas.

Las principales características del realismo mági-
co dentro de este arte son las siguientes:

"1. Inserta a sus cuadros recortes de periódicos,-
etiquetas de botellas, pedazos de madera o de tela.

2. Se inclina un poco a la corriente del barroco,-
ya que la figura principal no se coloca en el centro o-
en el lugar más visible del cuadro, sino que trata de -
ocultarse, de casi hacerla desaparecer entre tantos per-
sonajes sin importancia.

3. Es espacial y actúa cada vez más esa espaciali-
dad. A esto contribuyen varios factores, entre ellos la
renuncia a la perspectiva en profundidad -con la cual -
desaparece del cuadro un elemento temporal-, la renun-
cia a la ilusión de la tridimensionalidad, y el simulta
né. Este término, simultané, un poco absurdo, dado el -
carácter de simultaneidad que acusan normalmente las re
presentaciones plásticas, significa que determinado as-
pecto del objeto representado, no existente en la reali-
dad óptica del espectador, fuera de su momentáneo campo
visual, es decir perteneciente a otro momento en el -
tiempo, se sustrae al tiempo, pierde su temporalidad pa
ra incorporarse al espacio, lográndose con esto la in-
tensificación del carácter espacial de la pintura".¹³

Más tarde, estas mismas reglas fueron retomadas -
por la fotografía, con el objeto de dar un nuevo estilo
al trabajo fotográfico.

3.3 EN LA FOTOGRAFÍA

Dentro de este arte, el realismo mágico ha tenido un desarrollo considerable; cabe destacar que la fotografía (que se define como el arte o la ciencia que se preocupa por obtener imágenes visibles de un objeto y fijarlas sobre una capa de material sensible a la luz) dentro de esta corriente (realismo mágico) retoma algunos aspectos de la pintura, pero son mínimos; el realismo mágico dentro de este arte se manifiesta de la siguiente manera:

"1. El fotógrafo debe obtener la atmósfera y la ambientación adecuada, de la locación.

2. Dentro del foro, la base del trabajo del fotógrafo es la iluminación. En sí la iluminación es la base de la fotografía. Pero en exteriores la misma naturaleza nos da el tono de cada fotografía: selva, desierto, mar, ciudad y otros.

3. En los foros, el cinefotógrafo fabrica el ambiente, la atmósfera, el tono y todo ello en la base de la iluminación.

4. Se utilizan primeros planos, la vegetación, el cielo, las nubes, el horizonte que se observa, la tierra, el mar, asimilar todo el paisaje a los actores mismos".¹⁴

Los anteriores puntos pueden ser visualizados dentro del trabajo fotográfico de Gabriel Figueroa, quien en forma magistral realizó un verdadero arquetipo (mo-

delo perfecto) de realismo mágico, dentro del ámbito cinematográfico, del que poco se sabe.

Gabriel Figueroa a través de los años en su trabajo como fotógrafo de cine desarrolló una técnica de la que pocas personas están enteradas, la cual sirve para controlar la calidad de lo que filma, pues otra cosa es la "sensibilidad" que cada persona tiene.

Lo anterior se refiere al trabajo de revelado que realizaba esta personalidad, que se inicia en el laboratorio y que van numeradas desde los negativos más claros hasta los más contrastados e inclusive oscuros (material en blanco y negro). Luego se hace la selección correcta para cada secuencia o toma y se obtiene una tonalidad pareja. Además Figueroa usaba un sistema de tarjetas con las correspondientes acotaciones de las pruebas de laboratorio.

Sin muchos tecnicismos y como una posible guía para fotógrafos, Gabriel "recomienda este tipo de pruebas de laboratorio, ya que el revelado del material varía, depende de la frecuencia con que se utilizan y de que tienen un deterioro lógico".¹⁵

Figueroa trabajó con varios directores cinematográficos como: Roberto Gavaldón, John Houston y Emilio Fernández; en donde éste, realizó una labor extraordinaria a nivel mundial. Cabe señalar, que en varias ocasiones Emilio Indio Fernández, reconoció la importancia de Figueroa en la realización de sus cintas; es un hecho que Gabriel representaba un alto porcentaje en los filmes del Indio.

3.4 EN LA CINEMATOGRAFÍA

Dentro del séptimo arte el realismo mágico se manifiesta en dos vertientes, una la visual (la fotografía, ya antes explicada) y la segunda, que se localiza en el contenido de la trama, y que se detecta mediante los personajes que intervienen en las cintas, los cuales manifiestan ideas, vivencias y algunos aspectos históricos de los realizadores de los filmes.

Ejemplo de lo anterior, es el trabajo realizado por el director mexicano Emilio Fernández Romo (Indio), quien a través de su obra cinematográfica, principalmente de la época de los cuarentas, manifiesta esos rasgos del realismo mágico antes mencionados, ya que, si observamos algunas de sus cintas, generalmente se explotan aspectos inherentes a la realidad histórica del México de entonces.

Cabe señalarse que en cierta manera Juan Rulfo influyó en Emilio Fernández, ya que el escritor precursor del realismo mágico tuvo la oportunidad de trabajar con el Indio en algunas de sus películas, como fue el caso de la cinta "Paloma Herida" filmada en Guatemala e interpretada por Patricia Conde y Columba Domínguez. En los créditos aparece Rulfo y Fernández como responsables del argumento y su adaptación; pero en aquellos tiempos Rulfo declaró a la prensa, con su habitual lancinismo, sin ser jamás desmentido, que él no había tenido una verdadera participación y sólo "colaboró en cali

dad de taquígrafo".¹⁶

Lo anterior es de deplorar, pues parecería que el Indio es el más idóneo realizador de una buena adaptación rulfiana.

De todas maneras, la admiración de Rulfo por Emilio se manifiesta en el siguiente pasaje tomado de la biografía del Indio, escrita por su hija Adela:

"En una reunión de escritores cinematográficos se planteó el problema de si el Indio tenía derecho o no a seguir dirigiendo cine bajo la base de que muchos - consideraban su obra caduca. 'Si al menos se renovara- -dijo uno- si cambiara de tema, de estilo y fuera más- contemporáneo...'

'El Indio va a seguir siendo como es -dijo otro - a él sólo lo cambiará la muerte'. 'Pues entonces que se muera' -concluyó un tercero-. Juan Rulfo escuchaba taciturno, con ese dolor seco que lo caracterizó. Con - grandes pausas y en tono muy bajo les fue diciendo: - 'Emilio Fernández ha creado una escuela de alta cali- dad y de expresividad profunda.

'Durante horas ustedes estuvieron hablando de lo- que el cine "debe ser", mientras que Emilio ha dado - una obra que "es", es y está reconocida en todo el mun- do. El no tiene por qué cambiar ni dar otras estéticas distintas. Ha hecho una obra y está en el derecho de - seguir su línea. De pronto me viene el saco y les pre- gunto: ¿ tengo obligación de crear una novela completa- mente distinta a "Pedro Páramo" sólo para sorprender - los de nuevo y satisfacer su ansiedad de novedades ?'. Uno de ellos exclamó: 'pero don Juanito, usted no se - puede comparar con el Indio; usted sí ha creado todo -

un camino nuevo para las letras, la dislocación del tiempo, la función de la vida y la muerte de un realismo mágico. Pero el Indio, ¿ realmente qué ha aportado?'. Juan Rulfo se masticó la lengua y lanzó un débil escupitajo. El grupo rebajó sus reflexiones a un chismo rreo sobre los asesinatos del Indio, sus encarcelamientos, su libidinosidad, su facha y su soberbia. Rulfo cortó la sesión con palabras escuetas: 'pues sí, el Indio debería morir porque ustedes no lo merecen: yo también... ya tengo ganas de morirme"',¹⁷

Como se aprecia, el mismo Juan Rulfo en cierta manera, reconoce que la obra cinematográfica de Emilio Indio Fernández al igual que su obra literaria (por su puesto de Juan Rulfo), también merecen el nombre de realismo mágico. Por lo que esta corriente se manifiesta en el aspecto visual así como en el contenido de las cintas.

Es por ello que, en el último capítulo de esta investigación, se comprobará si el realismo mágico se manifiesta en la obra de Emilio Fernández; para este efecto se tomará como apoyo el modelo de actantes de Greimas, el cual se explicará en el siguiente inciso para posteriormente dar paso al análisis de las cintas.

3.5 MODELO DE ACTANTES

El modelo pretende ser una identificación de principios de organización racional que produce signi-

ficación. Se ha usado para analizar diversos tipos de relatos con base en algunos de sus elementos, los cuales, le permiten significar y, en general, detectar - el significado del actuar social.

El modelo de actantes tiene la peculiaridad de - poder utilizarse para analizar algunas artes como la literatura y la cinematografía.

Para esta investigación, el realismo mágico es - la manifestación de ideas, vivencias, traumas, ilusiones, etc. del autor a través de sus personajes, por - tal motivo, el modelo de actantes -que a continuación se explicará- servirá como base para la realización - de nuestro estudio.

*Este modelo es un sistema de análisis que se re - presenta mediante el nivel de las acciones, las fun - ciones están vistas desde la perspectiva de los actores y los actantes. Además, en ese mismo nivel aparecen los personajes definidos por el conjunto de los - atributos predicados del sujeto en el transcurso del relato.

*Los tipos generales de relación en que los se - res humanos pueden comprometerse son:

- a) Desear.
- b) Comunicar.
- c) Luchar o participar.

*Las funciones son creadoras de actantes y los - modelos funcionales están denominados por los modelos actanciales.

*El sistema actancial es un sistema que consta - de seis actantes o clases de actores y a cada clasificac*ión* de éstos le corresponde su respectivo tipo de relación:

- A) Sujeto - Objeto. Relación de deseo.
- B) Destinador - Destinatario. Relación de comunicación.
- C) Aduvante - Oponente. Relación de participación en la lucha.

"Las categorías funcionales gramaticales a las que éstas se homologan son:

1. El héroe del relato. Agente que desea, ama o busca al objeto. Se identifica con el sujeto de la oración (Sujeto).

2. El objeto. Es lo buscado, amado, deseado por el sujeto, puede ser un personaje o un valor y se identifica con la categoría gramatical del objeto directo.

3 y 4. La categoría actancial de destinador (emisor) se opone a la de destinatario (receptor). El primero tiene la función de árbitro distribuidor del bien (da el bien). El segundo es el que obtiene virtualmente el bien (recibe el bien).

5 y 6. La pareja de actantes aduivante Vs oponente. El aduivante revela una voluntad de obrar aportando auxilio, orientando en el sentido del deseo del sujeto, o bien, encaminando a facilitar la comunicación. El oponente revela una resistencia a obrar que se manifiesta creando obstáculos para que se realicen el deseo y la comunicación. Se identifican con la categoría gramatical de participantes circunstanciales (participio, presente y adverbio)".¹⁸

"Los actantes se definen en el relato a partir de su tipo de intervención, es decir, de los rasgos más generalizables de su actuación, no por lo que son, sino por lo que realizan dentro de una determinada esfera de

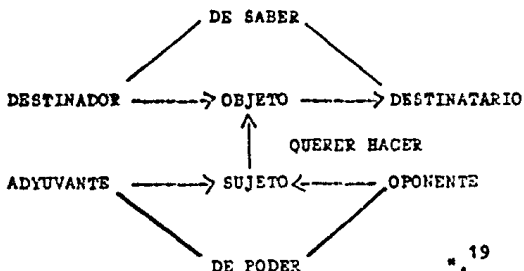
acción.

"Las posibilidades combinatorias de la matriz actancial proviene de la doble manifestación sincrética en relación entre actores y actantes,

1. Acumulación de más de un actor en la función - de un solo actante.

2. Acumulación de más de una categoría actancial - en un solo actor.

Relaciones:



19

De esta manera el realismo mágico y el modelo de actantes han sido claramente explicados, mientras que la idiosincrasia del mexicano será analizada en el siguiente capítulo.

Cabe señalarse que en el caso de la obra cinema-

tográfica de Emilio Indio Fernández, el realismo mágico y la idiosincrasia del mexicano llegan a fundirse en un mismo concepto (realismo mágico), pero con sus géneris, dado que el cine ofrece otras perspectivas - al manejar los elementos de imagen, sonido, ambientación, recreación de personajes y montaje.

1. El Arte Mexicano. Tomo I, pág. 1
2. Moderna Enciclopedia Universal. Tomo 8, pág. 194
3. Enciclopedia Salvat Diccionario. Tomo 10, págs. 2813 y 2814
4. Paz, Octavio en Sommers, Joseph, compilador. La Narrativa de Juan Rulfo (Interpretaciones Críticas), pág. 43
5. Fuentes, Carlos. Ibidem, pág. 57
6. Sommers, Joseph. Ibidem, pág. 161
7. Fuente, Carlos. Ibidem, pág. 56
8. Ibidem, pág. 59
9. Carballo, Emmanuel. Ibidem, págs. 23, 24 y 25
10. Sommers, Joseph. Ibidem, págs. 33 y 34
11. Ibidem, pág. 36
12. Enciclopedia Salvat Diccionario. Tomo 2, pág. 295
13. Sommers, Joseph. Op cit, págs. 36 y 37
14. Gallegos, José Luis. Gabriel Figueroa ha Vivido - Todos los Cambios Técnicos de la Cinematografía. Excelsior, 22 de abril de 1990, pág. 4-A
15. Ibidem, pág. 4-A
16. Rulfo, Juan, Biografía. S/pág.
17. Fernández, Adela. El Indio Fernández (Vida y Mito), pág. 287
18. Beristáin, Helena. Análisis Estructural del Relato Literario, págs. 69-71
19. Ibidem, pág. 73

C A P I T U L O 4

REALISMO MÁGICO Y ANÁLISIS ACTANCIAL DE LAS PELÍCULAS

CLÁSICAS DE EMILIO INDIO FERNÁNDEZ

El realismo mágico, corriente que nace en los cincuentas dentro de la literatura (como ya se vio en el capítulo anterior), es el punto de partida para la realización de este último capítulo de la investigación. El modelo actancial de Greimas servirá como base para comprobar si el cine de Emilio Fernández, de la década de los cuarentas, puede considerarse como un realismo mágico. Además de comprobar si sus cintas clásicas pueden ser ilustradoras de la idiosincrasia del mexicano.

Cabe destacar que esta singular personalidad siempre tuvo un comportamiento muy particular, el cual se puede captar a través de sus filmes. Es por esto que -en cierta manera- Emilio Fernández puede ser considerado como un prototipo de la idiosincrasia mexicana tal como lo verificamos en el capítulo biográfico antecedente.

Para poder entender con mayor precisión esta propuesta, se define a la idiosincrasia como la manera de actuar de un pueblo o de una comunidad, siendo esta actitud ilustrada en indicadores conductuales como

nes a sus individuos. Por tal motivo, inicialmente se retomarán los aspectos principales que caracterizan a la idiosincrasia mexicana, para posteriormente relatar algunas anécdotas del Indio Fernández, donde se apreciará la similitud que hay entre el comportamiento del director, el de los individuos que conforman su entorno social y el de los personajes que figuran en las cintas a analizar.

4.1 LA IDIOSINCRASIA DEL MEXICANO EN LAS PELÍCULAS

CLÁSICAS DE EMILIO INDIO FERNÁNDEZ

El término idiosincrasia es considerado como indole del temperamento y carácter de un individuo, por la que se distingue de los demás, al igual que sucede a nivel grupal o de países. Es por ello que en México existe una forma de comportamiento que caracteriza a sus habitantes de los del resto de las naciones.

Primeramente, el mexicano clásico es considerado como un ser machista; esta característica se manifiesta a través de un sentimiento de ostentosa masculinidad que muestra en última instancia un saldo pendiente que lleva consigo mismo, es decir, un déficit sexual no satisfecho. Todo esto va acompañado de un sentimiento de exaltación del patriotismo (aunque se carezca de una clara conciencia de lo que es la patria):

en otras palabras, el patriotismo no se da en él - mediante el aspecto racional, sino en el emocional. - El origen de lo anterior, puede hallarse en la desarticulación geográfica, en el "instinto" de conservación de la identidad nacional y en la multiplicidad - de grupos indígenas.

"El mexicano es también un individuo poco re - flexivo y analítico, por proceder de dos culturas que no utilizaban el racionalismo para 'llegar a la ver - dad'. La aborigen era prelógica, mágica y lo sobrenatural para ella era lo natural. La española era impositiva, dogmática y fideísta. A pesar de lo anterior, el mexicano es inteligente y rápido de comprensión, - aunque limitado en el último aspecto por la ausencia de hábitos racionales. Otras características en él - son la viveza y riqueza de imaginación que posee, las cuales explican su 'portentosa' capacidad creadora y su 'mitomanía'. Es decir, el mexicano no se contenta ni se pliega a la realidad tal como ella se ofrece a sus ojos, sino que la tergiversa a través de la mentira supletoria de sus anhelos, además de ser un individuo abólico que sólo se mueve al impulso de la gana, - es decir, carece de una voluntad aplicada al cambio - de la realidad que le rodea. Asimismo, tiene otra insuficiencia derivada de la abulia y es la indecisión, pues la forma en que se da en él la voluntad cuando - la aplica, no es en un solo sentido, sino en varios - aspectos que se reflejan en su característica disparidad de carácter. Debido a que carece de sentido del - tiempo, el mexicano es imprevisor, su noción del espacio vaga debido a las costumbres campesinas de trasla

darse sin auxilio de medios mecánicos a través de grandes espacios geográficos. A su vez, es fatalista y supersticioso, aspectos derivados de sus antecedentes culturales que le hacían depender de los propósitos de las fuerzas trascendentes y los designios divinos".¹

"La mujer juega un papel de suma importancia dentro de esta sociedad. Primeramente, se dice que cuando el 'sexo débil' contrae matrimonio es comprada por el hombre, lo que tiene como consecuencia un 'uso' de ella, tratando de sacársele el mayor provecho posible. La familia del campo se caracteriza por el encono de familia a familia que se prolonga en el espacio y tiempo hasta convertirse en la disyuntiva de matar o morir. En última instancia, la muerte viene a ser un beneficio que la vida supo acordar a tiempo.

"Por otro lado, el hombre, cuando empieza a ganar más dinero, en lugar de aumentar el nivel de vida de la familia que ya tiene, consigue otra esposa y tiene más hijos. Sin embargo, la infidelidad en la mujer es severamente castigada.

"El temperamento de la mexicana es material pasivo adaptado a un medio cuya influencia determina su formación espiritual. Esta sumisión y actitud se explica por los acontecimientos que sacudieron fuertemente a la población indígena al entrar en contacto con los conquistadores. La brutalidad del español y el trato que dio a la indígena y a sus hijos, le hizo encerrarse en sí misma, actitud que todavía prevalece.

"Lo anterior repercute directamente en la estructura familiar al tornarse el matrimonio mexicano en -

'un círculo vicioso' en el que el hombre y la mujer se perjudican mutuamente porque no hay entre ellos-comprensión ni semejanza de ninguna especie; él vive aislado en su superioridad; ella se ve condenada a no ser jamás comprendida por el marido, a no recibir apoyo moral ni compañerismo y a vivir espiritualmente sola y frustrada en sus más legítimas aspiraciones.

"En cuanto a su aspecto físico, la mujer mexicana presenta los rasgos mestizos; mujer morena, de líneas suaves y formas llenas. Su figura, su voz y sus maneras denotan en ella una gran femineidad. Tranquila y dócil deja correr su vida sin sobresaltos; es sumisa al medio y al hombre que hacen de ella un ser estático por excelencia; comúnmente es ignorante, ingenua y ninguna interna rebeldía la enfurece".²

"El mexicano es considerado como micrómano, es decir, tiene predilección por lo pequeño, por lo que se encuentra implícito en la variedad de las formas diminutas empleadas en el habla cotidiana y en 'los pregones callejeros', pero sobre todo en su peculiar afición por las miniaturas".³

Por otro lado, es necesario aclarar que dentro de la caracterológica del mexicano, es inevitable - incurrir en generalizaciones y apreciaciones un tanto arbitrarias, por lo que se observa que las "virtudes y defectos" reseñados corresponden a las clases populares y medias del centro de la República.

"El mexicano del interior y de las otras regiones advierte numerosos contrastes, por ejemplo, el-

costeño veracruzano no es tímido ni introvertido y, al revés del hombre del altiplano, habla alto, es franco y su hospitalidad es semejante a la del cubano o a la del venezolano. El hombre de los estados del norte, es franco, enérgico y débilmente religioso por la incipiente catequización que dejó la iglesia católica en esas zonas.

"Finalmente, se dice que muchos de los ingredientes caracterológicos que aparecen como privativos del mexicano son susceptibles de desaparecer, tan pronto se modifiquen las condiciones económicas, políticas y sociales que propiciaron su creación. Y pese al balance formulado, aparentemente desfavorable, se puede afirmar con énfasis una cosa: el mexicano esconde una gran fuerza espiritual que se desdoba irracionalmente, la cual puede permitir a la vigorosa personalidad del mexicano ascender a un sitio de mayor jerarquía en la historia".⁴

En resumen, el mexicano "macho" es un ser herético, encerrado en sí mismo y capaz de guardarse lo que se le confía.

El mexicano, contra lo que se supone una superficial interpretación de nuestra historia, aspira a crear un mundo ordenado conforme a principios claros.

A continuación se relatarán algunas vivencias del Indio Fernández, en donde se apreciará esa idiosincrasia del mexicano.

La imagen paterna fue temida por su rigidez: Emilio Fernández cuenta que durante su niñez fue educado como un animal, el cual había de ser domado

a punta de latigazos; padeció castigos de manos puestas en comal caliente y baños de agua fría en la madrugada.

"Cuando mi padre nos pedía que le enseñáramos las manos, dos cosas quería ver en ellas: las uñas bien cortadas, limpiísimas y pulidas con aceite caliente, y buenos callos en las palmas que revelaran las refriegas viriles".⁵

El Indio siempre detestó los juguetes mecánicos y de plástico, especialmente los importados, preferió inclinarse por los juguetes mexicanos como las canicas, los soldados de plomo, los trompos y los baleros.

"De niño tenía ilusión de comprar estos juguetes. Tantas fueron las ganas de chanaco de tener un trompo y un balero, que cuando filábamos 'Maclovía', con el primer dinero que recibí me fui a comprar un montón de juguetes que vendían en el pueblito de Pátzcuaro, Michoacán".⁶

A la edad de nueve años, Emilio Fernández mató al amante de su madre, esto sucedió aproximadamente en el año de 1913, cuando la "bola" se encontraba en pleno auge; por su parte, la madre del Indio, Sara Romo, huyó para nunca volver.

El cinedirector, conocedor de la simbología de los animales en el pensamiento prehispánico, siempre se ha sentido atraído por el mundo zoológico; para él, cada animal tiene un sentido cósmico y el hecho de poseerlo o domesticarlo implica la adquisición de un poder, o bien la complicidad con algún Dios antiguo. "Yo, como soy indio -dice- no tengo ángel de la guar-

da sino nabuales de la guarda, animales viejos y sabios que son espíritus; ellos se encargan de mis enemigos".⁷

El jueves de "Corpus", fiesta religiosa en la que por tradición se llevan a los animales domésticos a bendecir a la iglesia, siempre ha sido para el Indio motivo de festejo, de ahí que cada año los animales de su casa eran bañados, perfumados, decorados con listones, moños y flores; lo cual causaba gran expectación cuando los llevaba desde su casa a la parroquia de Coyocacán siguiendo toda la avenida Franciscososa.

En la casa de Emilio Fernández, estaba estrictamente prohibido usar cualquier aparato importado de Estados Unidos por considerarlos antitradicionalistas y dañina penetración extranjera.

"Las aves simbolizan el fuego, el calor y según la mitología náhuatl, abundan en los paraísos. Cuenta el mito que los guerreros muertos en batalla, después de pertenecer al séquito que en simulacros de guerra acompañan al sol en su recorrido por la bóveda celeste, bajan a la tierra convertidos en chupamirtos para gozar de flores y jardines.

"Actualmente, estos pájaros se utilizan en prácticas mágicas como talismanes para atraer el amor. Se les sacan las vísceras, se secan al sol, se rellenan con hilos de colores y polvo de canela, y dentro de una bolsita de seda roja se llevan junto al corazón. Columba solía prepararlos para garantizarse el éxito en el campo afectivo. De seguro el Indio lo ignoraba, porque jamás mencionó nada al respecto. Pero cuando -

encontró a Josefina, la encargada de limpiar las terrazas, preparando un chupamirto que acababa de atrapar; éste se enfureció tanto, que la puso a encerar el piso de toda la casa y a sacarle brillo con franela. Esto sucedió como a la una de la tarde y eran las tres de la mañana y Josefina seguía puliendo los suelos. Él la contemplaba divertido, soltando de vez en vez sonorascarajadas. En la madrugada la mandó a que se metiera en la tina de su baño con agua caliente y sales espumosas; después le hizo el amor. Emilio Fernández siempre fue aficionado a los animales y por ello censuraba este tipo de actitudes".⁸

"El Indio era fanático de las peleas de gallos, aunque nunca quiso que los suyos actuaran en los palenques. Los criaba por mera identificación: 'somos iguales, hermosos y bravos, y cada uno rey y señor único de su gallinero'.⁹

Muchas fueron las mujeres que salieron huyendo de la casa porque el Indio mataba de hambre.

Las mujeres que vivían bajo su custodia usaban ceñidores de siete a nueve metros hechos en telar de cintura; él mismo les ayudaba a ponérselos. Las sacaba a la terraza, y por turno, les enredaba una punta en la cintura y él a distancia tiraba de la otra fuertemente, luego iban girando hasta que el ceñidor quedaba bien enredado. Era todo un ritual y gozaba con esos momentos: el Indio siempre afirmó que una mujer debe semejarse a una varita de nardo. Cuando se enteró que María Félix se quitó dos costillas para mantenerse en línea, quería mandar a todas a descostillarlas; pero no tuvo dinero para pagar las cirugías.

Para Emilio Fernández una mujer de pelo corto es una marimacha, ya que éste pensaba que la femineidad se expresaba mediante una larga cabellera, ejemplo de ello son las trenzas que usó María Félix en "Enamorada" (pese a que eran postizas), pues éstas eran la muestra de cómo debería de tener el cabello toda mujer. "En Columba Domínguez los trenzados bien apretados se convirtieron en signo de su identidad; sin embargo, para lucir aquel cabello sufrió muchos sacrificios y disciplinas. En ocasiones, después de que el Indio le amarraba la cola de caballo con cordón de lana mojado, restirándole al grado de sacarle las lágrimas, la escuché gritar: 'ya no aguanto las restiradas y los tirones; quisiera raparme a ras'".¹⁰

El Indio siempre quiso ser perfeccionista con sus mujeres y a Columba Domínguez solía ponerle tela adhesiva para pegarle las orejas al cráneo: "están muy separadas -decía Emilio-, parece que vas a volar".¹¹ Y tanto fue su afán por corregirle a su esposa ese defecto, que la llevó a que le realizaran una cirugía plástica, eliminando esa imperfección que tanto lo atormentaba, se sintió muy dichoso.

Cuando el Indio llegaba a tener visitas, era motivo de beber, no importaba la hora que fuera y no hubo persona que se le escapara, porque el rechazo a la bebida lo tonaba como una ofensa, como un gesto de desprecio a su persona o a México.

Emilio siempre manifestó que el alcohol permitía conocer a las personas en esencia.

Otro comportamiento raro que mostraba Emilio Fernández, era la mitomanía, Diego Rivera, Pedro Armendá

riz y el Indio solían juntarse para competir como miltomanos.

En resumen, el hecho de que Emilio Fernández tuviera ese comportamiento considerado como muy representativo de la idiosincrasia mexicana, se debió a que tanto su niñez como su adolescencia fueron verdaderas etapas críticas para éste, ya que la educación de su padre y su participación en la "bola" fueron factores de gran influencia para que el Indio tuviera esas ideas consideradas como tradicionalistas.

Cabe destacar que durante la década de los cuarentas Emilio Indio Fernández dirigió un total de 15 películas, de las cuales solamente "Flor Silvestre", "María Candelaria", "Bugambilia", "Enamorada", "La Perla", "Salón México", "Pueblerina", "Maclovio" y "La Malquerida" tuvieron un renombre nacional e internacional; por ende, estos filmes fueron tomados como muestra para la realización de este trabajo.

Comprobaremos si esta contrastante personalidad se ve reflejada en cada una de las cintas clásicas, utilizando para ello los métodos de análisis previamente explicados.

4.2 APLICACIÓN DEL MODELO ACTANCIAL Y REALISMO MÁGICO

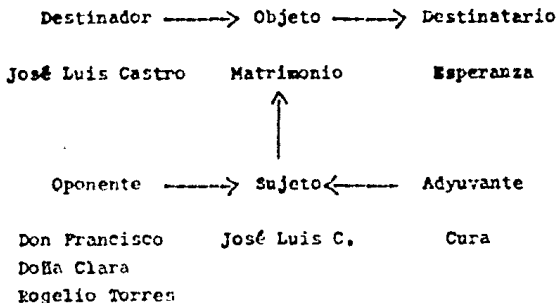
"FLOR SILVESTRE" (1943)

Esta película fue la primera que se consideró como clásica de Emilio Fernández.

La trama se desarrolló en el Bajío y dentro de ésta aparecen seis personajes de suma importancia:

1. José Luis (Pedro Armendáriz)
2. Esperanza (Dolores del Río)
3. Cura (Carlos Riquelme)
4. Don Francisco (Miguel Angel Ferriz)
5. Doña Clara (Mimi Derba)
6. Rogelio Torres (Emilio Fernández)

Dentro del modelo actancial de Greimas, los personajes antes mencionados fueron ubicados de la siguiente manera:



Sujeto: José Luis Castro. Es un personaje alto, moreno y de buena posición social, ya que su familia pertenecía a la alcurnia del Bajío. Pese a ello, él -

siempre rechazó esta situación, por lo que se casó, sin el consentimiento de sus familiares, con Esperanza.

Objeto: Matrimonio. Dentro de la trama el matrimonio funge como objeto, puesto que entre la categoría actancial de sujeto-objeto existe una relación de deseo, razón por la cual, al tener José Luis (sujeto) como único fin contraer matrimonio con Esperanza, se forma un vínculo de comunicación entre el destinador y el destinatario.

Destinador: José Luis Castro. Representa dos niveles actanciales (sujeto y destinador), ya que el destinador es la persona que "da el bien" y éste en el desarrollo de la cinta es captado en varias ocasiones dando ese bien a la mujer que siempre amó.

Destinatario: Esperanza, Mujer delgada, morena y de escasos recursos económicos, mismos que provocan el rechazo de la familia Castro.

Dentro del modelo actancial, Esperanza funge como destinatario, pues ella es la persona que va a "recibir el bien" dado por su esposo (José Luis), dándose así ese vínculo de comunicación que existe en esta categoría actancial.

Oponentes: Don Francisco, Doña Clara y Rogelio Torres. Estos personajes son catalogados como oponentes del sujeto (José Luis). Don Francisco es un hombre moreno, bajo y un tanto robusto, envidioso y de clase alta. A él lo único que le interesa es el dinero y por lo mismo rechaza rotundamente a Esperanza (la esposa de su hijo), pues le pesa enormemente el hecho de que la joven pertenezca a una cla

se social inferior a la suya. Esta situación origina que José Luis ríña con Don Francisco y se convierta en consecuencia en el oponente del sujeto.

Doña Clara. Es la madre de José Luis y representa a una mujer de edad avanzada, de cabello cano y de ideas muy tradicionalistas; por las mismas razones que su esposo, rechaza a Esperanza y de hecho habla con ella pidiéndole que se aleje de su hijo. Al mismo tiempo, charla con José Luis para convencerlo de que deje a su mujer, pero lejos de conseguirlo produce un altercado.

Por otra parte, Mimi Derba personifica a un ser sumiso, sometido y dedicado de lleno al hogar, por lo que sus opiniones carecían de validez a nivel familiar.

Rogelio Torres. Hombre vengativo, mal encarado, moreno y de complexión gruesa; es la cabeza de un grupo de falsos revolucionarios, quienes haciendo uso de su fuerza logran que José Luis se vea involucrado en este conflicto. Cabe señalar que este último, al abandonar su casa, se incorpora a las fuerzas revolucionarias y por ello se ve acosado por el bandolero.

Finalmente, Rogelio Torres manda fusilar a José Luis, quien deja viuda a Esperanza con su pequeño hijo.

Ayudante: Cura. Hombre que a través de todos los medios posibles siempre trató de ayudar a José Luis tanto en sus planes matrimoniales como en su vida personal; de hecho, intercedió por éste ante la familia Castro para tratar de que Esperanza fuera

aceptada. Desafortunadamente, el cura no puede intervenir a favor del protagonista en el momento de su muerte, tan sólo pudo consolar a Esperanza cuando ésta ve cómo fusilaban a su marido.

REALISMO MÁGICO EN "FLOR SILVESTRE"

Esta corriente puede observarse en la cinta a través de cuatro puntos principales, los cuales ilustran perfectamente la sincronía existente entre las vivencias de Emilio Fernández y la idiosincrasia mexicana.

Primeramente se encuentra la intensificación del carácter, comportamiento que se ve reflejado en algunos de los personajes y que encuentra su expresión en los siguientes aspectos:

El machismo se manifiesta en Rogelio Torres, pues muestra una ostentosa masculinidad en su personalidad y exalta el aspecto patriótico al pretender actuar como un revolucionario que luchaba por la democracia de la nación. Asivismo, es un individuo que se mueve por el impulso de la "gana" y que utilizando su poder golpea a Esperanza y a su hijo para posteriormente aprovechar su condición de revolucionario y matar a José Luis Castro.

La mujer es un ser que simplemente sirve para realizar las labores domésticas del hogar y dedicarse

al cuidado de los hijos. Se presenta como una persona sumisa y oprimida; ejemplo de ello son las dos mujeres principales de la cinta: Esperanza y Doña Clara, quienes a pesar de pertenecer a posiciones sociales diferentes, cuentan con un mismo papel histórico-social.

En el filme también se aprecia el gran respeto que siente la población por la religión católica y sus representantes, quizás por ello, tanto para Esperanza como para José Luis es de suma importancia el contraer matrimonio y formar un hogar sobre bases más firmes.

La ambientación idónea se puede captar con los paisajes tan mexicanos en los que se desarrolló el filme, ya que éste manifiesta las características de un pueblo muy al estilo provinciano, con sus casas de doble teja, de estancias enormes y colores claros.

De igual manera, en el interior de las mismas se muestra el meticuloso trabajo invertido por el escenógrafo, pues con su participación se logró una óptima escenografía que fuera acorde con la idea y el guión de la cinta. Asimismo, el vestuario y los accesorios utilizados en cada personaje para crear una realidad histórica cumplen como factores de relevante importancia, pues las camisas de manta, las faldas largas, los rebanos y los clásicos huaraches se observan a cada momento.

Los festejos tampoco se quedaron atrás, pues en un punto específico de la película se observa una típica fiesta mexicana (mejor conocida como charreada), donde los toros, los caballos y las suertes charras fueron las principales atracciones.

La evocación en "Flor Silvestre" surge a raíz de los estragos revolucionarios en los que se desenvuelve, ya que el Indio Fernández durante su niñez y parte de su adolescencia fue partícipe de este movimiento, llegando a sentir un profundo cariño por la causa, razón por la cual en la cinta José Luis se convierte en un soldado revolucionario. Al final de la película aparece Esperanza contando a su hijo la historia que vivió al lado de su padre, aunque para ese entonces - el vástago ya es todo un hombre y cadete del Colegio Militar. Este recurso se evoca porque una de las diversas facetas por las que atravesó el cincasta, fue la vivencia que tuvo como cadete en el Colegio Militar.

Finalmente, se presentan algunas vivencias del Indio a través de los personajes, como la imagen paternal, que en este filme juega el papel de autoridad - temida por su rigidez, pues el padre de José Luis Castro (Don Francisco) siempre mantuvo a su familia oprimida. De igual manera, el progenitor de Emilio Fernández (Emilio Fernández Garza) tuvo esa imagen de autoridad omnipotente que sometía constantemente a la familia Fernández Romo.

"MARÍA CANDELARIA" (1943)

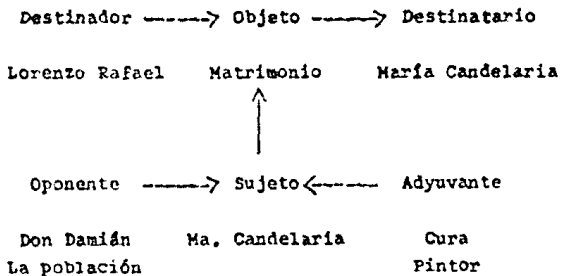
La trama de "María Candelaria" se desarrolla en el tradicional embarcadero de Xochimilco, siendo el -

centro de la historia un pequeño poblado atiborrado de antiguas creencias y severas costumbres.

En esta cinta aparecen cinco personajes principales que conforman el eje central del filme:

1. María Candelaria (Dolores del Río)
2. Lorenzo Rafael (Pedro Armendáriz)
3. Pintor (Alberto Galán)
4. Don Damián (Miguel Inclán)
5. Cura (Rafael Icardo)

En el modelo actancial, estos personajes fueron integrados a cada actante de acuerdo a sus funciones y características, razón por la cual, se determinaron de la siguiente manera:



Sujeto; María Candelaria. Es una joven de mediana estatura, delgada y morena que pertenece a la clase hu

milde y que representa a la mexicana provinciana de esa época; encarna a la pueblerina sencilla, dócil, conservadora y celosa de su propia integridad. En este modelo actancial figura como sujeto por ser ella en la que recae el inicio y desarrollo de la película, además, es la que anhela su matrimonio (objeto - relación de deseo) con Lorenzo Rafael para alcanzar el punto culminante de su felicidad.

Objeto: El matrimonio. Es el objeto por constituir la meta a la que desea llegar el sujeto, es decir, es la finalidad u objetivo prioritario de María Candelaria, lograr casarse con el hombre que ama (Lorenzo Rafael) y poder ser felices aunque sólo se tengan a ellos mismos, pues el pueblo está en contra de la joven.

Destinador: Lorenzo Rafael. Hombre alto, moreno, de complexión atlética y grandes ojos; representa al personaje pobre, sincero, optimista y rebelde a la ideología general de la población que prohíbe las relaciones amistosas entre los miembros de la comunidad y la hija de una mujer considerada como deshonestas. Es el destinador por fungir como emisor, es decir, por ser el actor que "da el bien"; en este caso, es una de las pocas personas que brindan ayuda y cariño a María Candelaria (sujeto). De igual manera, es el único que está dispuesto a casarse con ella y darle un lugar digno dentro del pueblo.

Destinatario: María Candelaria. En este modelo de actantes María Candelaria cuenta con dos actantes, el de sujeto y el de destinatario; el primero ya fue previamente explicado y el segundo se debe a

que es la "receptora del bien", pues entre ella y Lorenzo Rafael (destinador) se establece un vínculo de comunicación dictaminado por el matrimonio, ya que este hecho conformaba la finalidad de ambos protagonistas.

Oponentes: Don Damián y la población. El primero es un hombre de estatura mediana, tez morena y compleción robusta; es hosco, cruel, severo, egoísta, machista y acostumbrado a manejar a la gente a su antojo. Es uno de los oponentes por tratar siempre de perjudicar a Ma. Candelaria (sujeto) y a Lorenzo Rafael (destinador) para que sucumbieran sus relaciones. El segundo oponente (la población) ocupa este nivel actual porque sus costumbres e ideas eran muy intragantes, duras y violentas con las personas que habían hecho algo en contra del bienestar de la población, pues ellos tenían la ley en sus manos y castigaban a su manera dependiendo de la gravedad del acto que acusaban; en este caso, la muerte de Ma. Candelaria por haber sido (aparentemente) deshonrada.

Adyuvantes: Cura y pintor. El cura, hombre de edad avanzada, tez blanca y estatura mediana; es el clásico sacerdote gentil, accesible, sincero y de amplio criterio, pero de presencia dominante y en algunos casos un tanto severa para inspirar respeto y obediencia. En esta película actúa como adyuvante porque figura como intermediario entre la población y Ma. Candelaria, tratando siempre de ayudarla a ser aceptada y respetada por la comunidad.

Por otra parte, el pintor simboliza al tradicional ciudadano, alto, blanco, delgado y refinado en sus

modales. Al igual que el cura participa también como adyuvante, ya que envía a un médico para que cure a Ma. Candelaria y paga sus honorarios. Además, junto con el sacerdote, intercede por Lorenzo Rafael ante las autoridades para que lo dejen en libertad.

REALISMO MÁGICO EN "MARÍA CANDELARIA"

Dentro de "María Candelaria" se detectan los siguientes puntos correspondientes al realismo mágico:

En primera instancia tenemos a la intensificación del carácter que puede observarse a través de varios aspectos. El amor a la patria y a la tierra en que se ha nacido y vivido es un factor de relevante importancia en el filme, pues, a pesar de que Ma. Candelaria es rechazada y atacada por la comunidad no desea acceder a la idea de apartarse del lugar.

Por otra parte, la mayoría de los pobladores son poco reflexivos y analíticos, ya que se dejan llevar por sus antiguas creencias e ideas y no tratan de ver las cosas desde un punto de vista más objetivo y racional, como sucede con el caso de la protagonista, que aunque ella era inocente, el sólo hecho de ser descendiente de una mujer indigna era suficiente para ser objeto de repudio y malos tratos. Asimismo, los personajes de la película suelen ser un tanto abúlicos, como Don Damián, que sin motivo -

alguno hacia hasta lo indecible con tal de perjudicar a Ma. Candelaria y a Lorenzo Rafael porque la joven rechazaba sus pretensiones amorosas. Además, la población se deja envolver por los chismes y habladurías, siendo de los que "fusilan primero y averiguan después".

La superstición y la ignorancia no dejan de hacer su aparición en esta cinta, pues cuando Ma. Candelaria se enferma, Lorenzo Rafael no atina a decidir si elige la ayuda del médico enviado por el pintor o la de "la huesera", ya que la amenaza de ésta de no atender a la joven si el doctor Fallaba en su diagnóstico, pone al protagonista en el dilema de a quién es coger. Ahí también se manifiesta la clásica indecisión del macho mexicano.

El papel de la mujer, aparte de presentarla como a un ser sumiso al hombre y al medio es el de una persona ignorante, ingenua y pasiva; en ella la infidelidad, el adulterio y la deshonra son gravemente castigados, como sucede con la madre de Ma. Candelaria y con ella misma.

De igual manera, el machismo se ve reflejado en toda su extensión, pues desde el protagonista se manifiestan las características esenciales en esta clase de hombres. Lorenzo Rafael es un personaje de ostentosa masculinidad, celoso de lo que considera suyo (en este caso Ma. Candelaria), inteligente, imaginativo y herético en sus convicciones.

Por último, el matrimonio conforma un aspecto de suma importancia para los latinoamericanos y por ello, el hecho de salir de blanco y celebrar la ceremonia -

religiosa constituye uno de los orgullos más deseados por los protagonistas.

La ambientación ad hoc también se expresa en el embarcadero de Xochimilco, en medio de una población típicamente mexicana en sus costumbres, ideas, creencias y vestimentas. Asimismo, la forma de vida provinciana hace acto de presencia en casi todo el filme, - desde la comida tradicional (tortillas, tacos y frijoles) que Ma, Candelaria come en compañía de Lorenzo - Rafael, hasta el tipo de chozas y la manera de vestir.

El punto referente a la evocación (punto importante para el realismo mágico), se presenta en la parte inicial de la película con las tomas de diversos ídolos aztecas, los cuales para Emilio Fernández enaltecían los valores mexicanos en el extranjero; uno de sus más grandes orgullos, por ello cada vez que viajaba fuera del país lo hacía sintiéndose embajador del pueblo mexicano.

Las vivencias dentro de la cinta se visualizan en los siguientes aspectos:

Don Damián encarna perfectamente al macho mexicano, pues para él, "...todos los males nos vienen de las viejas...". Además, celebra sus triunfos y descarga su impotencia con la bebida en compañía de sus "amigos".

La veneración a la virgen de Guadalupe también es notoria, ya que el Indio desconocía si Dios existía o no pero de lo que sí estaba seguro era de la existencia de la virgen; por ello, en el filme Ma. Candelaria le prende sus veladoras y le reza.

El cinedirector era guardián de las tradiciones-

autóctonas, hecho que se ve reflejado cuando aparece un breve monólogo en dialecto y cuando se observa a la protagonista tejiendo en un telar a mano. De igual manera, para Emilio Fernández el jueves de "Corpus" - (cuando se bendicen a los animales) era de gran relevancia. Esto se expresa perfectamente en el filme en el momento en que los protagonistas arreglan a su marranita para llevarla a la iglesia al mismo tiempo - que el pueblo celebra con gran algarabía la tradicional ceremonia. Este suceso se relaciona con la gran atracción que el director sentía por el mundo zoológico, pues pensaba que los animales tenían un sentido cósmico y por ello se apreciaba que al marranito de Ma. Candelaria se le da un valor estimativo fuera de lo común.

Los malos tratos de los ricos a los pobres y la humillación de la que son objeto también se observa - claramente, ya que el Indio sentía un verdadero dolor por los indios oprimidos y rechazados y por lo mismo expone esta cruel situación.

Para el cinedirector cualquier pena o alegría - era motivo de beber y en la película, cuando Don Damián está con sus "amigos" ingiere bebidas alcohólicas tratando de descargar su coraje por no ser correspondido en el ámbito amoroso.

A diferencia del análisis anterior, en esta cinta aparece una nueva característica del realismo mágico: De lo real a lo fantástico.

Las mujeres son utilizadas como objetos decorativos que solamente deben vivir para complacer al hombre; sin embargo, en esta cinta Ma. Candelaria es com

prendida y apoyada por su pareja aunque también es un ser estático, dócil y tranquilo, pues a pesar de las injurias de las que la hacen objeto, ella no se rebela ni se defiende, por el contrario, se aleja sin decir ni hacer nada a su favor.

Por otro lado, Lorenzo Rafael aspira a crear un mundo ordenado conforme a sus ideales, pues anhela casarse con la joven y vivir feliz a su lado. Asimismo, es un hombre tímido, introvertido y reservado.

Cabe destacar que los comportamientos de Ma. Candelaria y Lorenzo Rafael salen de lo común, ya que - contrariamente a lo que se ha visto en el capítulo 3, la mujer es utilizada y no tiene apoyo en ningún aspecto. Del mismo modo, el hombre se ha caracterizado por ser opresor del "sexo débil", manifestando en todo momento su aparente superioridad.

Por tal motivo, contemplemos a la cinta "María - Candelaria" como caracterizadora de lo real a lo fantástico, pues estas formas de actuar por parte de los personajes, no son peculiares dentro de la clásica - idiosincrasia del mexicano.

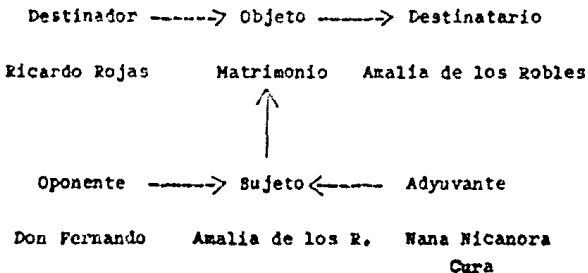
"BUGAMBILIA" (1944)

Cinta que se desarrolla durante el siglo XIX y - que cuenta con cinco personajes que conforman el punto central de la película:

- | | |
|-------------------------|--------------------|
| 1. Amalia de los Robles | (Dolores del Río) |
| 2. Ricardo Rojas | (Pedro Armendáriz) |

- 3. Don Fernando (Julio Villarreal)
- 4. Cura (Arturo Soto Rangel)
- 5. Nana Nicanora (Concha Sáenz)

Personajes que dentro del modelo actancial de Greimas ocupan los siguientes niveles:



Sujeto: Amalia de los Robles, Personifica a una mujer joven de la alta sociedad del siglo XIX que desea establecer una relación matrimonial con Ricardo Rojas.

Objeto: Matrimonio. En este caso el matrimonio se convierte en el objeto, ya que, como previamente se explicó, entre el sujeto (Amalia de los Robles) y el objeto existe una relación de deseo y en la cinta, Amalia establece esta situación al querer casarse con el protagonista.

Destinador: Ricardo Rojas. Es el personaje que finalmente proporciona el bien a Amalia al tratar por todos los medios de obtener el amor de la joven, a pesar de la diferencia económica y social que había entre ambos, razón por la cual, Ricardo decide salir de Guanajuato para hacer fortuna y alcanzar sus objetivos.

Destinatario: Amalia de los Robles. Es el destinatario porque al tener el amor de Ricardo se siente beneficiada; de hecho, cuando su padre mata a éste, Amalia se recluye en su casa para siempre, afirmando que Ricardo está con ella, puesto que al igual que él ella se siente muerta.

Oponente: Don Fernando, Padre de Amalia que nunca aceptó la relación matrimonial de su hija con Ricardo, por lo que al final de la cinta mata al muchacho, consiguiendo solamente el odio y resentimiento de su hija.

Finalmente, Don Fernando decide darse muerte con tal de salvar el honor de Amalia.

Adyuvantes: Nana Nicanora y Cura. La primera es una mujer de edad avanzada que se hizo cargo de la educación y cuidados de Amalia. En la cinta, ella funge como adyuvante porque en todo momento trata de ayudarla a la chica en los diversos problemas que se le van presentando.

El cura también ayuda en cierto grado a Amalia, pues por la actitud que ella demostró ante el pueblo fue apodada la "Bugarbilia de Ricardo Rojas", por lo que su reputación se vio afectada. El cura ante esta situación trata de convencerla para que se case y desaparezca la mala imagen que se tenía de ella.

REALISMO MÁGICO EN "BUGAMBILIA"

La intensificación del carácter en "Bugambilia" se ve reflejada en el personaje de Ricardo Rojas, ya que expresa la portentosa virilidad del macho mexicano; al tiempo que Don Fernando muestra un carácter enérgico y una vida aislada en su superioridad, pues intenta doblegar a su hija a toda costa para que acate sus órdenes por pendeñeras que éstas sean.

Los individuos en general son poco reflexivos y analíticos, puesto que en lugar de actuar haciendo uso de hábitos racionales, lo que hacen es moverse automáticamente; por ejemplo, Ricardo desea casarse con Amalia sin importar las consecuencias, y, ante la negativa de Don Fernando para conceder la mano de ésta, Ricardo decide irse con la joven. De igual manera, Don Fernando en vez de tratar de entender y comprender a su hija, cobra venganza por su propia mano y, sin pensarlo, va y asesina al ya esposo de su hija.

Ricardo también muestra su imprevisión al no protegerse de la amenaza proferida por el padre de Amalia, siendo este aspecto otro punto de la intensificación del carácter. Asimismo, el fatalismo hace su aparición cuando la amiga de Ricardo se da cuenta de que ésta ama a la señorita rica de Guanajuato y le dice que "ese amor va a traer muchas desgracias".

La mujer es usada como un objeto comprado que puede ser manejado al antojo del dueño, como Don Fer

nando que por el sólo hecho de ser el padre de Amalia pretende que ésta lo obedezca a pesar de que en ella va en juego su felicidad. Además, la protagonista representa a una persona incomprendida por su padre, - pues de éste no recibe ningún apoyo moral y por lo mismo, ella vive espiritualmente sola y frustrada en sus aspiraciones.

Por otra parte los pueblerinos son religiosos, - acostumbran ir a misa y manifiestan un claro respeto por el cura. Son intrigantes y critican severamente la conducta de las mujeres que son coquetas y asediadas por los hombres.

En este filme al igual que en "Flor Silvestre" y "María Candelaria" el matrimonio es un factor de gran relevancia para los protagonistas, pues es la manera legal ante la sociedad de formalizar una relación sentimental y para los latinos simboliza la meta de la mayoría de las parejas. Es por esto que en "Bugambilia", ambos protagonistas anhelan casarse para poder estar juntos sin la recriminación de la comunidad.

La intensificación del estereotipo es otro aspecto que completa la corriente. La denuncia que hace Emilio Fernández con respecto al mal trato a los indígenas y provincianos por parte de los aristócratas (blancos) también resalta en esta cinta, ya que en varias ocasiones se muestra el desdén y soberbia con que los ricos del lugar tratan al resto de la comunidad. Un ejemplo claro de esta situación es cuando en un diálogo se menciona que "... se ha relajado mucho el respeto de los de abajo..." como si el hecho de ser más pobres los obligara a humillarse ante ellos.

Los paisajes vienen a configurar la ambientación idónea junto a la adecuada escenografía de las casas y de las diversas estructuras utilizadas para la realización de esta cinta, las cuales están perfectamente adaptadas a la idea de la película, consiguiéndose ilustrar la precisa ubicación del tiempo y del espacio acordes con la trama.

La evocación se puede apreciar a través de la especial atracción que Emilio Fernández sentía por los animales. Por ejemplo, su caballo Malil era su vida y decía que jinete y caballo unían su alma y compartían su destino, quizás por ello, en la cinta se observan caballos, gallinas y gallos de pelea principalmente; éstos últimos, para el indio, significaban algo muy especial, se identificaba con ellos y hasta llegó a compararse con los mismos por su implícita virilidad. Además, este conocido cineasta era aficionado a las peleas de gallos, mismas que se observan en la película.

Las vivencias se manifiestan de diversas maneras como la afición del director por la bebida, ya que tener visitas o celebrar algún acontecimiento era motivo suficiente para beber y si no se aceptaba era como ofenderlo ; es por ello que en "Bugambilia", cuando celebra su fiesta la aristocracia guanajuatense, el alcohol no deja de ser considerado como parte imprescindible de la ocasión.

Un factor relevante para este apartado, es la importancia y admiración que el director sentía por las mujeres que presentaban los rasgos específicos de la verdadera raza mexicana, como los ojos en forma almendra.

drada del sexo femenino. Durante la trama se presenta este hecho, cuando Pedro Armendáriz describe a Amalia y hace notable hincapié al decir entre sus atractivos que tenía los ojos más almendrados que los de Zarca, dando a entender que por eso la protagonista era más bella.

Por otro lado, el hombre no es tal si no lleva siempre consigo una pistola, misma que le sirve para solucionar cualquier percance en el momento que así se requiera. Este factor constituye otro punto peculiar de la manera de ser del Indio, quien resolvía la mayor parte de sus problemas a golpes o de un balazo, razón por la cual estuvo encarcelado en varias ocasiones.

Finalmente se encuentra el elemento de lo real a lo fantástico, el cual se capta a través de Amalia de los Robles que en oposición al carácter y comportamiento de la clásica mexicana (sumisa, dócil, tranquila, estática, ignorante e ingenua) expresa una clara rebeldía contra su padre y desacata sus órdenes, rompiendo con el marco que se había visto hasta ahora en la idiosincrasia del mexicano.

La muerte viene a ser un beneficio que la vida supo acordar a tiempo; y durante el juicio, Don Fernando prefiere suicidarse a manchar el honor de su hija con una mentira, hecho que denota un suceso real que pasa de la realidad a la fantástica magia del último y más verdadero sentimiento paternal.

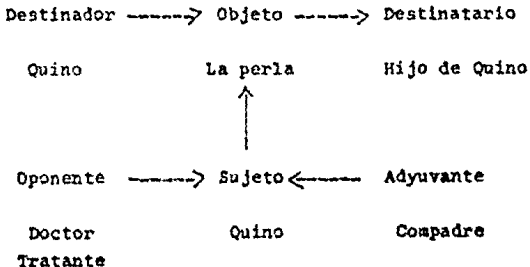
"LA PERLA" (1945)

"La Perla" se desarrolla en una pequeña y tradicional población de buscadores de perlas en el puerto de Acapulco.

En este filme, se encuentran cinco personajes - principales que constituyen la parte central de la trama:

1. Quino (Pedro Armendáriz)
2. El hijo de Quino y Juana
3. Doctor (Charles Rooness)
4. Tratante (Fernando Wagner)
5. Compadre (Alfonso Bedoya)

Dentro del modelo de actantes, éstos fueron catalogados de la siguiente manera:



Sujeto: Quino. Hombre alto, moreno, de comple -
xión atlética y ojos grandes. Este era un buscador de
perlas humilde, sencillo, noble, sincero, confiado y
relativamente ambicioso que trabajaba afanosamente -
con la sola idea de encontrar una gran perla (objeto-
relación de deseo) que pudiera ayudarlo a mejorar su
situación económica y a brindarle una buena educación
a su hijo.

Objeto: La perla. Perla de gran tamaño y notable
belleza, es el objeto porque en ella se engloba la -
trama y la intriga de la película, pues desde el mo -
mento en que es encontrada por Quino (sujeto) surge -
primeramente, el deseo de éste por venderla y poder -
ofrecer con el pago obtenido una educación a su hijo -
y una mejor vida para su esposa Juana, siendo este -
punto en el que el objeto funge como medio o vía de -
comunicación entre el destinador (Quino) y el destina -
tario (hijo de Quino). En segundo término, aparece la
desmedida ambición del doctor y del tratante por apo -
derarse de la perla, ambos actúan sin considerar las -
consecuencias de sus actos, es decir, para ellos, el
fin justifica los medios.

Destinador: Quino. Es el emisor del bien, ya que
desea superarse económicamente para poder ofrecerle a
su familia un futuro más prometedor. Cabe mencionarse
que este personaje funge como sujeto y destinador.

Destinatario: El hijo de Quino y Juana. Clásico-
infante de un matrimonio humilde que vive en la coste -
ra de Acapulco. Es el destinatario porque es el recep -
tor del bien, pues todos los logros de su padre tie -
nen como único objetivo favorecer al niño, quien en -

el desenlace de la cinta muere sin poder ver realizados los sueños de sus padres.

Oponentes: El doctor y el tratante. El doctor es un hombre de edad avanzada, tez blanca y complexión gruesa; personifica a un médico perezoso, egoísta, ambicioso y deshonesto; pertenece a una clase media alta dentro del medio en el que se desarrolla la trama. Este personaje funge como oponente junto a su hermano el tratante (hombre alto, de cuerpo robusto y tez blanca, el cual debía su buena posición social a que adquiría sus riquezas a través del abuso y del robo a los ignorantes y humildes pobladores. Es una persona ventajosa y desalmada que trata de obtener el mayor beneficio a costa de lo que sea, incluso de la muerte de seres inocentes), pues ambos luchan en contra de Quino (sujeto) para quitarle la perla (objeto).

Adyuvante: El compadre. Es un hombre de mediana edad, moreno y de complexión gruesa; encarna al ser humilde, sencillo, honesto y leal que participa como adyuvante porque desinteresadamente trata de ayudar a Quino (sujeto) para que no lo sigan persiguiendo y atormentando, aconsejándole que haya lejos con su familia y con la perla (objeto) y trate de forjarse un mejor futuro en otro lugar, prometiéndole que cuidaría su casa por si algún día deseaba regresar.

Nota: el personaje de Juana (María Elena Marqués) no ocupa un lugar actancial importante dentro de la cinta a pesar de ser "la protagonista" y de tener un sitio argumental determinado. Su participación no pasa de ser secundaria.

REALISMO MÁGICO EN "LA PERLA"

La intensificación del carácter en "La Perla" se aprecia a través de varios puntos principales.

El amor a la tierra natal sería uno de estos valores, pues, aunque la situación de Quino se volvía - cada vez más precaria con la divulgación del hallazgo de su perla, él se resistía a la idea de dejar el lugar en el que había vivido con su familia y amigos, - es decir, sentía una atracción emocional muy grande - por su tierra.

Por otro lado, la mujer es sumisa, situación que se observa cuando Quino llega tarde y bastante borracho la noche del festejo y Juana no le reclama nada.- Además, es dócil, tranquila y femenina; ignorante, ingenua, físicamente débil y sin un ápice de rebeldía.- Asimismo, se presenta a la mujer intuitiva, ya que - desde el instante en que Juana ve cómo llega Quino - del festejo, le dice a éste que se deshaga de la perla y vivan tranquilos.

La intensificación del estereotipo es un elemento clave en la película y una buena prueba de ello - son el doctor y el tratante, hombres hostiles, duros, inhumanos y ambiciosos. Al parecer son extranjeros y por lo mismo no vacilan en demostrar su superioridad sobre los humildes pobladores, aprovechándose de su - ignorancia e ingenuidad. Es un caso claro de la marginación del mexicano por los forasteros "blancos".

En "La Perla", la ambientación puede observarse en las locaciones tan mexicanas utilizadas para su filmación, y la frecuencia con que se presentan diversos bailes folklóricos resaltan aún más las tradiciones nacionales. De igual manera, el adecuado vestuario costeño de los pescadores y las chozas perfectamente adaptadas para dar un toque más real a la película, constituyen otros aspectos relevantes para la creación de una de las cintas más importantes de este director.

Las vivencias conforman otra característica perteneciente a esta corriente y pueden ilustrarse mediante distintos factores.

La constante vivencial de beber se retoma notoriamente en el filme cuando Quino y sus "amigos" beben y se divierten hasta embriagarse (principalmente Quino porque los demás sólo estaban fingiendo). En estas escenas se refleja parte de la ideología de Emilio Fernández, pues para él, el alcohol permite conocer a las personas en su esencia y cuando el protagonista está completamente ebrio muestra a sus vehementosos interlocutores su sinceridad, su nobleza, su ignorancia y la relativa confiabilidad que tenía en los demás.

Otra manifestación de este apartado es la presencia de dos indios aparentemente kickápus, los cuales, a través de su sentido del olfato, servían de guías al tratante para la persecución de Quino y Juana por las diferentes regiones que pasaban. Este hecho se relaciona con el realismo mágico porque la madre del Indio (Sara Romo) era una india kickápu, y

estos nativos fueron aceptados en tierras mexicanas a cambio de su participación en diversos movimientos armados, gracias a sus cualidades como inmejorables guías e ingeniosos estrategas.

Los sucesos que pasan de lo real a lo fantástico encuentran su expresión en el protagonista quien, lejos de contar con las típicas características de los machos, muestra a un hombre comprensivo y fiel que tiene la idea fija de brindar un futuro económico más solvente a su familia. Además, Quino no es fatalista ni supersticioso y tampoco es hermético con sus secretos, al contrario, después de encontrar la perla se lo dice a sus amigos. Es franco y hospitalario pero nunca expresa una superioridad machista para con su esposa.

El compadre simboliza al amigo sincero que a pesar de conocer la riqueza adquirida por Quino nunca denota alguna ambición o egoísmo. Es el personaje que trata de aconsejar al protagonista para que huya y pueda ser feliz.

Lo que también se manifiesta con Juana es a la madre valerosa y decidida que lucha constantemente por proteger a su hijo, incluso a costa de su propia vida.

"ENAMORADA" (1946)

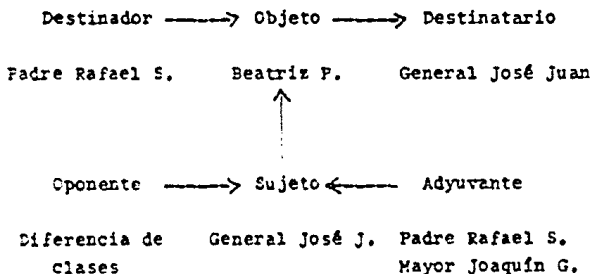
Esta cinta ha sido considerada por los críticos cinematográficos como la mejor película dirigida por-

Emilio Fernández.

El filme se desarrolla en el pueblito de las iglesias, Cholula, Puebla y dentro de la trama se detectan cuatro personajes vitales:

1. General José Juan Reyes (Pedro Armendáriz)
2. Beatriz Peñafiel (María Félix)
3. Mayor Joaquín Gómez (Eduardo Arozarena)
4. Padre Rafael Sierra (Fernando Fernández)

Quienes en el modelo actancial de Greimas, se representan de la siguiente manera:



Sujeto: General José Juan Reyes. Es un hombre revolucionario que toma Cholula con el fin de desterrar a la gente rica que aprovechaba su posición para explotar al pueblo.

Es un hombre de "armas tomar", alto, fornido y - que nunca se había enamorado hasta que conoció a Beatriz Peñafiel.

Objeto: Beatriz Peñafiel. Es una mujer delgada y de cuerpo muy bien moldeado que pertenece a la clase-acomodada de Cholula. Se distingue por su bravura, ya que la mayoría de las mujeres que aparecen dentro de la trama eran seres oprimidos.

Beatriz Peñafiel era asediada constantemente por el general José Juan, con lo que se establece la relación de deseo entre sujeto-objeto, aspecto característico del modelo de actantes.

Destinador: Padre Rafael Sierra. Hombre joven de mediana estatura y de buenos sentimientos que finalmente logra la unión de José Juan y Beatriz, motivo por el cual, "da el bien" y quien lo recibe es el general Reyes.

Destinatario: General José Juan Reyes. Este personaje ocupa dos niveles actanciales, el de sujeto ya antes mencionado y el de destinatario, pues al conseguir el amor de Beatriz, consume su objetivo principal ("recibe el bien").

Oponente: La diferencia de clases. En esta categoría actancial no aparece ningún actor, ya que a través de la trama se aprecia que el único oponente del general es la diferencia de clase social que existe entre él y Beatriz, pues al pertenecer ambos a status diferentes se forma una barrera difícil de derribar.

Adyuvantes: Padre Rafael Sierra y Mayor Joaquín-Gómez. En este apartado, el padre Rafael y Joaquín Gómez son los adyuvantes de José Juan, pues gracias a -

sus oportunos consejos logran que el general atraiga la atención de Beatriz.

El mayor era un hombre maduro que pertenecía al ejército revolucionario y que siempre le fue fiel a José Juan.

REALISMO MÁGICO EN "ENAMORADA"

"Enamorada" presenta diversos aspectos de la intensificación del carácter. Primeramente, la participación de la mujer dentro del filme es la del individuo oprimido que no puede intervenir en asuntos políticos.

El amor a la tierra que los vio nacer es una característica peculiar del realismo mágico que se capta en algunas ocasiones al utilizarse frases como: "...esta es mi tierra, aquí nací y aquí he de enterrarme con los míos...", palabras dichas por Carlos - Peñafiel (padre de Beatriz).

El patriotismo es otro símbolo del comportamiento clásico del mexicano (punto que puede apreciarse a lo largo de la trama), pues como la historia se desarrolla durante el movimiento revolucionario, los diversos lábaros patrios son exaltados constantemente.

Cabe señalar que dentro de "Enamorada" se ilustra un comportamiento dual en la mujer. El primero es

la clásica sumisa, oprimida y dedicada al hogar, representada por el cuadro femenino que aparece en el filme; el segundo es la "hembra brava" que se caracteriza por su carácter agresivo y autoritario, representado por el personaje de Beatriz Peñafiel, actuado por María Félix.

El comportarse de acuerdo al impulso de la "gana" es una peculiaridad de José Juan Reyes, quien por efectos del amor que siente por la joven se conduce bajo este impulso. Asimismo, se deja ver el machismo del protagonista cuando por un arranque de furia golpea a Beatriz.

El Indio siempre fue una especie de defensor del pueblo, continuamente estaba en contra de la gente rica que trataba de robar a las personas humildes y este fue uno de los aspectos por los que luchó en la Revolución, quizás por ello, en "Enamorada" José Juan le aumenta el sueldo a un maestro que prácticamente no recibía ninguna cantidad monetaria por la realización de su trabajo. De igual manera, se detecta cómo el general Reyes despoja de sus riquezas a los principales magnates de Cholula cuando toma el lugar.

El fanatismo de Emilio Fernández por la virgen de Guadalupe se ve representado en el momento en que el padre Rafael Sierra rinde culto y tributo a la virgen mediante cantos.

La ambientación se detecta en la provincia mexicana, en donde las construcciones arquitectónicas de la clase acomodada cuentan con grandes estancias y techos de dos aguas.

La vestimenta que utilizan los personajes se ba-

sa en trajes típicos de la Revolución, donde las pistolas, los sombreros y las cananas son partícipes importantes de la trama.

Por otro lado, las mujeres aparecen con faldas largas, blusas de manta y generalmente descalzas, salvo Beatriz, que por su posición económica vestía diferente a las demás.

Dentro del filme existen algunos aspectos sobresalientes de la evocación. En un principio, la cinta se desarrolla durante la época de la Revolución, movimiento que causó una gran trascendencia en la vida del Indio y que condujo al director a emplear este tema en varias de sus películas.

Las vivencias son características en los argumentos de las cintas clásicas del Indio. Un ejemplo de ello es el gran amor que el cinedirector siempre manifestó por México en sus diversos viajes por el mundo. Trataba a toda costa de demostrar que el lugar de donde provenía era el mejor de todos, motivo por el cual en la cinta los personajes reflejan su enorme cariño por Cholula.

Durante varias ocasiones los soldados revolucionarios ondearon la bandera mexicana y para Emilio Fernández este símbolo patrio era de suma importancia, ya que no desaprovechaba ninguna oportunidad para demostrar su chauvinismo.

El Indio siempre estuvo en desacuerdo con el matrimonio, pese a ello se mantuvo casado siete años con Columba Domínguez. Este mismo comportamiento es destacado en José Juan, pues aunque nunca se había enamorado, al momento de conocer a Beatriz se empeña-

en casarse con ella sin importarle ningún obstáculo.

Un aspecto relevante del realismo mágico es: de lo real a lo fantástico, mismo que en "Enamorada" se refiere al temperamento de Beatriz Peñafiel, quien, - en contraste a la totalidad de las mujeres (sumisas, oprimidas y dedicadas al hogar) ella era de carácter agresivo y autoritario ("hembra brava"), ubicada más dentro de la fantasía, pero sin perder perfiles reales.

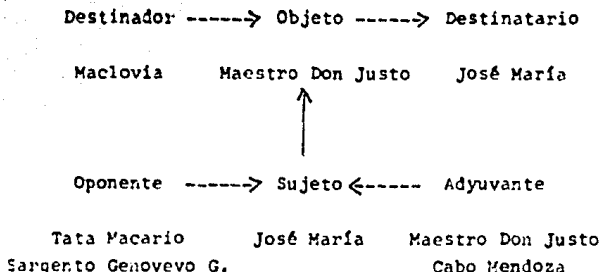
"MACLOVIA" (1948)

Esta cinta se desarrolla en Janitzio, Michoacán en un ambiente muy mexicano, en donde se muestra al clásico pueblito dedicado a la pesca.

Dentro del filme se aprecian seis personajes - que constituyen los ejes centrales de la película:

- | | |
|-------------------------------------|--------------------------|
| 1. Maclovia | (Marfa Félix) |
| 2. José María | (Pedro Armendáriz) |
| 3. Maestro Don Justo | (Arturo Soto Rangel) |
| 4. Tata Macario | (Miguel Inclán) |
| 5. Cabo Mendoza | (Eduardo Arozamena) |
| 6. Sargento Genovevo
de la Garza | (Carlos López Moctezuma) |

Los anteriores fueron ubicados en el modelo acc-
tancial de la siguiente manera:



Sujeto: José María. Hombre alto, moreno y de bigote que siempre portaba ropa de manta; era sumamente pobre, y por lo tanto, no tenía una canoa propia para pescar.

Este siempre quizo a Maclovia, pero el padre de ella (Tata Macario) se oponía a su relación por la mala situación económica del joven.

Objeto: Maestro Don Justo. Profesor de edad avanzada que impartía cursos de primaria a todos los hijos de los pescadores. Es un personaje de carácter fuerte y noble que siempre estaba dispuesto a ayudar a los demás.

Don Justo es el punto intermedio de comunicación entre el Destinador (José María) y el destinatario (Maclovia), ya que éste, a través de su enseñanza logra que ambos aprendan a leer y escribir, con lo que se establece la relación de deseo entre el sujeto y -

el objeto.

Destinador: Maclovia. Mujer delgada y atractiva que funge como destinador porque es el actante que - "recibe el bien", por lo tanto, al aprender a leer, - Maclovia obtiene varias cosas subsecuentes: una comunicación escrita con José María y posteriormente la aprobación de Tata Macario para realizar su matrimonio con el humilde pescador.

Destinatario: José María. Este personaje abarca dos categorías actanciales, la de sujeto (explicada con anterioridad) y la de destinatario, pues al establecerse una relación de desco con el objeto, se prtende obtener un beneficio para sí mismo, situación que sucede con José María al querer a Maclovia para él.

Cabe aclarar que dentro de este modelo de Greimas se pueden manejar dos vertientes diferentes: - 1. donde el destinado (emisor) da el bien, y 2. donde de el destinatario (receptor) recibe el bien, salvo en el ejemplo anterior, en el que en la relación de-sujeto-objeto, es el mismo sujeto el que recibe el bien, convirtiéndose en destinatario.

Oponentes: Tata Macario y Sargento Genovevo de la Garza. En este oje existen dos oponentes para el sujeto (José María). Primeramente está el Tata Macario (padre de Maclovia). Es un personaje de edad madura, de carácter enérgico, celoso y poco complaciente; además, siempre se opuso al matrimonio de José María con su hija.

El segundo es el sargento Genovevo de la Garza. Hombre de pocas palabras, vengativo y abusivo, pues-

aprovechando su alto grado militar, hacía y deshacía a su placer. El sargento participa como oponente por que al conocer a Maclovia la desea y por lo mismo - trata de perjudicar a José María para alejarlo de la joven.

Adyuvantes: Maestro Don Justo y Cabo Mendoza. - Estos dos personajes figuran como adyuvantes porque ayudan constantemente a los protagonistas.

Don Justo, como se dijo con anterioridad, ayuda a José María y a Maclovia para que se comuniquen; - mientras que el cabo Mendoza auxilia al protagonista para que pueda escaparse de la cárcel y salve a Maclovia del sargento Genovevo que pretende llevársela de Janitzio.

REALISMO MÁGICO EN "MACLOVIA"

La intensificación del carácter se ve reflejado con el sargento de la Garza; hombre muy ostentoso en cuanto a su masculinidad y que se guía por el impulso de la "gana", pues sin motivo alguno, aprovecha - su condición de militar para meter a José María en - la cárcel y así poder quedarse con Maclovia. Asimismo, resalta mucho el aspecto de la Revolución (exalta el patriotismo), pero sin tener plena conciencia de cuál era el verdadero objetivo de este movimiento.

La mujer se presenta nuevamente como un ser su-

miso al hombre y al medio, es decir, como una persona que no tiene ni voz ni voto en la sociedad. Además es ignorante y sólo ahora formar una familia para así - consolidar su papel de individuo sacrificado.

Otro hecho que se aprecia dentro del filme es el castigo a la mujer, pues entre las costumbres e ideas de ese lugar (Janitzio), estaba la de dar muerte a - cualquier mujer que se viera involucrada con un hom - bre extraño a la región, así que cuando Maclovia ac - cede a irse con el sargento para salvar a José María - de su precaria situación, el pueblo de Janitzio se le vanta en su contra para darle muerte.

La ambientación va desde la discreta vestimenta - provinciana, los diversos valores nacionales filmados en la cinta y las escenografías previamente fabrica - das, hasta la forma tan tradicional para celebrar los festejos, como la ceremonia en la que tanto hombres - como mujeres prenden veladoras y las colocan en el la go, mientras cantan armoniosas melodías.

La evocación radica en el hecho de que para Emi - lio Fernández el padre es el eje central de la fami - lia y Emilio Fernández Garza (padre del Indio) era - enérgico, poco comprensivo, celoso, posesivo, dominan te y un tanto ignorante; características semejantes a las presentadas por Tata Macario.

Las vivencias se ilustran en varios aspectos. En primera instancia, el cineasta fue amante del movi - miento revolucionario y en "Maclovia", como en la ma - yoría de sus cintas siempre se tocó este tema; por - ejemplo, el sargento Genovevo de la Garza representa - a un individuo revolucionario que por medio de la -

fuerza invade Janitzio. En cierta manera, el sargento viene a reflejar la personalidad del Indio, pues si -comparamos el comportamiento del director a través de su vida con el actuar del personaje, encontramos en -primer lugar, que a Genovevo de la Garza lo presentan como un ser mujeriego, bebedor, aguerrido y al mismo-tiempo cortés con la mujer que le gusta; siendo que -estas mismas características se aprecian en diversas-anécdotas del cinedirector.

Dentro del elemento: de lo real a lo fantástico, el rol del hombre en la película se manifiesta de dos formas; el hombre bueno, trabajador e ignorante y el-clásico macho mexicano. En este caso, José María pertenece a la primera categoría, pues tal es su deseo -de casarse con Maclovia que muestra un comportamiento dócil y sumiso para obtener la mano de la joven, acti-tud que rompe con el esquema tradicional del macho - (remitirse al inciso 4.1) y que pasa de la realidad -histórica a la realidad fantástica. En la segunda ca-tegoría se encuentra el sargento de la Garza, mismo -que ya fue previamente explicado y que no forma parte integral de este elemento (de lo real a lo fantástico).

Por otra parte, el cinedirector presenta a Maclo-via como a una india exageradamente bella, como a un-ser tan divino e inalcanzable que no había hombre en-la tierra capaz de merecerla. De igual manera, el In-dio sentía esta gran admiración por la actriz en la -vida real y tal fue su deseo de asemejar a sus muje-res con ella que estuvo a punto de realizarles una ci-rugía con la que les extraerían la última costilla pa-ra así poderles formar un cuerpo perfecto, ya que es-

ta misma operación se la había hecho María Félix.

"SALÓN MÉXICO" (1948)

Esta película es la única de las que se eligieron para analizar que se desarrolla en la ciudad de México y en un ambiente muy diferente al de las otras (urbano); motivo por el cual se podría pensar en un rompimiento en cuanto al tipo de secuencias y constantes - que se han ido presentando en el resto de los filmes, - pero, debido al gran éxito que tuvo "Salón México" en la década de los cuarentas y sobretodo a la nueva visión que se nos presenta para estudiar al realismo mágico desde otra perspectiva, fue seleccionada como otra de las películas de la investigación.

Esta cinta se basa en cuatro personajes principales:

- | | |
|-------------------|------------------|
| 1. Mercedes Gómez | (Marga López) |
| 2. Lupe López | (Miguel Inclán) |
| 3. Paco | (Rodolfo Acosta) |
| 4. Beatriz | (Silvia Derbez) |

Dentro del modelo de actantes, los anteriores personajes ocupan los siguientes niveles:



Sujeto: Mercedes. Mujer blanca, delgada y de facciones delicadas que siempre vivió preocupada por el bienestar de su hermana Beatriz, pues debido a los problemas económicos por los que pasaban, Mercedes tuvo que recurrir a la prostitución para así obtener los suficientes ingresos monetarios y pagar las colegiaturas de la escuela de su hermana.

Objeto: Un mejor nivel socio-económico para Beatriz. En este apartado, el nivel actancial de objeto no lo ocupa un personaje, sino el deseo de Mercedes por alcanzar una mejor posición económica.

Destinador: Mercedes. Aquí Mercedes cuenta con dos niveles actanciales, ya que además de ser el sujeto, es decir, el personaje principal de la trama, está también el destinador, pues por todos los medios posibles trata de "dar un bien" a Beatriz sin que ella se entere.

Destinatario: Beatriz. Adolescente bella y sencilla -

que asistía a un colegio de niñas ricas, razón por la cual, es la que "recibe el bien", pues todos los esfuerzos de Mercedes son precisamente para que la joven culmine su carrera y contraiga matrimonio con Roberto, piloto del escuadrón 201.

Oponente: Paco. Hombre poco atractivo, borracho y vividor que aprovechando la precaria situación de Mercedes trata de sacar la mayor ventaja posible de ella, hasta que al final de la cinta, terminan por matarse mutuamente.

Adyuvante: Lupe López. Hombre maduro y sin gran atractivo físico que estaba enamorado de Mercedes. Él es policía y finge como adyuvante porque en todo momento trataba de ayudar a la joven, además de que deseaba contraer nupcias con ella.

REALISMO MÁGICO EN "SALÓN MÉXICO"

En "Salón México" se presentan los mismos rasgos analizados en las otras cintas, pero como esta película se desarrolla en un ambiente urbano se muestran nuevos elementos de estudio inmersos en el realismo mágico.

La intensificación del carácter que ilustran los personajes principales reflejan el comportamiento y actitud de los individuos del bajo mundo ciudadano. En primer lugar está Mercedes, mujer sumisa, oprimida y explotada; en segundo término, Paco, hombre violento,

duro, vividor y abusivo. Asimismo, la explotación es una peculiaridad de las grandes urbes y buena prueba de ello es el personaje antes mencionado (Paco), - quien aprovechando el chantage de decir a Beatriz - (hermana de Mercedes) la verdadera profesión de la - protagonista, domina y extorsiona a Mercedes para poder seguir gozando de la vida a expensas de los demás.

La ambientación surge con un pueblo mexicano - festejador por tradición, situación que en "Salón México" se puede apreciar con la celebración del tradicional grito de Independencia del 15 de septiembre, - en donde el presidente de la República es la figura central de esta festividad. Posteriormente aparecen los festejos decembrinos, en los que las posadas son el punto principal.

Los cohetes y juegos pirotécnicos son elementos característicos en los acontecimientos mexicanos y, - durante la trama se puede observar cómo son utilizados estos artefactos en las celebraciones antes mencionadas.

De igual manera, se encuentran los seleccionados y adaptados escenarios urbanos, los cuales varían desde los cabarets y las casuchas sucias y descuidadas, hasta los bellos y enormes internados,

El vestuario también cambia de acuerdo con el lugar, pues se exhiben tanto uniformes escolares y militares, como ropa propia de las prostitutas de ese entonces.

En esta película la evocación se manifiesta con algunas escenas en las que se exhiben diversos idos -

los aztecas del Museo de Antropología e Historia, mismos que denotan la constante de Emilio Fernández por-exaltar las raíces del pueblo mexicano.

Las vivencias conforman al factor que se presenta con mayor frecuencia, por lo que se ilustran a través de diferentes aspectos.

Primeramente, el director en algunas ocasiones - llegó a golpear a varias mujeres (demostrando con - ello su machismo), aspecto que puede notarse en la - cinta cuando Paco golpea despiadadamente a Mercedes.

Los elogios a la virgen fueron un factor característico del cineasta mexicano y esta misma circunstancia se muestra en la película cuando Mercedes reza ante una imagen.

Roberto, hijo de la directora de la escuela a - donde acudía Beatriz, era un piloto aviador del escuadrón 201, y el Indio, dentro de las historias que llegó a contar, afirmó haber pertenecido a este mismo escuadrón y ser uno de los iniciadores de la Escuela Militar de Aviación. Roberto manifiesta un comportamiento que solía ser predilecto para el director, pues - tanto Emilio Fernández como el personaje del filme se sentaban rodeados de algunas mujeres para contarles - historias acerca de sus viajes; ciertamente, el Indio era considerado como un cuentero y por lo mismo no - eran muy creíbles las charlas que platicaba. Como la - que llegó a decir, en la que afirmaba haber estado en Japón luchando con el ejército chino, palabras parecidas a las que Roberto expresa en "Salón México".

El alcoholismo constituye otra característica - del cineasta, bebía constantemente y en grandes canti

dades. Esta peculiaridad se expresa claramente en la cinta porque el ambiente donde se filmó radica en la vida nocturna de cabaret.

El desempleo también hace su aparición con Mercedes, quien lejos de tener una preparación adecuada para conseguir un trabajo respetable, se tiene que someter a una vida de prostitución y promiscuidad. Emilie Fernández detestaba esos dos aspectos en la mujer siempre y cuando no fueran motivados por él mismo, pues según su sentir, la virginidad y la pureza en el sexo femenino constituían factores de relevante importancia. Un ejemplo de esta situación, lo menciona su hija Adela Fernández en la siguiente cita:

"Arturo, un compañero mío de la secundaria, echó por debajo de la puerta una carta, muy ingenua por cierto, en la que me declaraba su amor; ambos níamos 15 años de edad. Eva la recogió y sigilosamente me la llevaba a mi cuarto cuando, sorprendiéndola, mi padre le salió al paso y se la arrebató, leyó el contenido y sin decir nada se fue al jardín a quemar la hojarasca. A pesar de su simulada indiferencia, sabíamos que nos esperaba un buen regalo. Pasaron las horas, cenó en su recámara y me mandó a decir que no fuera a darle las buenas noches y que me durmiera. Como a la una de la mañana nos despertó a gritos y nos hizo ir a su cuarto. Temblábamos de miedo; su expresión era amenazante, a punto de soltar golpes.

"Como siempre, nos sentamos en unas pequeñas sillas de ébano y nos soltó el sermón: 'Con que una es

puta y la otra alcahueta ¿eh? Pues quiero decirles que esta es una casa decente y si quieren putear - se van a la calle. ¡Se me largan, jijas de la chingada! Afuera pueden revolcarse en el lodo y en la putería todo cuanto quieran. ¡Ah, pero de aquí me salen limpias, así que antes de largarse, se me bañan y se me visten de blanco! '

"Con un ademán nos mandó al baño, y al salir bien bañadas y con ropa inmaculada, ordenó que nos sentáramos en las sillas, Nuevamente nos mandó a bañar y redundó la escena en siete ocasiones. Cuando salimos la última vez ya eran las cuatro y media de la mañana y él estaba profundamente dormido. En silencio y conteniendo la respiración, nos retiramos, empecamos algunas cosas y cuando en la cocina (5:10 am) discutíamos a dónde ir, él desde la escalera gritó: '¿ Qué pasó con el café ? ' Y de nuevo siguió la rutina como si no hubiera pasado nada".¹²

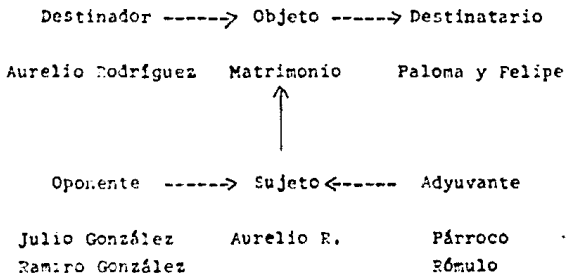
Sim embargo, el Indio si podía llevar una vida promiscua con todas las mujeres que vivían en su casa de Coyoacán.

"PUEBLERINA" (1948)

La trama se desarrolla en un ambiente provinciano, en el que sobresalen siete personajes principales, los cuales, en conjunto, dan vida e interés a la cinta:

- | | |
|----------------------|-------------------------|
| 1. Aurelio Rodríguez | (Roberto Cañedo) |
| 2. Paloma | (Columba Domínguez) |
| 3. Felipe | (Ismael Pérez) |
| 4. Julio González | (Guillermo Cramer) |
| 5. Ramiro González | (Luis Aceves Castañeda) |
| 6. Párroco | (Arturo Soto Rangel) |
| 7. Rómulo | (Manuel Dondé) |

Estos personajes varían en características y personalidades, por lo que cada uno de ellos desempeña un lugar determinado en el modelo actancial:



Sujeto: Aurelio Rodríguez. Joven alto y delgado; sencillo, noble, sincero y tranquilo. Representa al sujeto por ser él, quien busca una relación de deseo con el objeto (matrimonio), pues la meta principal para Aurelio es poder casarse con su anada Paloma.

Objeto: Matrimonio. Es el objeto porque constituye la finalidad de Aurelio, ya que a pesar de las constantes negativas de Paloma, él insiste en su petición. Además, el matrimonio conforma el vínculo de comunicación entre el destinador (Aurelio) y el destinatario (Paloma y Felipe), pues gracias a él ambos protagonistas podrán ver cumplidas todas sus aspiraciones (formar una familia).

Destinador: Aurelio Rodríguez. En el modelo de Greimas este personaje funge con dos categorías actanciales; primeramente, la de sujeto, misma que ya fue explicada con anterioridad, y en segundo término, la de destinador, puesto que es el emisor del bien, es decir, es el que le "da el bien" tanto a Paloma como a Felipe, ya que al casarse con la joven, les brinda la oportunidad de formar una familia respetable y de salir adelante todos juntos, sin importar la opinión de los pobladores del lugar.

Destinatario: Paloma y Felipe. Paloma es una mujer bella, femenina y delicada; de personalidad sumisa, sencilla y acomplejada, pues al ser ultrajada carga consigo misma el peso de su pecado, y se aleja de la comunidad.

Felipe, es un pequeño con las características propias de un niño provinciano; moreno, delgado, de enormes ojos oscuros y carácter dulce y afable. Ambos son los destinatarios porque son los "receptores del bien" que les brinda el destinador (Aurelio), ya que al casarse Aurelio y Paloma le dan un hogar y un apellido al hijo de ésta; al tiempo que ven consumado su cariño y su relativa felicidad por no ser del todo aceptados-

por la población.

Oponentes: Julio y Ramiro González. Julio es un hombre joven, atractivo y varonil; pero de carácter duro, irresponsable, caprichoso, cobarde, vengativo y dominante, acostumbrado siempre a hacer su voluntad por encima de los demás. Ramiro es una persona de complexión gruesa y no muy bien parecido, que sólo piensa en gozar con la humillación y desesperación del pueblo; representa a un ser ambicioso, tramposo, orgulloso y dominante que hace lo que desea en la comunidad por tener dominados a todos sus pobladores. En este análisis ambos personajes figuran como oponentes porque en todo momento tratan de hacerle la vida imposible a Aurelio, empezando por quitarle a su novia y enviarlo a la cárcel, y terminando por alejar al pueblo de él, por tratar de mandarlo a la ruina y por intentar matarlo a toda costa.

Adyuvantes: Párroco y Rómulo. El párroco es un hombre de edad avanzada, sencillo, sincero y con un amplio criterio. Este personaje figura como adyuvante porque en varias ocasiones intercede por los protagonistas ante el pueblo para que los acepten y les brinden su amistad.

Rómulo, por su parte, es el único miembro de la población que auxilia y apoya a Aurelio cuando éste sale de prisión; sin embargo, ante las amenazas de los hermanos González Rómulo se ve obligado a terminar esa amistad.

REALISMO MÁGICO EN "PUEBLERINA"

La intensificación del carácter en "Pueblerina" se manifiesta claramente con el personaje de Ramiro-González, quien muestra una ostentosa masculinidad y sólo actúan abdicadamente, ya que maneja a la gente a su antojo y mata a cualquiera que no se ajuste a sus reglas o lo haya puesto en ridículo. Además, es un ser enérgico, extrovertido y violento que acostumbra tomar la justicia en sus manos.

Por otro lado, está la contraparte a esta personalidad, la de los provincianos indecisos, imprevistos y poco reflexivos, pues en lugar de pensar en todas sus posibilidades y salir a vender sus cosechas a sitios en los que se les pagaran precios más justos y razonables, preferían aguantar los malos tratos y la mezquindad de los acaparadores de la población. Asimismo, son fatalistas, pensaban que si Ramiro y Julio no les compraban sus cosechas nadie más lo haría y quedarían todavía más empobrecidos, por lo que optaban por obedecer y soportar. De igual manera, son herméticos y sumisos.

La mujer es usada, aprovechada al máximo y posteriormente deshechada. Su personalidad refleja al ser pasivo, dócil, sumiso al hombre y al medio; muestra a la mujer ignorante, ingenua y obediente que siempre se ajusta a las circunstancias sin protestar. Esta es la clara descripción de Paloma; la joven que después de ser deshonrada se aísla espiritualmente y

se aleja del pueblo para ocultar su vergüenza y su frustración por no haber conseguido sus más nobles aspiraciones.

El amor a la tierra es otro aspecto importante en la cinta; aunque la muerte ronde sus vidas, los pobladores no aceptan la idea de alejarse del sitio en el que han nacido y trabajado. Esto se observa - cuando Aurelio dice "... he regresado aquí porque - aquí nací y es mi tierra..."

La religión también hace su notable aparición. Los pobladores mencionan constantemente a Dios, se persignan ante la iglesia y acostumbran ir a escuchar misa. Además, para los provincianos es de mayor relevancia la boda religiosa que la civil.

La ambientación se percibe con la boda de Aurelio y Paloma, acontecimiento que se celebra muy a la mexicana, con mole, música de huapango, clásicos adornos festivos (globos, serpentinas, etc.) y una hermosa variedad de bailables típicos.

Las peleas de gallos constituyen otro factor - importante, pues el director cinematográfico sentía gran atracción por estos animales y los consideraba como prototipos del machismo y la virilidad.

La evocación en la cinta se percibe cuando - "los personajes principales interpretados por Columba Domínguez y Roberto Cañedo preparan una fiesta - de bodas e invitan a todo el pueblo que los desaira. La comida se queda intacta, el ambiente es desolador y sólo asisten a su casa los mariachis. Columba y Roberto bailan un son jarocho, 'El Palomo y la Paloma'. Esta misma escena la repite en 'Cita de Amor'

y una vez más en 'México Norte'. Esta recurrencia de sentimiento de abandono, el dolor del desaire y la soledad acrecentada por el rechazo colectivo aparece constantemente en su vida personal, provocada por él mismo. Busca la compañía de cientos de personas y luego se siente ofendido por cualquier situación aparentemente sin importancia pero que él utiliza como pretexto para correr a sus invitados y finalmente poder sumergirse en un estado de profunda tristeza, y al igual que en las escenas cinematográficas, conserva a los músicos para que lo acompañen en su pena y pide que le toquen 'El Abandonado' y 'El Palomo y la Paloma' que baila solo, probablemente algún recuerdo secreto lo atormenta".¹³

Para la presentación de las vivencias, la bebida tampoco se hizo esperar, tanto en las buenas (para festejar) como en las malas (para olvidar las penas) no deja de formar parte en este tipo de cintas; como cuando Aurelio menciona que "... tenemos que emborracharnos para decir que estamos de fiesta..." y "... en las fiestas hay que beber y estar contentos...". Además, el alcohol conduce a la mitomanía, pues cuando Aurelio estaba borracho, empieza a decir todo lo que según él va a hacer por su esposa y su hijo para darles un mejor nivel de vida. Este hecho se relaciona con la vida de Emilio Fernández porque él acostumbraba competir como mitómano con Pedro Armendáriz y Diego Rivera, ya que para el cineasta sólo los genios pueden crear mitos.

La atracción por el mundo zoológico también se hace notar cuando a Ramiro lo que más le duele es -

perder su caballo, situación que se refleja con la vida del Indio cuando se muere su caballo Malik.

Hay que manifestar que las rencillas de amores - y de honor solamente se resuelven a balazos, del mismo modo que el cinedirector solucionaba algunos de sus conflictos.

Finalmente, el elemento de lo real a lo fantástico se manifiesta con Aurelio, quien lejos de comportarse como el clásico macho refleja una nobleza y una sinceridad extrema. Es el personaje que le da apoyo y cariño a Paloma a pesar de que ésta tuvo un hijo con otro hombre; es el que decide poner las cosas claras y formar legalmente una familia.

"LA MALQUERIDA" (1949)

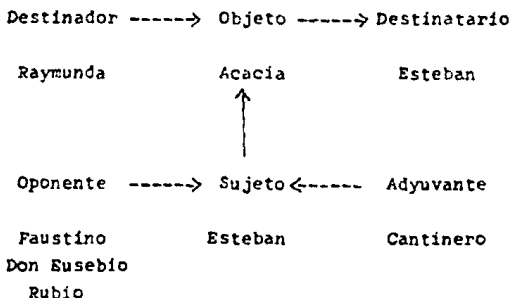
"La Malquerida" es una cinta clásica del cine de Emilio Fernández, en la que los grandes hacendados de la provincia mexicana y sus diversas problemáticas hacen su notoria aparición.

En ésta figuran siete personajes que conforman - el eje central de la trama:

- | | |
|----------------|---------------------|
| 1. Esteban | (Pedro Armendáriz) |
| 2. Raymundo | (Dolores del Río) |
| 3. Acacia | (Columba Domínguez) |
| 4. Faustino | (Roberto Cañedo) |
| 5. Don Eusebio | (Julio Villarreal) |

6. Rubio (Gilberto González)
7. Cantinero (Luis Aceves Castañeda)

Dentro del modelo de actantes estos personajes -
fueron ubicados de la siguiente manera:



Sujeto: Esteban. Hombre alto, físicamente atlético y de enormes ojos. Su personalidad es contradictoria e indecisa; de carácter fuerte y a la vez débil; dominante, violento, duro y apasionado. Es el sujeto porque entre él y Acacia (objeto) surge una relación de deseo, ya que Esteban trata de quitar de enmedio a todo aquél que ose acercarse a la joven, pues como no puede ser para él tampoco quiere que sea para nadie.

Objeto: Acacia. Joven provinciana de tez morena, largo cabello negro y grandes ojos del mismo tono. Es

una chica coqueta, provocativa, rebelde y fría; conforma al objeto por ser ella el punto con el que se desarrolla la intriga, puesto que constituye la causa por la que Esteban deja de querer a su esposa (madre de Acacia) y empieza a amenazar y a matar a todos cuantos se acercan a su hijastra.

Destinador: Raymunda. Mujer de edad madura, delgada y de rasgos finos; personifica a la mujer tranquila, dócil, sumisa y obediente. En este filme, funge como destinador porque es la que "proporciona el bien", en este caso, es la persona que le da una posición social a Esteban al casarse con él, además de brindarle todo su cariño, una familia y su fortuna.

Destinatario: Esteban. En esta cinta participa como sujeto y como destinatario, es decir, que cuenta con dos niveles actanciales. El primero ya fue previamente explicado y el segundo surge con el hecho de que Esteban es el que "recibe el bien", ya que inicialmente obtiene un matrimonio provechoso con el que pasó a ser el amo del "Soto"; en segundo término tiene el amor y el apoyo incondicional de su esposa y en tercer lugar la relativa aceptación amorosa de su hijastra Acacia.

Oponentes: Con tres los personajes que figuran como oponentes. En primera instancia está Faustino, hombre alto y delgado aparentemente bien parecido; es una persona noble, sensitiva, de buenos sentimientos y agradable carácter; en la cinta participa como oponente porque al amar a Acacia y querer casarse con ella se convierte en uno de los principales rivales de Esteban, razón por la cual es asesinado a balazos.

El segundo personaje es Don Eusebio, hombre de edad avanzada, complexión gruesa, estatura mediana y tez blanca; es un personaje tosco, duro, violento, vengativo y enérgico. En la película participa también como oponente y puede decirse que es el principal, ya que al encontrar el cadáver de su hijo preferido no deja en su intensa búsqueda para encontrar al asesino, por lo que al descubrir que el causante de esta muerte fue Esteban, decide cobrar venganza matando al protagonista.

El tercer oponente es el Rubio, hombre alto, - robusto y mal encarado que no deja de manifestar a cada instante su gran ambición y su cobarde, traicionera y vengativa personalidad. Es otro oponente porque es el que termina delatando a Esteban, siendo que en última instancia fue éste quien mató a Faustino, pues cuando va a recogerlo, lo encuentra todavía con vida y en vez de ayudarlo le da el tiro de gracia.

Adjuvante: Cantinero. Hombre maduro, de complexión gruesa y estatura mediana; en el filme caracteriza al ser agradecido, sincero, discreto y sencillo. Este personaje es el único que trata de ayudar a Esteban cuando se encuentra en aprietos, como en el momento en el que el protagonista regresa al pueblo y el cantinero le dice que ya lo delató el Rubio y que lo están buscando para matarlo.

REALISMO MÁGICO EN "LA MALQUERIDA"

La intensificación del carácter inicia con el machismo, mismo que se muestra claramente en Esteban y Don Eusebio. Ambos manifiestan una ostentosa masculinidad, son poco reflexivos y analíticos, y se mueven de acuerdo a sus instintos, es decir, que antes de pensar racionalmente las cosas para posteriormente agtuar, lo que hacen es, en el caso de Esteban, matar a quien le estorba para llegar a su meta y en la situación de Don Eusebio, vengarse al estilo de "ojo por ojo diente por diente" o siguiendo aquél refrán de: "el que a hierro mata a hierro muere"; o sea, que no buscan mejores salidas para solucionar sus problemas que deshaciéndose del enemigo.

Otras características notables en la película son la indecisión y la imprevisión. En primer término Esteban tarda mucho tiempo en decidirse a confesarle su amor a Acacia, y en el segundo, el protagonista agtá impulsivamente al dejarse llevar por su sentir en vez de pensar en lo que su acción puede traer como consecuencias.

La mayoría de los hombres son enérgicos, violentos y francos, además de que sienten que por traer pistola y propagar amenazas son más hombres y más dignos de respeto. Otra parte de los personajes masculinos de este filme no se ajusta a esta clasificación, por el contrario, son cobardes, ambiciosos, lascivos y solamente se las dan de valientes cuando beben.

La mujer es un ser pasivo e incomprendido por el esposo, vive espiritualmente sola y frustrada. Además, no recibe apoyo moral ni compañerismo por parte de su pareja. En general son tranquilas, dóciles, ignorantes, ingenuas y sumisas al hombre y al medio. En el filme, esta específica descripción se ajusta perfectamente a Raymunda (Dolores del Río).

Las creencias religiosas constituyen otro punto-rescatable de la trama. En variadas ocasiones mencionan a Dios y los provincianos acostumbraban ir a misa los domingos y rezar.

El amor a la tierra también es expresado, un ejemplo de ello es cuando Raymunda dice "... los árboles y las piedras nunca se van aunque las azote el viento..." y cuando el cantinero le menciona a Esteban "... sé lo duro que es dejar la tierra...".

Por otra parte, una mujer sola nunca es respetada, siempre necesita de un hombre que la respalde por que de lo contrario es objeto de insultos e insinuaciones. Además, el sexo masculino es el que dice la última palabra; es el que decide lo que se debe hacer salvo las excepciones en las que relega su responsabilidad a la esposa. Asimismo, haga lo que haga nunca dejará de ocupar el lugar que le corresponde en la jerarquía familiar.

Por otro lado, la tradicional superstición de poner a San Antonio de cabeza también se detecta en el filme cuando Acacia piensa fugarse con Faustino y coloca el cuadro del santo en su postura normal.

La infidelidad en este caso no es aceptada por la comunidad, ya que es relativamente un amor incestuoso.

tuoso del que solamente se obtienen las burlas y la letra de una canción muy singular.

La ambientación se muestra en la típica vida mexicana de los personajes, en donde no aparece ningún objeto importado y todo es muy nacional, desde los utensilios para hacer la comida hasta los implementos usados en el cuidado del ganado.

La atracción de Emilio Fernández por el mundo zoológico se observa a través de la vida de los grandes hacendados, pues se hace claramente notoria la existencia de caballos, vacas y gallinas, entre otros animales.

Las vivencias nuevamente se reflejan con la imagen paterna respetada y obedecida, como sucede cuando Faustino está en la mesa acompañado de su familia y el padre de éste pone en orden a todos sus hijos en el momento en que empiezan las burlas y discusiones.

Las bebidas alcohólicas juegan un papel igualmente importante. Según el conocido cineasta, el alcohol permite conocer a las personas en su esencia y en la película, el Rubio empieza a hablar denunciando todo lo sucedido con la muerte de Faustino, después de haber ingerido algunas copas. Además, la bebida le da valor, y en cuanto empieza a sentir sus efectos le rebela a Esteban sus verdaderos sentimientos, los de un ser egoísta, cobarde y ambicioso.

Los balazos y la justicia a mano armada tampoco se hacen esperar y es que el Indio era uno de los sujetos que pensaba que todo hombre debía siem-

pre portar una pistola para defenderse.

La virgen juega en esta cinta un papel relevante. En "La Malquerida" se juran por ella y ante ella las verdades más increíbles para que sean tomadas en cuenta.

El aspecto de lo real a lo fantástico se ilustra con la muerte, tomada como un beneficio que la vida supo acordar a tiempo, pues con la muerte de Esteban todas las deudas quedan saldadas, tanto las del amor irrealizable con Acacia como las de la esposa humillada y ofendida, y las de la pérdida del hijo preferido de Don Eusebio.

Por otro lado, a los caballos que salen en el filme se les da una peculiaridad muy especial. Al parecer éstos representan a la familia del "Loto": el Amo simboliza a Esteban, la Dama a Raymunda y la Hija a Acacia. Esta singularidad se puede observar cuando Esteban decide huir de la hacienda y al montar "El Anc", las dos yeguas relinchan y se rebelan.

También aparece la mujer rebelde interpretada por Acacia, pues, aunque siempre termina por obedecer a Esteban y a Raymunda no deja de ser fría, dura y agresiva con su madre cuando pretende defender su amor por el protagonista.

Todos estos aspectos demuestran que en los filmes analizados aparecen los rasgos del realismo mágico, los cuales demuestran que conciente o inconcientemente el cineasta refleja parte de sus vivencias en las cintas de su obra.

A través de los nueve análisis que se realizaron

se pudieron detectar diferentes aspectos.

Primeramente, la mayoría de las cintas dirigidas por el Indio son del mismo tipo de historias, salvo "Salón México" y "Bugambilia" que rompen con esta constante. La primera se desarrolla en un ambiente urbano de la ciudad de México, y la segunda se suscita en el ambiente rural del siglo XIX.

En segundo término, en las películas dirigidas por dicho director colaboraron tres personalidades importantes, las cuales pudieron realizar verdaderas obras de arte en cuanto a sus actividades dentro de los filmes; el primero de éstos es el escritor Mauricio Magdaleno de nacionalidad mexicana, quien fuera finalmente el que convirtiera en realidad las ideas del Indio a través de sus guiones; el segundo, Gabriel Figueroa, no necesita presentación, ya que dentro del ámbito cinematográfico es muy renombrado. Este fotógrafo fue el que plasmó las inquietudes del cineasta en imágenes, y cabe resaltar que gran parte del éxito de Emilio Fernández se debió a la calidad de la fotografía de sus películas. Por último, tenemos a la editora Gloria Schoemann, quien armó el trabajo de los tres anteriores (director, escritor y fotógrafo) para conformar adecuadamente las secuencias de las cintas. Cada uno de ellos forma una parte esencial en la realización de las películas del Indio, por lo que de haber prescindido de alguno, se podría afirmar que la calidad de los filmes no hubiera sido la misma.

Uno de los principales problemas del director durante la filmación de sus creaciones fue que paulati-

namente cayó en la repetición de temas, así como de nombres de personajes, pues como se sabe, la niñez y adolescencia del Indio giraron en torno a la Revolución Mexicana, aspecto histórico que manejó en muchas de sus cintas.

Otra característica de esta índole se dio en - "Janitzio", "Maclovía" y "La Red", en donde la ambientación utilizada para su filmación puede considerarse como la misma, razón por la cual, cuando apareció "La Red" en pantalla no causó ningún impacto y al contrario, desagradó plenamente. Por último, en "Enamorada" aparecen los siguientes personajes: - Beatriz Peñafiel, General José Juan Reyes, Don Carlos Peñafiel, Capitán Bocanegra y Maestro Apolonio-Sánchez, entre otros; mismos nombres que utilizó para: "Del Odio Nace el Amor", resultando una segunda versión de la anterior. Esta situación no gustó a los críticos cinematográficos por ser un tema ya explotado.

De tal suerte, como hemos verificado una y otra vez y con el análisis aquí expuesto, el Indio-Fernández fue un artista consecuente con su vida real y con su obra, donde reflejó -hasta la tautología- la idiosincrasia del mexicano, pero revestida de un realismo mágico evidente.

CITAS

CAPÍTULO 4

1. Béjar Navarro, Raúl. El Mexicano, pág. 69
2. Ibidem, pág. 80
3. Ibidem, pág. 81
4. Ibidem, págs. 81 y 82
5. Fernández, Adela. Emilio Fernández (Vida y Mito),
pág. 44
6. Ibidem, pág. 44
7. Ibidem, pág. 83
8. Ibidem, pág. 95
9. Ibidem, pág. 98
10. Ibidem, pág. 124
11. Ibidem, pág. 130
12. Ibidem, págs. 110 y 112
13. Ibidem, pág. 152

C O N C L U S I O N E S

El cine del Indio Fernández, a manera de conclusión, podría ocupar dos polos: el realista y el mágico. El primero puede ser abordado a través de la representación más o menos fiel de una realidad; sin embargo, el Indio sistemáticamente deformó el objeto real de manera evidente, aunque todavía reconocible. El segundo estuvo marcado por un ilusionismo que partió de una estructura muy rígida: la de la idiosincrasia del mexicano.

Le obsesionó representar su aprehensión de "lo mexicano" (indicadores conductuales) a través de ilustraciones cinematográficas revestidas de arte: realismo mágico.

El cine de Emilio Fernández tuvo un gran éxito en la década de los cuarentas y gran parte de este se debió a la calidad de su fotografía, misma que fuera realizada por el conocido fotógrafo Gabriel Figueroa, considerado como el maestro mexicano del blanco y negro, y quien participara con los directores cinematográficos: Julio Bracho, Fernando de Fuentes, Roberto Gavaldón y Emilio Fernández, con quien hizo un gran equipo.

Figueroa utilizaba una técnica fotográfica que consistía principalmente en preocuparse por obtener la atmósfera y la ambientación adecuada de la locación. Además consideraba a la iluminación como base para su trabajo dentro del foro, pero en exteriores, prefería que la misma naturaleza diera el tono de cada fotografía: selva, desierto, mar, ciudad u otros.

Lo anterior junto con su técnica de revelado fungieron como cimientos para la aparición del realismo mágico en sus trabajos, realismo que plasmó las ideas, creencias y vivencias del conocido cineasta mexicano, quien - aunado al excelente trabajo fotográfico de Figueroa y a los literarios guiones de Mauricio Magdaleno, logró imprimir en sus creaciones la corriente generada por el escritor Juan Rulfo.

La década de los cuarentas es una época de suma importancia para la cinematografía mexicana y durante este periodo, los diversos directores cinematográficos plasmaron verdaderas obras de arte que originaron el título de "La Época de Oro del Cine Mexicano". El Indio Fernández durante ésta tuvo un gran auge y gracias a ello, la mayoría de sus filmes fueron alabados y premiados.

El movimiento revolucionario representó en el Indio un acontecimiento que fue radical en su vida, ya que siempre estuvo enajenado con la Revolución y por eso en varias de sus películas presentó este suceso. También la formación que tuvo Emilio Fernández a nivel familiar fue determinante, la imagen temida del padre, así como el machismo fueron situaciones que prevalecieron durante toda su vida y que posteriormente fueron manifestadas en sus cintas.

Este trabajo partió de dos hipótesis que a través del proceso de investigación permitieron comprobar los siguientes aspectos:

Primeramente, la hipótesis "los valores estéticos y narrativos del cine de Emilio Fernández representan en imágenes lo que en literatura se ha llamado realismo mágico", resultó verdadera, pues durante la elaboración de

esta tesis se pudo apreciar que el cine para el Indio-Fernández fungió como un símbolo (un objeto que reemplaza a otro) para satisfacer sus necesidades de reforzar un chovinismo de hecho y artístico exteriorizado a través del instrumento más cotidiano a él: el cine (ver capítulo 2).

En este evidente juego el cineasta se percató rápidamente que las imágenes eran una manera de objetivizar su mundo interior imaginativo en la que vertía, - con orden narrativo, el caos de su mitomanía.

El cine resultó, pues, el vehículo idóneo para recorrer un cúmulo de vivencias, afectos, emociones que no podía manifestar en la vida cotidiana, dada la re-presión social.

Diríamos que el Indio fue todo instinto encauzado de manera técnica y creativa por su equipo de colaboradores, y es aquí donde entra la segunda hipótesis: "el cine de Emilio Fernández es un trabajo perfectamente - armonizado entre el director, el escritor, el fotógrafo y el editor", la cual resultó también verídica, ya que la obra del Indio no sólo está basada en el trabajo de éste, sino que la participación de Mauricio Magdaleno, Gabriel Figueroa y Gloria Schoemann, hicieron que el cine de Emilio Fernández en la década de los - cuarentas fuera de gran relevancia.

Finalmente, los objetivos fueron cumplidos en su totalidad y gracias a los métodos de análisis empleados se pudo lograr un minucioso examen de las tramas y de la personalidad de los personajes de las cintas, - pues tanto el modelo actancial de Greimas, como el realismo mágico permitieron estudiar a las películas des-

de diferentes ángulos o perspectivas.

Con lo expuesto anteriormente y con la firme convicción de que esta investigación aportará un nuevo enfoque hasta ahora no empleado en la cinematografía, se espera que la presente tesis sea de utilidad y sirva como material de apoyo a toda aquella persona, profesor o investigador, que desee saber algo más acerca de la vida y obra cinematográfica de Emilio Indio Fernández.

- 179 -

B I B L I O G R A F Í A

1. Béjar Navarro, Raúl.
El Mexicano. Aspectos culturales y psicosociales.
México, UNAM, 1988;
392 p.p.
2. Beristáin, Helena.
Análisis Estructural del Relato Literario.
México, UNAM, 1984;
197 p.p.
3. Biografía de Juan Rulfo.
México, Ed. Patria, 1984;
s/p.p.
4. Díaz Rodríguez, Gloria.
"Como si Fuera un Murmullo": Juan Rulfo. Tesis,
UNAM, ENEF Aragón. México, 1988;
300 p.p.
5. Enciclopedia El Arte Mexicano (Arte Prehispánico).
México, Ed. Salvat Editores, 1982;
143 p.p.
6. Enciclopedia Salvat Diccionario.
México, Salvat Editores, 1986;
Tomo I; 288 p.p.
7. Enciclopedia Salvat Diccionario.
México, Salvat Editores, 1986;
Tomo 10; 2840 p.p.

8. Fernández, Adela.
El Indio Fernández Vida y Mito.
México, Ed. Panorama, 1986;
250 p.p.

9. García Riera, Emilio.
Emilio Fernández (1904 - 1986).
México, Ed. Universidad de Guadalajara, 1987;
326 p.p.

10. Miranda Basurto, Angel.
La Evolución de México.
México, Ed. Herrero, 1987;
357 p.p.

11. Moderna Enciclopedia Universal.
España, Ed. Nauta, 1987;
Tomo 8; 404 p.p.

12. Paoli, Antonio.
Comunicación e Información.
México, Ed. Edicol, 1977;
197 p.p.

13. Rafols, J. F.
Historia del Arte.
España, Ed. Ramón Sopena, 1970;
592 p.p.

14. Reyes Nevares, Beatriz.
Trece Directores del Cine Mexicano.
México, Ed. Biblioteca SEP, 1974;
191 p.p.

15. Rulfo, Juan.

Pedro Páramo.

México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1984;
159 p.p.

16. Sommers, Joseph.

La Narrativa de Juan Rulfo (Interpretaciones Críticas).

México, Ed. SEP-SETENTAS, 1974;
167 p.p.

17. Taibo I, Paco Ignacio.

El Indio Fernández (El Cine por mis Pistolas).

México, Ed. Planeta, 1986;
217 p.p.

H E M E R O G R A F Í A

1. Gallegos, José Luis. Gabriel Figueroa ha Vivido Todos los Cambios Técnicos de la Cinematografía Excélsior, 22 de abril de 1990, pág. 4-A
2. Gallegos, José Luis. Gabriel Figueroa ha Vivido Todos los Cambios Técnicos de la Cinematografía Excélsior, 29 de abril de 1990, pág. 6-A
3. Gallegos, José Luis. Gabriel Figueroa ha Vivido Todos los Cambios Técnicos de la Cinematografía Excélsior, 6 de mayo de 1990, pág. 3-A
4. Gallegos, José Luis. Gabriel Figueroa ha Vivido Todos los Cambios Técnicos de la Cinematografía Excélsior, 13 de mayo de 1990, pág. 2-A