



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

HISTORIA DEL ARTE

**LOS USOS DE LA PLÁSTICA MEXICANA EN  
*RÍO ESCONDIDO***

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE  
PRESENTA

**ERIKA WENDY SÁNCHEZ CABELLO**

DIRECTORA DE TESIS  
DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA



NOVIEMBRE 2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 esta 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.

Dedico el presente trabajo con todo cariño  
a mi familia y a Jorge Banda,  
mi amado compañero.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, por darme la oportunidad de formarme como el ser humano que soy.

Agradezco a mi madre por todo su cariño, a mi hermana por compartir conmigo todo lo que hago y todo lo que soy, y a Jorge Banda por ser una luz en mi vida y el motor de mi corazón.

A mis maestros, miembros de mi Comité Tutorial:

A la Dra. Alicia Azuela de la Cueva por su invaluable apoyo, y por acompañarme durante todo mi recorrido por la Maestría. A la Dra. Julia Tuñón Pablos por su asesoría sólida y honesta, y por su generosidad al compartir conmigo toda su experiencia y su tiempo. Al Dr. Aurelio De los Reyes por sus valiosos comentarios y observaciones a mi trabajo.

Al Maestro Álvaro Vázquez Mantecón por su cálida recepción al tema de mi trabajo y sus aportaciones al mismo. Al Dr. Ignacio Prado Feliu por sus observaciones y sugerencias.

Al Lic. Ricardo Pérez Escamilla y a Javier por las facilidades otorgadas para la consulta de textos y por proporcionarme las imágenes digitalizadas de los grabados.

A la Maestra Rita Eder, Coordinadora del Posgrado en Historia del Arte, por motivarme a presentar éste trabajo, por su visión y su entrega.

# Los usos de la plástica mexicana en *Río Escondido*

- **Introducción** p. 6
  
- **Capítulos**
  
- 1. **Leopoldo Méndez heredero de la revolución y su arte**
  - **La revolución como legado** p. 9
  - **El legado artístico** p. 12
  - **La participación de Leopoldo Méndez en la LEAR y el TGP**  
p. 16
  
- 2. ***Río Escondido*, aquel pueblo de “...un país que se llama cine mexicano”**
  - **“La edad de oro”** p. 20
  - ***Río Escondido* los creadores** p. 23
  - **El filme y sus logros** p. 32
  - **Los grabados para el celuloide** p. 41
  
- **Conclusiones** p. 77
  
- **Fuentes** p. 81

# INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende mostrar los usos del grabado en el cine mexicano<sup>1</sup>, en particular en la película *Río Escondido* (1947)<sup>2</sup>, a través de una nueva lectura de la misma; al igual que su aportación al imaginario artístico posrevolucionario y su carácter doctrinal en el nivel de la historia y mediante el discurso fílmico. Ubicándola dentro de diferentes contextos: el histórico, el cinematográfico y el estético.

En varios de los catálogos de la obra de Leopoldo Méndez se hace referencia a los grabados con los cuales participó en el cine y se reconoce su importancia, sin embargo no se analiza particularmente el uso de éstos dentro de las películas. Para el presente trabajo escogí los grabados de *Río Escondido* (1947) por ser la primera película dónde Leopoldo Méndez participa; es decir, es una primera aproximación al trabajo del grabador en el cine mexicano.

Durante la investigación pude darme cuenta de que la relación entre el grabador y el cine mexicano es tan importante que puede ser objeto de un trabajo más completo, donde el *corpus* fílmico se pueda ampliar a todas aquellas cintas en las que Leopoldo Méndez participó.

Los primeros minutos de la película son el prólogo de la misma, y ellos por si mismos serían un rico material a trabajar, *Río Escondido* (1947) inicia con los créditos sobre los grabados de Leopoldo Méndez, los cuales según señala Julia Tuñón<sup>3</sup> son como un índice referente de los retos que la maestra rural tendrá que pasar para cumplir su misión.

---

<sup>1</sup> El planteamiento original del presente trabajo pretendía mostrar también los usos de la pintura de historia y de la pintura mural, pero dadas las características solicitadas para el mismo, éste se acotara al grabado, dejando para un trabajo posterior las ya mencionadas manifestaciones plásticas.

<sup>2</sup> Título: *Río escondido*. Director: Emilio “Indio” Fernández. Género: Drama rural. Año: 1947. Estreno: 12-02-48. País: México. Producción: Raúl de Anda G., Producciones Raúl de Anda S. A. Lugar de estreno: cine Orfeón. Tipo de producción: industrial. Guión: Mauricio Magdaleno sobre un argumento original de Emilio “Indio” Fernández. Fotografía: Gabriel Figueroa. Fotografía en Technicolor de los murales de Diego Rivera: Luis Osorno Barona. Música: Francisco Domínguez. Sonido: monoaural. Vestuario: Armando Valdés Peza y Beatriz Sánchez Tello. Maquillaje: Armando Meyer. Edición: Gloria Schoemann. Duración: 105'. Autorización: r-5326-a. Interpretes: María Félix, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Fernando Fernández, Arturo Soto Rangel, Eduardo Arozamena, Columba Domínguez, Juan García, Manuel Donde, Carlos Muzquiz, Agustín Isunza, Roberto Cañedo, Lupe del Castillo, María Germán Valdés, Jaime Jiménez Pons “frijolito”. Voz: Manuel Bernal. Rodaje: 4 agosto 47/. Estudios: Azteca. Locaciones: Santa María Tulpetlac, Estado de México. Escenografía: Manuel Fontanals. Títulos con grabados: Leopoldo Méndez.

<sup>3</sup> Julia Tuñón, “Historia, nación y mito en el cine mexicano. El caso de Emilio Fernández y los murales de Diego Rivera en la pantalla” en *El siglo XX desde el XXI. La cuestión nacional*, México, DEH-INAH, 2005, p. 7.

El filme *Río Escondido* (1947) es muy rico en posibilidades y temas, desde su creación en 1947 ha sido material para un sinnúmero de escritos y se sigue escribiendo de él en la actualidad, sin embargo mi interés en la película no es sólo su valor artístico, sino también lo que representa y lo que aporta a la cultura cinematográfica posrevolucionaria; se trata del acercamiento a un producto que ha salido del límite de sus contenidos y cuyos significados no son sólo cinematográficos.

Los grabados de Leopoldo Méndez en la película *Río Escondido* (1947) tienen por un lado la intención de preparar al espectador respecto a la temática de la película; ser un soporte visual con una narrativa secuencial, aunque no ordenada. Al drama que se está a punto de ver lo precede una serie de imágenes que representan las injusticias que padece el pueblo mexicano, las luchas sociales, y los logros de la revolución. Por otro lado los grabados pretenden mostrar la obra del grabador mexicano, tanto en México como en el extranjero, pues ésta va paralela al imaginario artístico posrevolucionario del cual participa Emilio Fernández, y a las temáticas recurrentes de su cine.

Es de gran importancia para mi trabajo establecer el contexto histórico-artístico y la atmósfera político-cultural de la película, hablar de los grandes hechos para posteriormente aterrizar en el cine de la revolución, y en particular en la película *Río Escondido* (1947). Ante este tipo de filmes es necesario hacer las dos lecturas, del cine como arte y como producto ideológico de una época.

Jean-Luc Godard en sus *Historie (s) du cinéma* nos dice que el cine da forma a la historia profunda, además de su indiscutible capacidad para testimoniar, tiene la capacidad de hacerlo artísticamente; la historia de *Río Escondido* (1947) tiene una relación estrecha con la Historia del país, crea una síntesis visual de un proceso histórico, el proyecto alemanista. Al ser la historia del filme contemporánea a su rodaje testimonia sobre la representación que sus creadores tienen de su momento. *Historie (s) du cinéma* muestra la historia del cine y el cine como la memoria del siglo XX dentro de un circuito perfecto.<sup>4</sup>

El cine es una fuente a la que nos podemos acercar con nuevas preguntas y descubrir nuevos testimonios, técnicas de análisis y nuevas maneras de explicar el pasado y el presente. Hay una extraordinaria riqueza en las

---

<sup>4</sup> Véase Beatriz Sarlo *et al*, *El pensamiento del cine. Cuatro miradas sobre Histoire (s) du cinema*. Buenos Aires, Paidós, 2003.

películas como documentos sociales, pues nos muestran como fueron vistos e interpretados la revolución y sus logros, en diversos momentos y espacios socioculturales, y cómo esas interpretaciones varían en el tiempo según los intereses de los discursos.

De las relaciones que existen entre el cine y las artes plásticas en nuestro país se ha ocupado, entre otros, Eduardo de la Vega, haciendo una relación histórica de la influencia de la plástica mexicana en la cinematografía nacional, vía el proyecto de Sergei Eisenstein *¡Que viva México!* (1931), donde afirma que “puede advertirse a simple vista”<sup>5</sup> las fuentes, temas y estilos de los llamados tres grandes del muralismo mexicano en la obra del cineasta soviético, dando una serie de ejemplos con secuencias de *¡Que viva México!* (1931) y sus correspondientes plásticos; así mismo reconoce la influencia de los conceptos fílmicos eisensteinianos en la producción pictórica de Siqueiros. Considera que estas influencias van “metafóricamente” <<del mural a la pantalla>> y <<de la imagen cinematográfica al muro>>.<sup>6</sup>

Específicamente de la relación entre Gabriel Figueroa y la plástica mexicana se han ocupado historiadores, críticos, incluso los mismos artistas, en el texto *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*<sup>7</sup> Elías Levin Rojo “detiene la imagen” cinematográfica para hacer un análisis formal de la fotografía de Figueroa; para Álvaro Vázquez Mantecón, el fotógrafo vio en las salas cinematográficas otro tipo de paredes públicas; y Nelson Carro reconoce la influencia de los muralistas en su obra.

*Río Escondido* (1947) sigue siendo materia para diversos estudios, en “Historia, nación y mito en el cine mexicano. El caso de Emilio Fernández y los murales de Diego Rivera en la pantalla” Julia Tuñón analiza la secuencia de los murales para centrarse en la concepción de la historia que tenía Emilio Fernández.

---

<sup>5</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, Universidad de Guadalajara-Instituto Mexiquense de Cultura-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1997, p. 46.

<sup>6</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *op. cit.*, p. 112.

<sup>7</sup> Elías Levin Rojo *et al*, *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.



# CAPITULO I

## Leopoldo Méndez heredero de la revolución y su arte

### - La revolución como legado

El filme es una representación porque expresa los supuestos culturales de su época, y sugiere que los expresa tal cual, por eso es importante atender al contexto en que se crea la película. La historia de *Río Escondido* (1947) es contemporánea a su rodaje, el año de producción de la película se encuentra inmerso en una época en la que prevalecía en el país una política de reconstrucción y unidad nacionales bajo el gobierno del primer presidente civil el Lic. Miguel Alemán Valdés (1946-1952). En ésta época se da una revitalización de la lucha revolucionaria con un “ayer” presente en el que se basa la reconstrucción de la nación mexicana.

La Revolución dejó de ser una fuerza real después del sexenio de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) pero su prestigio histórico y el aura de sus transformaciones profundas siguió dando legitimidad a los gobiernos mexicanos de la segunda mitad del siglo XX. Ese brillo mitológico y real del periodo reciente, permitió a partir de Cárdenas que el *status quo* plagado de fallas e injusticias, fuera presentando verosímelmente al país como algo pasajero, ya que el verdadero México era justamente el que aún no surgía, el que estaba por venir. Fue ése un salto ideológico crucial y tiene su propia historia: la conversión del hecho revolucionario en un presente continuo y un futuro simple promisorio.<sup>1</sup>

Los gobiernos mexicanos, a partir de 1946, han sido gobiernos civiles; en el pasado quedaron los gobiernos ocupados por militares; algunos historiadores coinciden en señalar éste periodo con el descriptivo nombre de estabilidad política y avance económico; en efecto, las elecciones presidenciales se llevaron a cabo con regularidad y el país no sufrió las revueltas y levantamientos propios de los años posteriores a la revolución, la

---

<sup>1</sup> Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México, Cal y Arena, 1995, p.189.

“paz social” de la República no se alteró, nos encontramos ante la “revolución institucionalizada”.

El gabinete del presidente Alemán está formado por civiles con estudios universitarios, que llegan con un ambicioso proyecto político y económico: que trataba de fortalecer al gobierno federal a través de sus instituciones y de impulsar el crecimiento económico para lograr la modernización del país<sup>2</sup>

En cuanto a los programas del gobierno alemanista que aquí nos ocupan, se trató de reivindicar al indígena y de dar impulso a la educación como elemento de cambio social, a esto último, Julia Tuñón apunta que “Para los años cuarenta el proyecto educativo de la revolución no es vigente, aunque se mantenga en los discursos y se parezca a la política alfabetizadora de Torres Bodet”<sup>3</sup> El acceso a los derechos sociales proclamado por la Constitución de 1917, es a la fecha sólo una aspiración para miles de mexicanos, sin embargo dentro del discurso del alemanismo el acceso de toda la población a la salud y a la educación era un símbolo de la modernidad y una demanda revolucionaria cumplida.

Ahora, debemos por un momento, mirar un poco más atrás para entender la importancia del proyecto educativo de la revolución. Los gobiernos posrevolucionarios trataron de homogeneizar la educación básica, “difundir el nuevo pasado mexicano, fomentar el “amor a la patria” y crear así “buenos ciudadanos”<sup>4</sup>, desde los años veinte Vasconcelos estaba comprometido con el proceso revolucionario y sentó las bases para la instauración de un proyecto educativo de nación: “dos fueron los proyectos de mayor trascendencia dentro de la comunidad: la campaña alfabetizadora y el amplio programa de patrocinio y difusión cultural.”<sup>5</sup>, ambos estrechamente ligados con la difusión del arte.

---

<sup>2</sup> Véase Javier Pérez Siller, “Río Escondido: el imaginario político de la Revolución hecha gobierno” en *Identidad en el imaginario nacional: Reescritura y enseñanza de la historia*. México, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP, Colegio de San Luis, Instituto Georg-Eckert, Braunschwig, Alemania, 1998, p. 394.

<sup>3</sup> Julia Tuñón, “Una escuela en celuloide. El cine de Emilio Indio Fernández o la obsesión por la educación” en *Historia Mexicana*, México. El Colegio de México, Vol. XLVIII, oct-dic, 1998, núm. 190, 1998, p. 466.

<sup>4</sup> Véase Javier Pérez Siller, *op. cit.*, p.397.

<sup>5</sup> Alicia Azuela, “Vasconcelos: educación y artes. Un proyecto de cultura nacional” en *Antiguo Colegio de San Ildefonso*, México, Patronato del Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, p.5.

La obra educativa que iniciara Vasconcelos<sup>6</sup>, basada en el propósito de llevar la enseñanza a las clases populares, se siguió en el periodo callista por los dos Secretarios de Educación Pública que le sucedieron, José Manuel Puig Casauranc y Moisés Sáenz quien creó la escuela rural como una organización educativa que pretendía llegar a ocupar el lugar que la Iglesia tuvo en el pasado, es decir, que la escuela llegara a ser el centro de la comunidad rural, misma que debía tener parcelas de cultivo y club recreativo para la práctica de deportes, campañas de salud pública contra el alcoholismo, festivales y representaciones artísticas. La escuela rural había sido planeada antes por Vasconcelos y tenía como principal objetivo enseñar a vivir a los campesinos y convertirlos en personas industriosas, útiles y fieles a la Nación. Con la escuela rural se procuraba fusionar en una sola cultura las variadas manifestaciones del país, es decir, conformar una identidad cultural; la idea de la escuela rural no era sólo la de una escuela laica imaginada por los liberales, sino una escuela mexicanista.

Durante el sexenio de Miguel Alemán, con el fin de continuar con una política centralizadora y llevar la misma educación a todos los rincones del país se creó en 1947 la Dirección General de Enseñanza Normal, se reorganizó el Instituto Nacional de Pedagogía, la Escuela Normal Superior quedó instalada definitivamente en su nuevo edificio y se fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes<sup>7</sup> también se convirtió en permanente la Campaña contra el Analfabetismo que había sido establecida en 1944. En 1948, fue creada la Dirección General de Alfabetización, así como el Instituto Federal de Capacitación del Magisterio de Educación Física; fue creado el Consejo Técnico de Enseñanza Superior e Investigación Científica; se instaló el Museo Nacional de Artes Plásticas y se logró la terminación de la Escuela Nacional de Maestros. La política alemanista trató de apoyarse en la industrialización y recuperación económica del país; tomó el modelo de la llamada escuela unificada que había resultado de la segunda guerra mundial; la escuela unificada o de unidad nacional fue un proyecto educativo con el cual se pretendía la unificación de los planes de estudio de la educación primaria y normal, pretendía en pocas palabras,

---

<sup>6</sup> Josefina Vázquez, *Nacionalismo y educación en México*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1975, p.85.

<sup>7</sup> Josefina Vázquez, *op. cit.* p.233.

facilitar el acceso a la enseñanza media y superior sin distinciones económicas o sociales. Entre los logros más sobresalientes del gobierno de Miguel Alemán en materia educativa, destaca la construcción de la Ciudad Universitaria, y la creación de la Dirección General de Asuntos Indígenas encargada de promover tareas de educación para indígenas, acorde con el discurso de los gobiernos posrevolucionarios que trataba de incorporarlos a la cultura nacional.

## **El legado artístico**

¿Qué simboliza el arte en ésta sociedad en la que surge? Los grupos en el poder se sirven de las representaciones mítico-ideológicas para lograr cohesión, crean una imagen de sí mismos: construyen un imaginario, es decir, se representan en metáforas, analogías, símbolos que pretenden expresar aspiraciones colectivas que dan identidad al grupo social<sup>8</sup>.

A partir del momento en que la relativa estabilidad social, derivada de la permanencia de un mismo grupo en el poder, permitió sentar las bases – aunque fuera en papel – de la manera en que institucional y legalmente se iba a gobernar a México con la Constitución de 1917, la lucha revolucionaria mas enconada cambió de trincheras. La batalla por incidir y participar en la configuración del nuevo orden que nacía de la revolución se llevó a cabo, sobre todo, entre los distintos campos del poder.<sup>9</sup>

En el México posrevolucionario corresponde a los artistas e intelectuales crear el imaginario artístico a través de una iconografía que comprende: la utilización de personajes históricos; héroes de la historia y héroes de ficción (como la maestra rural); el manejo de elementos relacionados a los movimientos socialistas revolucionarios; la representación del pueblo basada en un criterio nacionalista que reconoce la diversidad de aportaciones de las culturas indígenas<sup>10</sup>; una representación del poder concentrado en el señor presidente<sup>11</sup>; la recuperación del mundo natural autóctono, elementos

---

<sup>8</sup> Véase Andrea Revueltas, “Modernidad y tradición en el imaginario político mexicano” en *México en el Imaginario*. Carmen Nava y Mario Alejandro Carrillo. (Coord.), México, CFEMC-UAM Xochimilco, 1995, pp. 251-252.

<sup>9</sup> Alicia Azuela, *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán-FCE, 2005, p. 89.

<sup>10</sup> La revolución revaloró la imagen del indígena, de sus tradiciones y costumbres, el cine participa de ésta construcción.

<sup>11</sup> Según Renato González las fotografías e ilustraciones de los años treinta muestran la figura del presidente como una autoridad mesiánica. Específicamente se refiere a la sección de rotograbado del periódico *El Nacional*, cuya sección de artes plásticas tenía integrantes como Luis Cardoza y Aragón,

geográficos identitarios: paisajes, costumbres y tipos mexicanos; “lo que se construye es la escenografía, el paisaje en donde tiene lugar la utopía revolucionaria que se está construyendo con el discurso dentro de las artes”<sup>12</sup> Además los artistas dan mayor importancia al discurso sobre la obra artística y están influenciados por las vanguardias. Ésta iconografía tuvo su mayor desarrollo en la década de los años veinte y tiene un gran peso en el imaginario de la época.

En el campo del arte, son dos los elementos constitutivos del proyecto posrevolucionario: la creación de imágenes, que ya mencionamos y la formación artística. Las Escuelas al Aire Libre (EAL) y el Método Best Maugard formaron parte de los programas estatales de educación artística más relevantes de la década de los veinte; las Escuelas al Aire Libre eran principalmente centros de enseñanza y creación paisajística especializada; “En México, al igual que en otros países que participaron en el proceso de invención de los nacionalismos, cada nación se imaginó “limitada por sus fronteras, por su raza, por su lengua y por su cultura”<sup>13</sup>. Los paisajistas mexicanos dotaron de una fisonomía propia a los límites territoriales de la nación, los plenairistas buscaron en la naturaleza “el vínculo entre lo finito y lo infinito, derivando de ahí su habilidad ética-estética de expresar y engrandecer el “espíritu patrio”.<sup>14</sup> Durante el gobierno del presidente Álvaro Obregón se puso en práctica el Método Best en las escuelas primarias y normales y en las escuelas de arte y oficios. A pesar de haber sido suprimido de los planes de estudio en 1925, el método de dibujo de Adolfo Best Maugard influyó fuertemente en la obra de artistas de varias generaciones como Rufino Tamayo, Leopoldo Méndez, Manuel Rodríguez Lozano y Miguel Covarrubias quienes después adquirieron personalidades propias. Es en este sentido que el método funda y coadyuva en las bases del nacionalismo plástico que más adelante cobraría auge.

---

Fernando Leal, Raúl Ortiz Ávila y Fernando Gamboa. Véase Renato González *et al*, *Los pinceles de la Historia. La arqueología del régimen 1910-1955*, México, Museo Nacional de Arte, 2003 p. 23. Ésta autoridad mesiánica tiene su equivalente en la película en la figura de Miguel Alemán.

<sup>12</sup> Alicia Azuela, “México artístico y revolucionario. La construcción de una imagen” en *El siglo de la Revolución Mexicana*. Jaime Bailón Corres. (Coord.) México, INEHRM- Secretaría de Gobernación. Vol. II, 2000. p. 237.

<sup>13</sup> Alicia Azuela, *Arte y poder...* p. 89. La Doctora Alicia Azuela basa su interpretación del proceso del “ser nacional revolucionario” en México, en el libro de Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993.

<sup>14</sup> Alicia Azuela, *Arte y poder...* p. 113.

En el México posrevolucionario “la minoría ilustrada, se auto invistió con la jerarquía de misionera, salvadora o líder popular”<sup>15</sup>, los artistas trataron de justificar su función integrándose al nuevo orden, querían ayudar de manera activa al pueblo, por medio de su arte, pero también buscaban un acercamiento con el discurso oficial y con ésta política de reconstrucción y unidad nacionales; su trabajo más que un valor artístico, debía tener un sentido social pleno, el cual pudiera transmitirse al pueblo como un factor de cambio y de transformación social, que incidiera directamente en el proceso histórico, debía ser un arte público.

El muralismo y el Taller de la Gráfica Popular le dan forma al imaginario, su obra queda como testimonio, como una representación cultural; permiten que éste se de a conocer y que la sociedad lo absorba. Para Renato González “...la pintura mural y el Taller de la Gráfica Popular (TGP) habían constituido con mayúsculas, una Escuela Mexicana *de Pintura*. Uno y otra habían reinventado la tradición, puesto a México en el concierto de las naciones civilizadas, le habían dado, como decía Vicente Lombardo Toledano, un “sentido humanista” a la Revolución mexicana. Habían dado un sentido trascendente a los hechos históricos, y por eso sus obras acabaron ilustrando profusamente los libros escolares.”<sup>16</sup> Una prueba de la contundencia del imaginario es que lo retome Emilio Fernández en su cine

El movimiento muralista, surge como una instancia moderna basada en un concepto político de arte para el pueblo, es patrocinado por instituciones del estado y aporta al imaginario artístico una serie de imágenes que ofrecen una renovada visión de los grupos sociales del México posrevolucionario, la presencia del obrero y del campesino y la exaltación de valores como la belleza y la sabiduría indígena o las tradiciones populares, además de que pernean a otros discursos y lenguajes. La didáctica visual que inauguró el Muralismo fomentó una postura de rechazo hacia lo extranjero, la cual funcionó como factor de resistencia cultural y exacerbó los estereotipos de lo mexicano.

A raíz de la revolución mexicana la imagen del maestro rural tienen un uso y desarrollo que es importante mencionar para entender su presencia y papel en las obras de Leopoldo Méndez y Emilio Fernández. Nos encontramos

---

<sup>15</sup> Alicia Azuela, *Arte y poder...* p. 91.

<sup>16</sup> Renato González, *op cit.*, p. 20.

en una fase de reconstrucción nacional, en donde se forja el imaginario del nuevo Estado, en el que es necesario producir imágenes y símbolos, pues: “Los movimientos políticos y sociales necesitan sus emblemas para representarse, visualizar su propia identidad, proyectarse tanto hacia el pasado como hacia el futuro”<sup>17</sup> por lo que los gobiernos posrevolucionarios se encargaron de diseñar y representar a un héroe de la revolución, al maestro rural, instrumento de mediación que debía operar el proyecto cultural en los espacios agrarios. Los maestros rurales fueron investidos de funciones casi apostólicas pues debían convertirse en “verdaderos líderes dinámicos; en pequeños directores de multitudes”<sup>18</sup>, aparecen también como “héroes que manipulaban un saber destinado a un fin épico-político [ ]...sobre todo la justicia social, el combate a la miseria y a la ignorancia”<sup>19</sup>

Una de las preocupaciones de los gobiernos posrevolucionarios es la integración nacional, ésta visión de los maestros rurales estaba ligada a la tarea de la construcción de la nación, como un espacio que incluyera a todos los habitantes del país, sin distinciones sociales, económicas o culturales. El maestro rural tenía como propósito ser un vínculo entre el gobierno por un lado y los campesinos por el otro. Es importante su función mediadora entre los campesinos alfabetizados, sin embargo la presencia de los maestros rurales como intermediarios ejerció una atracción mucho más intensa sobre los intelectuales, que aquella ejercida por los supuestos destinatarios finales del discurso, los campesinos.<sup>20</sup> También se da una revalorización del mundo indígena: los artistas plásticos, arquitectos y músicos se apropian de motivos indígenas partiendo de “...una serie de definiciones del arte popular, compartidas también por las vanguardias artísticas del viejo mundo”<sup>21</sup>

El discurso del imaginario artístico posrevolucionario funcionó como elemento de identidad para los artistas y grupos políticos dominantes, convirtiéndose en punto de unión entre ambos. La fórmula ya efectiva en la pintura mural y la plástica, fue absorbida por el cine; en los años cuarenta con

---

<sup>17</sup> Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1991, p. 15.

<sup>18</sup> Guillermo Palacios, *La pluma y el arado, los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del “problema campesino” en México, 1932-1934*, México, COLMEX-CIDE, 1999, p. 45.

<sup>19</sup> Guillermo Palacios, *Ibidem*, p. 70.

<sup>20</sup> Guillermo Palacios, *Ibidem*, p. 70.

<sup>21</sup> Guillermo Palacios, *Ibidem*, p. 120.

su producción cinematográfica "...El Indio construyó, desde su muy personal mirada, un estereotipo de México acorde con algunas ideas todavía vigentes en ciertos grupos de intelectuales"<sup>22</sup>, Leopoldo Méndez, Emilio Fernández y Gabriel Figueroa compartían el mismo imaginario, el artístico posrevolucionario.

## - **La participación de Leopoldo Méndez en la LEAR y el TGP**

Leopoldo Méndez nació en la ciudad de México el 30 de junio de 1902, siendo aun un niño se publica en la prensa por primera vez un dibujo suyo de Venustiano Carranza. En su juventud perteneció a la Escuela de Pintura al Aire Libre de Xochimilco. El grabador mexicano apoyó desde su trinchera artística la labor del maestro, porque la veía como una forma de combatir a la reacción, él mismo había sido maestro. Hacia finales de 1922, se sumó a la cruzada educativa iniciada por José Vasconcelos, con otros artistas como Rufino Tamayo, Agustín Lazo y Julio Castellanos. En 1923 se desempeña como maestro de dibujo y trabajos manuales de primaria, poniendo en práctica el método de dibujo Best Maugard; en 1929 se une al igual que otros artistas al programa de Misiones Culturales revitalizado por Ezequiel Padilla, ingresa como maestro misionero, encargado de dibujo y pintura, de organizar equipos escolares que decoraran sus propios edificios, y de fomentar la valoración de las artes e industrias tradicionales, "...anduve de un lado para otro hasta que me enrolé en las misiones culturales siendo ministro de educación Ezequiel Padilla. Fui misionero unos cuantos meses pero nunca dejé de hacer dibujos para dos periódicos: *El Sembrador*, ...y *El Maestro Rural* que editaba la Secretaría de Educación Pública"<sup>23</sup> En 1932, tras la reestructuración educativa emprendida por Narciso Bassols, se crea al Consejo de Bellas Artes y Méndez asume la jefatura de la Sección de Dibujo y Artes Plásticas de la SEP, en el edificio de dicha secretaría monta un taller abierto de grabado.<sup>24</sup> Para nuestro grabador la imagen del maestro y la educación tenían una carga simbólica muy importante por lo que utiliza recurrentemente la temática del maestro como luchador social.

---

<sup>22</sup> Julia Tuñón, "Una escuela en celuloide... p. 437.

<sup>23</sup> "Leopoldo Méndez relata su vida" entrevista por Elena Poniatowska en *La Cultura en México*, semanario *Siempre!*, p. VIII.

<sup>24</sup> Francisco Reyes Palma, *Leopoldo Méndez. El oficio de grabar*. México. CNCA, 1994, p.162.



En 1929 Leopoldo Méndez formalizó su pertenencia al Partido Comunista Mexicano; junto a otros militantes comunistas como Juan de la Cabada, Pablo O'Higgins y David Alfaro Siqueiros conformaron en 1931 el organismo denominado Lucha Internacional Proletaria (LIP); la organización desapareció muy pronto a causa del clima persecutorio de Pascual Ortiz Rubio, "Con los años, la difusa presencia de la LIP habría de adquirir cierta aura legendaria como precursora de una nueva organización: la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)"<sup>25</sup>

Entre 1933-1937 Leopoldo Méndez fue miembro fundador de una de las organizaciones culturales más importantes de los años treinta: la L.E.A.R. donde participó prominentemente al lado de artistas plásticos, poetas, literatos, etc., interesados en impulsar el arte mexicano. Como apunta Alicia Azuela, la LEAR fue fundada en respuesta a la resolución adoptada por la Internacional Socialista estrechamente asociada con el partido Comunista<sup>26</sup>, la LEAR se definió a sí misma como una organización proletaria cuya misión fue "restaurar las relaciones diplomáticas entre México y la Rusia Soviética (suspendidas en 1930), el bastión internacional de la verdadera cultura para las masas productivas... (y para) legalizar el Partido Comunista y levantar la conciencia de clase del proletariado revolucionario"<sup>27</sup>. Al mismo tiempo debían "hacer la cultura disponible a las masas trabajadoras, estudiar sus problemas, ayudarles en su lucha por una condición de vida mejor"<sup>28</sup>. Sus integrantes abogaron por el uso de la cultura como un arma contra la creciente amenaza del fascismo internacional, sostenían que "la función social básica de un intelectual revolucionario es ser un militante activo, un guía habilidoso capaz de señalar los peligros que la cultura confronta en su tiempo."<sup>29</sup> Nuestro grabador elaboró portadas y colaboró asiduamente en la revista *Frente a Frente* publicada por la LEAR; con el equipo mural de la citada organización interviene en el edificio de los Talleres Gráficos de la Nación con la obra *Gaseado* o *La guerra y el*

---

<sup>25</sup> Francisco Reyes Palma, *op. cit.*, p. 16.

<sup>26</sup> Alicia Azuela, "Graphics of the mexican left, 1924-1938" en *Art and Journals on the Political Front 1910-1940*, Edit. Virginia Hagelstein Marquardt, University Press of Florida, p. 262.

<sup>27</sup> "Cuatro llamadas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios ante el presidente de la república" citado en Elizabeth Fuentes, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Una producción artística comprometida*. México, UNAM, 1991.

<sup>28</sup> "Notas y actividades de la LEAR" en *Frente a Frente*, agosto de 1936, p. 23, citado en Alicia Azuela, "Graphics of the mexican left...", p. 21.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 22.

*fascismo*. Además como miembro de ésta organización participa en distintas exposiciones colectivas en México y el extranjero. Cuando en 1937 se disolvió la L.E.A.R., algunos miembros de su Sección de Artes Plásticas, por iniciativa de Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce y Luis Arenal, y con la opinión favorable de David Alfaro Siqueiros y Gabriel Fernández Ledesma, decidieron "crear un nuevo centro de producción artística, que se debía poner a disposición del movimiento revolucionario de México"<sup>30</sup>, queda resuelta la importante fundación del Taller de la Gráfica Popular.

    Mi vida se fue orientando cada vez más hacia la ilustración; en carteles, en periódicos y volantes. En 1933 creamos una organización que se llamó Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR. Allí estábamos todos o casi todos los dibujantes, grabadores y pintores que formaron más tarde el Taller de la Gráfica Popular. La LEAR se murió de la peor enfermedad: del oportunismo. Se metieron muchas gentes porque era una manera de conseguir un trabajito. Pero algunos de nosotros no quisimos asistir a los funerales de la LEAR y fundamos el Taller de la Gráfica Popular.

    ...Yo pensé que era muy grave que viniera la desbandada y todos aquellos jóvenes, unos más, otros menos, jalaban cada uno por su lado y les propuse que nos reuniéramos alrededor de un taller aunque fuera pequeño, pero que tuviéramos allí nuestras herramientas y hacer algún trabajo.<sup>31</sup>

El Taller de la Gráfica Popular tiene sus raíces en varios de los preceptos fundamentales del llamado renacimiento artístico mexicano: crear un arte público, socialmente comprometido, al servicio del pueblo y con una intención pedagógica y propagandística. El pueblo, iletrado en su mayoría, tenía que tomar conciencia de su larga historia, de su origen, de su identidad, a través de la obra de arte, que le señalaba, trazaba y abría caminos hacia un futuro mejor. Sus temáticas preferidas eran: hechos y personajes históricos mexicanos, el pasado prehispánico, la conquista española, explotación nacional y extranjera, revolución nacional, reformas sociales y culturales, democracia y dictadura, liberación del pueblo, guerra y paz, capitalismo y socialismo, y la exaltación del trabajo del pueblo humilde.

---

<sup>30</sup>Archivo Erasto Cortés Juárez/IIE-UNAM, "Las Artes Plásticas y la Revolución Mexicana", expediente FD/ E-33, foja 0073.

<sup>31</sup>"Leopoldo Méndez relata su vida" entrevista por Elena Poniatowska, *op. cit.* p. VIII.

Leopoldo Méndez era un artista que concebía en el arte una función social Rafael Carrillo Azpeitia menciona que nuestro grabador dijo alguna vez: “Ligo mi obra a la lucha social. Pero como mi principal arma en esta lucha es mi obra, la tomo muy en serio y hago todo para ennoblecerla”<sup>32</sup>; fue un militante, sus protestas artísticas se dirigieron contra los males que identificaba la izquierda de esos años: el imperialismo, el fascismo, el fanatismo religioso y el caciquismo; su trabajo gráfico siempre asumió un compromiso político, y su objetivo fue crear conciencia sociopolítica, su obra buscaba simultáneamente claridad del mensaje político y calidad artística.

El trabajo de nuestro grabador se exhibió en exposiciones individuales y colectivas en la capital del país, y en el interior de la República en estados como Guerrero, Nuevo León, Puebla e Hidalgo, Chiapas; y también a nivel internacional en países como Chile, Estados Unidos y Checoslovaquia en 1949; Checoslovaquia y Suecia en 1950; Guatemala en 1952. En 1953 en Lisboa, 250 obras pertenecientes al Taller de la Gráfica Popular fueron llevadas por él mismo para ser exhibidas; también se expuso su obra en Polonia entre 1954 y 1955; en Italia y Cuba<sup>33</sup> en 1956; en Yugoslavia en 1957; Francia en 1958; Venezuela y Cuba en 1959; y Brasil en 1961<sup>34</sup> Venezuela en 1970, en 1974 el trabajo de nuestro grabador fue llevado Alemania<sup>35</sup> y a la URSS.

---

<sup>32</sup> Ida Rodríguez Prampolini *et al*, *Catálogo de la Exposición Leopoldo Méndez, Artista de un pueblo en lucha*. México, CEESTEM-IIE, 1981, p. 39.

<sup>33</sup> Donde todos los grabados de la colección *Río Escondido* (1947) fueron exhibidos.

<sup>34</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 89-123.

<sup>35</sup> Donde 150 de sus grabados fueron exhibidos en la Galería de Artes Rostock en Ostsce-Zeitung, Alemania. Véase Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, fondos reservados, “Leopoldo Méndez. Reseña de la Exposición de Leopoldo Méndez en Berlín, 20 de noviembre al 31 de diciembre de 1974”, Expediente MEL/102.

## CAPITULO 2

### ***Río Escondido, aquel pueblo de “...un país que se llama cine mexicano”***<sup>1</sup>

#### - **En la “edad de oro”**

El filme es un producto cultural, consecuencia de su época, es una representación de la sociedad en la que surge y se encarga de alimentar y reproducir el imaginario nacional. Dada su influencia en las masas, el cine puede ser un medio de propaganda a favor o en contra de un régimen que nos permite entender la relación entre los dirigentes y la sociedad. Según Marc Ferro<sup>2</sup> El lenguaje cinematográfico logra operatividad dentro de una sociedad determinada. Las sociedades reciben las imágenes en función de su propia cultura, así se pueden decir cosas según las intenciones, o sin las intenciones expresas del director.

El cine también participa del imaginario, sus imágenes nos muestran un mundo, pero no tal cual es, son una construcción, una representación, una forma de percibir “La imagen está a medio camino entre lo real y lo imaginario, entre el documento y la ficción. Una imagen nunca es simple, es un espejo, una representación,...Siempre es un símbolo”<sup>3</sup>

El cine mexicano, en particular el cine de Emilio Fernández recibió influencia del cine soviético a través de Sergei Eisenstein, influencia que se hace evidente en la integración de los seres humanos al paisaje, y en el empleo de actores nativos, influencia a su vez recibida por las vanguardias que buscaban integrar a las culturas consideradas exóticas.

La revolución mexicana es utilizada por el cine mexicano como contexto para sus historias de amor y aventura, según Julia Tuñón podemos reconocer en las imágenes del cine revolucionario dos visiones: la revolución como acción, que es cuando la historia se escenifica en los años de la lucha

---

<sup>1</sup> Tomás Pérez Turrent, “El cine mexicano y sus prototipos” en *El Universal*, Cinecritica, 24 de enero de 1984, p. 7.

<sup>2</sup> Marc Ferro, “El cine ¿Un contraanálisis de la sociedad?” en *Hacer la Historia* Jacques Le Goff y Pierre Nora, Coordinadores. Barcelona, Ed. Laia, 1980, Nota: texto redactado en 1971 y publicado originalmente en *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*. París. 1973.

<sup>3</sup> Julia Tuñón, “Imagen, imaginación, imaginario: jardín público del cine y secreto de la historia” en *México en el Imaginario*. Carmen Nava y Mario Alejandro Carrillo, (Coord.), México, CFEMC-UAM Xochimilco, 1995, p. 52.

armada; y la revolución como reacción, cuando lo que vemos en pantalla son las consecuencias de la guerra, “el México posrevolucionario que se refiere a los problemas que enfrentaron los regímenes posteriores al conflicto”<sup>4</sup>, es el caso de la película que nos atañe en éste trabajo.

Podemos reconocer líneas generales que nos muestran la visión generacional sobre la representación de la revolución en el cine mexicano; en particular “En los años cuarenta se percibe un cambio fundamental en el discurso sobre la revolución en el cine. El desencanto o la crítica velada de las décadas anteriores pasan a un segundo plano. La resistencia cede su lugar ante la complacencia con los nuevos regímenes emanados del movimiento armado”<sup>5</sup> según Julia Tuñón “...el discurso fílmico de El Indio no responde a éstos esquemas. Él es un autor: mostrará su propia lectura y lo hará a su manera”<sup>6</sup> en *Río Escondido* (1947) vemos a la revolución como reacción, el discurso de la película muestra dos de los puntos más importantes del proyecto alemanista: la educación y la salud, pero en la trama vemos de manera velada que el México de las injusticias permanece, aún después de terminada la lucha armada, mostrando así la ineficacia de los gobiernos posrevolucionarios.

También en ésta época el cine mexicano vive la llamada “edad de oro” que es un periodo que va de mediados de los años treinta a mediados de los cincuenta, “Lo fue por la amplitud de su producción, por los beneficios económicos obtenidos, por la resonancia nacional e internacional de los filmes, por los modelos culturales que éstos proponían y por el arraigo en el gusto popular”<sup>7</sup> En ésta época los actores y actrices mexicanos eran conocidos internacionalmente, existía una industria fílmica sólida; revistas especializadas en cine con corresponsales en la ciudad de México; también existían programas de radio dedicados al cine mexicano en el extranjero, Julia Tuñón señala que entre 1947 y 1948 Antonio Serrano Pareja tuvo un programa en Radio-Madrid de nombre “Al habla el cine mexicano”. “...las audiencias,

---

<sup>4</sup> Julia Tuñón, “La Revolución Mexicana en el cine de Emilio Fernández: ¿Vuelta de tuerca o simple tropezón” en *El siglo de la Revolución Mexicana*. Jaime Bailón Corres. (Coord.) México, INEHRM-Secretaría de Gobernación. Vol. II, 2000. p. 217.

<sup>5</sup> Véase Álvaro Vázquez Mantecón. “La revolución filmada. La presencia de la revolución en el cine mexicano (1933-1958)” en *El siglo de la Revolución Mexicana*. Jaime Bailón Corres. (Coord.) México, INEHRM- Secretaría de Gobernación. Vol. II, 2000. p. 231.

<sup>6</sup> Julia Tuñón, “La Revolución Mexicana en el cine de Emilio Fernández... p. 217.

<sup>7</sup> Julia Tuñón, “Relaciones de celuloide. El primer certamen cinematográfico hispanoamericano. Madrid, 1948” en *México y España en el primer franquismo, 1939-1950, rupturas formales, relaciones officiosas*, Clara E. Lida Compiladora, México, el Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2001, p. 157.

particularmente las españolas, gustaban del cine mexicano, construyendo, en gran medida, su conocimiento del país a través de sus imágenes, por lo que las películas funcionaban como puente cultural”<sup>8</sup> y en particular señala que para nuestro director, “...en el México de los años cuarenta, el cine aparecía como una empresa cosmopolita que copiaba la técnica norteamericana, pero podía enriquecerse con la idiosincrasia nacional, tanto en la manera de hacerlo como en el mensaje”<sup>9</sup>

Las personas de los años cuarenta que vivían en un Estado posrevolucionario al ver el filme *Río Escondido* (1947), se enfrentaban a una obra que les advertía con una frase al principio de los créditos que lo que iban a ver no estaba sucediendo en el presente<sup>10</sup>, sin embargo sabían que sí sucedía; y además tenían que interiorizar el discurso de que formaban parte de un pueblo que estaba en proceso de llegar a algo grande, en el cine mexicano de los años cuarenta “...la revolución y sus mensajes eran aún aspectos de la vida presente”<sup>11</sup> ya que se presentaba una revolución en marcha, no para derrocar al dictador sino encargada de construir el México de las instituciones. Hay una esfera del imaginario que se refiere “a las representaciones de la forma como una sociedad se gobierna a sí misma para proyectarse hacia el futuro”<sup>12</sup>: el imaginario político. Según Javier Pérez Siller el imaginario político creado durante los años cuarenta fue el “de la Revolución hecha gobierno”.

Los créditos en las películas también son un estilo, podemos identificar en ellos rasgos característicos de su época. En algunas películas los créditos forman parte de la introducción, se integran a la narrativa, y pueden informar del género de la misma, en *México de mis recuerdos* los créditos se presentan dentro de un marco, en algunas otras películas dentro de un libro. En *Nosotros los pobres* (1947), película contemporánea a *Río Escondido* (1947) los créditos nos presentan a los personajes dentro de un libro, podemos advertir características físicas y psicológicas que se desarrollaran en el filme. Es importante mencionar que en *El preso* (1948) y en *El capataz violador* (1948),

---

<sup>8</sup> Julia Tuñón, “Relaciones de celuloide... p. 157.

<sup>9</sup> Julia Tuñón, *En su propio espejo. Entrevista con Emilio “Indio” Fernández*, México, UAM, 1988, p. 35.

<sup>10</sup> También en *La rebelión de los colgados* (1954) hay una nota sobre los grabados que advierte que ya no pasan cosas como las que se van a ver en la película.

<sup>11</sup> Julia Tuñón, *En su propio espejo...* p. 35.

<sup>12</sup> Véase Javier Pérez Siller, *op. cit.* p. 388.

dos de los grabados para *Pueblerina* (1948) aparecen imágenes que se refieren al momento en que Paloma es ultrajada y cuando Aurelio es apresado, pero estas escenas no se ven en celuloide ya que la película inicia cuando Aurelio Rodríguez sale de la cárcel. En éste caso Leopoldo Méndez enfatiza en el carácter narrativo de los grabados dándonos los antecedentes de la historia que vamos a ver.

Casi al final de la llamada época de oro, en la película *Nazarín* (1958) de Luis Buñuel, los créditos son presentados en medio de voces de pregoneros, como el ropavejero y el vendedor de chicuilotitos, y sobre dibujos costumbristas que se convierten lentamente en el primer plano de la película; sorprendiendo la vida en movimiento, sin embargo, efectivamente, hasta donde he encontrado, una década atrás en 1947, no se había incluido el grabado en los créditos de los filmes nacionales.

El grabado sin embargo ya había servido anteriormente y se seguía utilizando para ilustrar carteles, monografías, historias gráficas de las luchas de las organizaciones de trabajadores, telones para mítines, hojas volantes, ilustraciones de la vida activa de los sindicatos, mantas, calendarios, folletos, carátulas, etc. Ésta manifestación plástica ya había demostrado su efectividad en el carácter doctrinal como reconocía Leopoldo Méndez, "...el grabado en sí mismo, tiene una cualidad estratégica funcional en lo social y político incalculable, que es la multireproducción que le ha dado su bien ganada beligerancia, en el pasado y en el presente..."<sup>13</sup>

## - **Río Escondido, los creadores**

Son creadores<sup>14</sup> porque son grandes artistas, cada uno en su ramo son personajes muy destacados que aportaron a la película su valor, contenido y significado; en las siguientes líneas pretendo establecer la relación entre éstos, que da origen a la aparición de los grabados en celuloide. Los creadores que participaron en la película compartían varios aspectos: el discurso revolucionario, tratando temas como el nacionalismo y la identidad nacional; el

---

<sup>13</sup> Leopoldo Méndez citado por Hannes, Meyer, en *EL TALLER DE LA GRÁFICA POPULAR. Doce años de obra artística colectiva*, México, D.F. La Estampa Mexicana, 1949. p. XIV.

<sup>14</sup> Al referirme a los creadores estoy hablando del Director Emilio Fernández, del fotógrafo Gabriel Figueroa y del grabador Leopoldo Méndez.

indigenismo; y la educación como parte medular de la revolución; sus manifestaciones artísticas tenían la intención de estar comprometidas socialmente, su obra tiene una fuerte carga ideológica; y manejan símbolos comunes como la imagen del indígena y la maestra rural.

Julia Tuñón señala que “EMILIO “INDIO” FERNÁNDEZ ES EL DIRECTOR cinematográfico que mejor expresa las ideas del nacionalismo, de la mexicanidad. Es conocida su célebre frase “¡El cine mexicano soy yo!”. Su intención explícita es aprovechar la pantalla para proponer un proyecto de país”<sup>15</sup> Específicamente de la obra que aquí nos compete, se ha dicho que la película *Río escondido* (1947) es la culminación de las obsesiones que Emilio Fernández plasmó en su cine<sup>16</sup>, para él “...una película sólo tiene sentido si tiene hondura, un ideal, un propósito determinado, ideológico...”, “...el argumento vale para mi según su tesis: un argumento sin tesis no tiene significación para mi, puede ser una cosa muy bien estructurada, dinámica, puede ser muy bella, pero si no tiene un contenido social, un contenido moral, un mensaje o una expresión que demuestre un dolor o una situación del pueblo, para mi no tiene significación.”<sup>17</sup>

Las tesis<sup>18</sup>, mensajes o temáticas predilectas de Emilio Fernández se repiten una y otra vez en sus películas: el indigenismo, el nacionalismo; y en el caso de ésta película en particular, el fomento a la educación; pues quien tiene acceso a ella se defiende mejor. Los maestros, pasan por su cine llevando una impresionante responsabilidad, la de mostrarse ejemplares, a ellos les toca crear el nuevo México; la educación significa un triunfo y conquista de la revolución, la maestra rural es su ejecutante. Particularmente en *Río Escondido* (1947) “...la tesis es la necesidad de procurar educación y salud en un México de caciques, *la preocupación de un gobierno para educar porque sabe*

---

<sup>15</sup> Julia Tuñón, “Una escuela en celuloide...” p. 438

<sup>16</sup> Véase Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993, p. 75. El cine de Emilio Fernández es un cine de autor, como apunta Julia Tuñón: “Emilio Fernández se puede considerar uno de los pocos autores del cine mexicano” y explica “Cine de autor es aquel que expresa un estilo, ciertos temas y las ideas de un director en forma sistemática y que es reconocible como de su autoría”, véase Julia Tuñón, “Una escuela en celuloide...” p. 438

<sup>17</sup> Julia Tuñón, *En su propio espejo...* p. 67. Nota: las letras en cursivas son las ideas expresadas por el director en la entrevista. La autora nos aclara que su trabajo “...pretende transmitir las ideas de Emilio Fernández sobre el cine, el mundo y su propia persona, para lo cual debí darle un cauce a su pensamiento. El recurso de la tipografía permite jugar con eso: con mi voz y con la suya”. *Ibidem*, p. 10.

<sup>18</sup> Julia Tuñón nos aclara que a lo que Emilio Fernández llama tesis es al mensaje de la película. Véase Julia Tuñón, *En su propio espejo...* p. 67.



*perfectamente bien que a través de la educación es la única manera de salvar y cultivar a la gente con mentalidades y derechos, conscientes de sus valores, de sus derechos cívicos.*"<sup>19</sup> En las películas de Emilio Fernández la tesis o tema se acompaña de varios subtemas, o historias derivadas, en el caso de *Río Escondido* (1947) es precisamente la falta de agua que se utiliza como un elemento dramático: "...la subtesis sería el hecho de que se acaba el agua y la problemática hace crisis"<sup>20</sup> el director reconoce a éste como uno de los problemas más grandes del país "...*el problema más grande de México es el agua, el problema del agua no lo van a resolver nunca ¡nunca! Ni el problema de la educación, aún cuando se están logrando muchísimas cosas*"<sup>21</sup>

Uno de los protagonistas de *Río Escondido* (1947) es precisamente el río que se escucha correr dentro de la propiedad del cacique y al que únicamente él tiene acceso; Emilio Fernández nació en una región semidesértica donde los ríos estaban secos, y sólo se oía un río que corría por debajo de la tierra, muy posiblemente ése río sirvió de inspiración para la presente película. Sin embargo después de su creación la película se vio envuelta en una polémica, donde la escritora Rosa de Castaño acusó a Emilio Fernández de haber plagiado el texto de *Río Escondido* (1947) de su novela *Bautizo de pulque*.<sup>22</sup>

Los signos visuales del imaginario nacionalista posrevolucionario son utilizados para representar la identidad no sólo del mexicano sino la identidad del mismo "Indio" Fernández<sup>23</sup>. De ahí que dentro del imaginario artístico posrevolucionario también existe una construcción del mundo por parte del director, un imaginario que vemos representado en su cine, un lenguaje visual, donde el protagonista es el pueblo idealizado, principalmente los campesinos y los indígenas. Por ejemplo, en cuanto a la representación del indígena como elemento iconográfico en el cine: Emilio Fernández crea su propia estética, incorporándolo a la imagen cinematográfica como figura estática que forma

---

<sup>19</sup> Julia Tuñón, *op. cit.*, p. 67.

<sup>20</sup> *Ibidem* p. 67.

<sup>21</sup> *Ibidem* p. 67.

<sup>22</sup> Véase *Cinema Reporter*, 12 de junio de 1948, pp. 27-28. citado en Javier Pérez Siller, *op. cit.* p.393. A pesar de la polémica en 1949 se entregó el Ariel por mejor argumento original a Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández, véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano...* p. 109.

<sup>23</sup> Julia Tuñón, "Problemas y sujetos sociales en el cine mexicano de la edad de oro. El cine de Emilio Fernández" Seminario de la Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Febrero-Junio 2007.

parte del paisaje. En *Río Escondido* (1947) encontramos ejemplos muy representativos de ésta idea en las “mujeres paisaje”, término acuñado por Julia Tuñón donde las mujeres con atuendos idénticos permanecen inmóviles en las escenas y forman parte de la escenografía. “Estas imágenes son elementos plásticos, objetos del paisaje, y su función es la misma del escenario: informar del ambiente” “...están a medio camino entre la naturaleza y la obra de arte”<sup>24</sup>

Por otro lado, según Emilio Fernández fue suya la idea de integrar a Leopoldo Méndez al cine: “Nunca en México se habían incluido grabados en las películas, yo quería que los pintores participaran en ellas para dar a conocer el arte mexicano. Pedí a Leopoldo Méndez que enriqueciera con su expresión plástica la imagen del trabajador, que interpretara el paisaje de nuestra tierra y que describiera con la elocuencia del blanco y el negro de su arte las luchas del pueblo mexicano”<sup>25</sup> además consideraba a nuestro grabador el mejor del mundo “Leopoldo era un hombre único, discreto, de gran humildad y al mismo tiempo ¡tan fuerte y tan maravilloso!... era el mejor grabador del mundo... por algo la crítica en Praga dijo que antes y después de Durero, el grabador más grande de todos los tiempos era Leopoldo”<sup>26</sup> A Emilio Fernández una de las cosas que más le importaba era la calidad artística de la película, estaba interesado en incorporar la plástica a sus obras<sup>27</sup> y vio en Leopoldo Méndez y sus grabados la posibilidad de añadir fuerza a sus cintas.

Por su parte Gabriel Figueroa también se atribuye la iniciativa de fundir los dos géneros artísticos: el grabado y el cine: “A mi fue al que se me ocurrió aprovechar a este artista porque estaba consciente de su valor”<sup>28</sup>; Figueroa conoció a Leopoldo Méndez a través de su cuñada Esperanza (cuñada de Adolfo López Mateos) quien era muy amiga y admiradora del grabador.<sup>29</sup> El fotógrafo estaba vinculado con los integrantes del movimiento artístico posrevolucionario, él mismo nos dice que éstos se reunían en la Liga de

---

<sup>24</sup> Julia Tuñón, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en el cine de Emilio Indio Fernández*, México, CONACULTA/IMCINE, 2000, pp. 120-121.

<sup>25</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p.46.

<sup>26</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p.46.

<sup>27</sup> “El cartel de *La Perla* lo hizo José Clemente Orozco”, véase Gabriel Figueroa, *Memorias*, México, Pértiga-UNAM, 2005, p. 155. En *Bugambilia* (1944) el cuadro de la mamá de Amalia que está en la sala de la casa es creación de Roberto Montenegro. Véase Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas CENIDIAP/INBA, Fondo Roberto Montenegro.

<sup>28</sup> Gabriel Figueroa, *Memorias*, p. 46.

<sup>29</sup> Gabriel Figueroa “Sencillez maravillosa del genio” en *El Día*, 2 de marzo de 1969, p. 5.

Escritores y Artistas Revolucionarios, y reconoce que recibe gran influencia de ellos “Con estos artistas aprendí a conocer el arte mexicano y a conocer al hombre, ellos me dieron la imagen de lo que era el hombre. Yo me sumé a ellos para tratar de desarrollar un arte mexicano en el cine”<sup>30</sup> También fue ahí donde conoció a Leopoldo Méndez, a quien frecuentó posteriormente en el TGP, “fuimos grandes amigos. Iba a su Taller de Gráfica Popular donde por lo general encontraba a otros amigos entrañables”<sup>31</sup>

Dentro de los elementos compositivos de artistas plásticos que Figueroa utilizó en su fotografía podemos encontrar varios ejemplos que él mismo menciona en ésta anécdota ocurrida durante una presentación de *Flor Silvestre* (1943):

Para la fotografía me inspiré mucho en las obras de los grandes pintores y grabadores, especialmente de José Guadalupe Posada. Tomé muchos de sus bocetos: los fusilamientos, como formaban el pelotón, como ponían la pala y el pico, etc. También usé algo de Diego Rivera y otro poco de José Clemente Orozco; tenía gran interés en incorporar la plástica mexicana a mi trabajo. Dice Octavio Paz que “El estilo en el artista es donde el espíritu ha encontrado su lugar”; *Flor Silvestre* fue la película que marcó mi estilo, mi imagen de México.

Ya terminada la película, la proyectamos en una función especial con todos los pintores y amigos de Dolores que tenían interés en ver lo que estaban haciendo. A mí me tocó (¡esas casualidades!) estar sentado junto a José Clemente Orozco. Hay una escena del exterior de un velorio en que se ve una puerta al fondo, algunos cirios, algunas personas. Cuando salió esa parte, Orozco se enderezó un poco como reconociendo alguna paternidad en eso, y le dije:

\_Maestro, soy un ladrón honrado. Eso es copia de la acuarela que usted tiene que se llama *El réquiem*.

\_Pues sí, algo reconocí, pero me ha llamado la atención la perspectiva, y sobre todo la transparencia que esto tiene, que no llega a un fondo y se detiene, sino que sigue. Necesita usted invitarme a verlo trabajar para ver cómo logra la perspectiva. A mí me halagó mucho oír una opinión así de una gente del tamaño de José Clemente Orozco. Ya luego Diego Rivera, Orozco y *El Chamaco* Covarrubias iban al set seguido<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Gabriel Figueroa, *Memorias*, p. 41.

<sup>31</sup> Gabriel Figueroa, *Memorias*, pp. 143-144.

<sup>32</sup> Gabriel Figueroa, *Memorias*, pp. 49-50.

En particular para *Río Escondido* (1947), la escena del entierro de la mujer que muere de viruela se inspira en la obra de José Guadalupe Posada<sup>33</sup>. En cuanto a la influencia de Leopoldo Méndez, aunque no señala escenas en particular, el fotógrafo reconoce: “Su influencia en mi obra se dio más fácilmente porque el grabado en blanco y negro se adaptaba muy bien en su fuerza a la fotografía que yo hacía”<sup>34</sup>

Gabriel Figueroa es criticado por sus escenas extremadamente bellas, incluso se le llamó “terrorista visual”<sup>35</sup>; pero otros reconocen en él y en su fotografía una influencia para otras manifestaciones artísticas, en particular Paco Ignacio Taibo I advierte sobre un buen número de grabados de una serie titulada *Cuatrocientos cincuenta años de lucha. Homenaje al pueblo mexicano*, hecho por los artistas del Taller de Gráfica Popular, entre ellos Leopoldo Méndez, “Se diría que estos artistas han conocido al país no a través de una visión directa sino sentados en un cine”<sup>36</sup> Gabriel Figueroa creó en el cine “...ese país de haciendas y pueblos viejos, que si bien ya no explica lo que somos, nos recuerda de dónde venimos...”<sup>37</sup>

Ya hemos hablado de la importante participación del grabador mexicano dentro de organizaciones como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y el Taller de la Gráfica Popular, sin embargo para lo que aquí nos ocupa, es relevante también mencionar el contexto en el que inicia su participación en el cine mexicano.<sup>38</sup>

Un año antes de que se comenzara a filmar la película *Río Escondido* (1947), Leopoldo Méndez recibió el Primer Premio Nacional del Grabado Mexicano y era considerado el mejor grabador de su tiempo, *Incidentes melódicos del mundo irracional* de Juan de la Cabada, con 40 grabados de Leopoldo Méndez recibió el premio como el mejor libro ilustrado de la Feria del Libro; ésta situación constituyó posiblemente una de las razones por las cuales los creadores de *Río Escondido* (1947) decidieron incluir su obra en la película,

---

<sup>33</sup> Véase Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional, *Río Escondido*, Guión cinematográfico, Expediente G-02099/A. p.43.

<sup>34</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 41.

<sup>35</sup> Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano...* p. 75.

<sup>36</sup> Paco Ignacio Taibo I, *Emilio Fernández. El cine por mis pistolas*, México, Planeta, 1991. p. 116.

<sup>37</sup> Álvaro Vázquez Mantecón, “Los tres grandes eran cuatro...” en *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, *op. cit.* p. 38.

<sup>38</sup> Ida Rodríguez señala la importancia de la participación de Leopoldo Méndez en el cine en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*

además, existía afinidad en el discurso artístico entre Emilio Fernández y el grabador, pues dentro del repertorio visual de Leopoldo Méndez, encontramos permanentemente la temática de la educación, la figura del indígena, los movimientos obrero y campesino, y las escenas revolucionarias.

El año de 1947 es determinante en la trayectoria de Leopoldo Méndez, pues éste ingresa al sistema de productores de artes plásticas del INBA; decora la sala de la UNESCO en México con ampliaciones de grabados a gran escala. Ése año también marcó el comienzo de su relación con el cine al incluir su obra en la filmina de 35 milímetros *Cien imágenes del TGP* (1947), editada en Los Ángeles, California. A partir de éste momento y hasta 1966 el grabador intervino en varios filmes, el primero fue *Río Escondido* (1947), ésta participación en el cine comercial fue exitosa por lo que le siguieron: *Pueblerina* (1948)<sup>39</sup>, *Un día de vida* (1950)<sup>40</sup>, *La rosa blanca* (1953)<sup>41</sup>, y *Un dorado de Pancho Villa* (1966)<sup>42</sup> del director Emilio “Indio” Fernández; *El rebozo de Soledad* (1952)<sup>43</sup>, *Macario* (1959)<sup>44</sup>, y *La rosa blanca* (1961)<sup>45</sup> de Roberto Gavaldón; *Raíces* (1953)<sup>46</sup> de Benito Alazraki; y *La rebelión de los colgados* (1954)<sup>47</sup> de Alfredo B. Crevena.

La Bryant Foundation de Los Ángeles editó en 1949 otra filmina con grabados del TGP; Leopoldo Méndez señalaba respecto a esta filmina en su cuaderno de anotaciones lo siguiente “ellos disponen de medios de

---

<sup>39</sup> 10 grabados en linóleo: *Pelea de jinetes* (1948), *La carreta* (1948), *La siembra* (1948), *El carrusel* (1948), *Zapata* (1948), *Te compro tu maíz* (1948); *El capataz violador o Derecho de pernada* (1948), *Pelea de gallos* (1948), *Cosechando* (1948), *El preso* (1948).

<sup>40</sup> 5 grabados en linóleo: *Prisionero* (1950), *Rumbo al paredón* (1950), *El fusilado* (1950), *Homenaje póstumo* (1950), *Reparto de tierras* (1950).

<sup>41</sup> 5 grabados en linóleo: *Catedral de la Habana* (1953), *Iztaccihuatl* (1953), *vista de Zaragoza (España)* (1953), *La Cibeles* (1953), *El puente de Brooklyn* (1953).

<sup>42</sup> 4 litografías: *María Dolores*, *Pancho Villa* (1966), *Aurelio Cruz* (1966), (donde Emilio Fernández sirvió de modelo), *Zapata y Villa* (1966).

<sup>43</sup> 6 grabados en madera de hilo: *Madre muerta* (1952), *Soledad* (1952), *La huída* (1952), *Unidos en la desgracia* (1952), *La pareja* (1952), *El rebozo* (1952).

<sup>44</sup> Donde diseñó los personajes de Dios, la Muerte y el Diablo.

<sup>45</sup> 2 grabados sobre película: *La revolución y el petróleo* (1961) y *El dictador o Porfirio Díaz* (1961).

<sup>46</sup> Participa con los grabados en linóleo: *Reparto de tierras* (1953), *El regreso* (1953), *Rumbo al mercado* (1953).

<sup>47</sup> 5 grabados en linóleo: *La rebelión de los colgados* (1954), *Los colgados* (1954), *Muchacha de Chiapas* (1954), *Compañero Indígena de Chiapas prisionero* (1954), *Castigo en la montería* (1954). Por diversos motivos Emilio Fernández no terminó de dirigir *La rebelión de los colgados* (1954), fue sustituido como director por Alfredo B. Crevena, sin embargo el “Indio” al reconocer la participación de Méndez en sus cintas incluye ésta en la lista pues la idea de que se incluyeran los grabados en los créditos de las películas fue de su equipo fílmico: “Las películas en las que colaboró conmigo fueron: *Río Escondido* (1947), *Pueblerina* (1948), *Un día de vida* (1950), *La Rosa Blanca* (Momentos de la vida de José Martí) (1953), *La Rebelión de los Colgados* (1954) y *Un Dorado de Pancho Villa* (1966)” en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p.116.

reproducción tan modernos [que los grabados] pueden ser exhibidos en cualquier pantalla comercial [y] los mismos obreros los alquilan para exhibirlos en sus reuniones”<sup>48</sup>. El grabador muestra su interés en los medios de reproducción que permiten que los grabados lleguen a un número mayor de personas. Una reflexión de Walter Benjamín que tiene que ver con la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica reconoce: “La obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad”<sup>49</sup> el caso de los grabados para el cine permite la reproductibilidad de las obras en diferentes medios. Por otro lado, como una aportación del Taller de la Gráfica Popular a la obra *Memorias de un mexicano* (1950), Leopoldo Méndez realiza el grabado *Viva Madero* (1950).

Los grabados se elaboraron teniendo como base las escenas de la película, Gabriel Figueroa menciona la participación del reconocido grabador mexicano en el cine:

Invitamos a Leopoldo Méndez a participar en el cine. Él veía las películas para después hacer, en una interpretación personal, los extraordinarios grabados que usábamos como fondo de los títulos de nuestras películas. Primero aparecía el grabado y, después de un momento, aparecían sobre él los créditos de la cinta. Trabajó en *Río Escondido*, *Pueblerina*, *La rosa blanca*, *La rebelión de los colgados*.<sup>50</sup>

“Nunca copiaba, si acaso en alguna forma estaba influido con el contenido de la película él lo interpretaba, porque no iba a copiar la fotografía. ¡Por Dios!, era un creador muy grande y muy consciente”<sup>51</sup>

Antes de su participación en el cine, cuando los grabados de Leopoldo Méndez agotaban su función social, pasaban a manos de coleccionistas impresos en papel especial y no sobre el papel de china de las hojas volantes. Los grabados que originalmente fueron creados para el cine, eran reproducidos en papel y pasaban a formar parte de carpetas que fueron vendidas entre un número reducido de coleccionistas, traspasados a clichés fotomecánicos para obtener cientos de copias mediante la imprenta; y fueron reproducidos también

---

<sup>48</sup> Francisco Reyes Palma, *op. cit.*, p. 28.

<sup>49</sup> Walter Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p. 51.

<sup>50</sup> Gabriel Figueroa, *op. cit.*, pp. 143-144.

<sup>51</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p.46.

en otros medios como las revistas, llegando así a un público mayor y no sólo al público que asistía al cine.

El trabajo de Leopoldo Méndez en el cine fue reconocido nacional e internacionalmente; en octubre de 1949 los grabados realizados para la película *Pueblerina* (1948) van a Chile como parte de un lote del Taller de la Gráfica Popular; otros de sus grabados para el cine se exhibieron en exposiciones individuales y colectivas en México y en el extranjero. En especial, es importante mencionar la Exposición Leopoldo Méndez. Artista de un pueblo en lucha, organizada por el CEESTM, en la cual, paralelamente a la exhibición de los grabados se realizó un ciclo de cine en la sala de proyecciones de este centro, de septiembre a octubre de 1981.<sup>52</sup> En 1954 Leopoldo Méndez obtuvo un premio por uno de sus grabados para la película *La rebelión de los colgados* (1954); aunque, por otro lado, el grabado *Porfirio Díaz* (1961) de *La Rosa Blanca* (1961) fue motivo de censura pues a pesar de ser una crítica al porfiriato, presentaba a la silla presidencial desgarrando el cuerpo de una mujer que evocaba a la patria; y en los gobiernos posrevolucionarios la silla presidencial tenía mas bien un carácter paternalista, “Resistencia y conformidad pueden ser simultáneas: los seres humanos nunca son totalmente libres, pero tampoco están totalmente cooptados”<sup>53</sup> a pesar de pertenecer al campo del arte de un régimen que se apoyaba en éste para construir sus significados, los creadores tenían límites. La inclusión de la gráfica en el cine la sometía a formas más rigurosas de control.

En opinión de Francisco Reyes Palma, los grabados de Leopoldo Méndez para la pantalla grande lograron tener influencia entre los integrantes más jóvenes del Taller de la Gráfica Popular, el sentido de los grabados es resaltar los actos culminantes de la lucha revolucionaria acorde con los objetivos del TGP de dejar un legado de principios y realizaciones como patrimonio para las nuevas generaciones. Además afirma que los grabados

---

<sup>52</sup> Véase Francisco Reyes Palma, *op cit.*, p. 170. En el programa se tenía contemplado para el 24 de septiembre la proyección de la película *Raíces* (1953), para el 1° de octubre *La rebelión de los colgados* (1954) y para el 8 de octubre *Río Escondido* (1947). Véase “Exposición en CEESTM” en *Novedades* 9 de septiembre de 1981.

<sup>53</sup> Julia Tuñón, “Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia” en *Los andamios del historiador, Construcción y tratamiento de fuentes*, Camarena, Mario y Lourdes Villafuerte coordinadores, México, AGN-INAH, 2001, p. 337.

cinematográficos de Leopoldo Méndez crearon un estilo que tuvo una mejor recepción entre los públicos<sup>54</sup>.

Gabriel Figueroa reconoce que hace uso de los elementos formales y compositivos del muralismo en su fotografía, y Leopoldo Méndez al realizar sus grabados para el celuloide toma elementos del muralismo como paisajes, horizontes extendidos, trazos sintéticos, etc. Para Emilio García Riera "...los créditos con grabados de Leopoldo Méndez, en el más típico estilo Taller de Gráfica Popular, evidencian el clima cultural que dio vida al cine del Indio"<sup>55</sup> Podemos reconocer influencias recíprocas entre el lenguaje plástico del cine de Emilio Fernández, la fotografía de Gabriel Figueroa, y la iconografía que manejaba Leopoldo Méndez en los grabados; éstas similitudes se acentúan y quedan de manifiesto en ésta primera película en la que trabajan juntos. Es "El caso mas claro de este intercambio de ida y vuelta"... "Así se cierra el círculo pintura-cine, cine-pintura"<sup>56</sup>

## - **El filme y sus logros**

La maestra rural Rosaura Salazar, aún enferma del corazón acepta, como un honor que le da el Presidente de México, la misión de trabajar en una comunidad árida y apartada, debe caminar desde la desolada estación donde la deja el tren para "incendiar con la luz del saber" el pueblo de Río Escondido, un pueblo de indígenas, un inhóspito confín de México, el cual se encuentra dominado por el cacique Regino Sandoval, que al mismo tiempo es el presidente municipal. Junto con un médico que realiza su servicio social, la maestra se enfrentará al cacique.

En el filme, Regino Sandoval es el cacique que no respeta los ideales revolucionarios, que tiene bajo su casa, escondido y fuera del alcance de los pobladores el único río que pasa por el pueblo. Desde las primeras secuencias podemos darnos cuenta de que el cacique y sus secuaces están dispuestos a usar todo tipo de fuerza con tal de continuar teniendo el control sobre el pueblo.

---

<sup>54</sup> Francisco Reyes Palma, *op. cit.*, p.30.

<sup>55</sup> Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano...* p. 77.

<sup>56</sup> Elías Levin Rojo *et al*, *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, p. 25.



Golpean a las mujeres, a los ancianos, incluso a los animales; han matado ya a quien se opuso a su poder.

El primer encuentro entre la maestra y el cacique es violento: Rosaura interviene cuando Regino golpea al caballo que acaba de tirarlo y en respuesta recibe una bofetada que la deja en el piso. El presidente municipal había convertido la escuela en establo, terminando así con uno de los mayores logros de la revolución; cuando la maestra llega se encuentra con que no puede impartir sus clases pues en lugar del mobiliario lo único que hay dentro de la escuela son caballos. Regino Sandoval despacha desde la cantina; donde con prepotencia dice “Aquí el único presidente soy yo” y no acepta que la maestra rural realice su labor.

A Río Escondido llega una epidemia de viruela, que deja huérfanos a tres niños, uno de ellos aún es un bebé, éstos ven la frialdad con la que el cuerpo de su madre es arrastrado al cementerio del pueblo, para enterrarlo rápidamente y así controlar el brote, la maestra pide ayuda al pasante de medicina que se encuentra en un pueblo vecino. El mal ya se ha esparcido, incluso el cacique está contagiado, para curarlo el pasante de medicina lo condiciona con vacunar a todo el pueblo y reabrir la escuela. Ante la enfermedad Regino Sandoval cede y da la orden de disparar a los que no se dejen vacunar, pero es la campana de la iglesia la que logra que los indígenas se congreguen en la plaza<sup>57</sup> y hagan fila para ser vacunados por la maestra y el doctor.

La maestra rural reinaugura la escuela con un discurso que da a sus alumnos presidida por un retrato de Benito Juárez, apuntando que fue indio igual que ellos, y que vivió en un pueblo muy pobre como Río Escondido, ante los rostros asombrados de los niños indígenas, que son bautizados por la alfabetización cuando la maestra les enseña las primeras letras.

Durante una sequía los niños se ven en la necesidad de consumir pulque a falta de agua y llegan borrachos a la escuela; el único lugar donde existe el preciado líquido es en la casa de Don Regino; ésta situación provoca que un niño entre a la casa del cacique a robar un poco de agua, y esto le cuesta la vida, pues es asesinado a balazos.

---

<sup>57</sup> Algo imposible en el muralismo y el TGP.

Don Regino primero con intenciones de concubinato y después de matrimonio hacia la maestra, al verse rechazado pretende abusar de Rosaura. Entra de noche a su cuarto forzando la puerta, sus secuaces esperan afuera, después de varios gritos se escuchan disparos y vemos salir al cacique, cae herido, y ya en el suelo la maestra rural le da dos disparos más con la pistola que le dio Felipe, después hombres y mujeres llegan de todo el pueblo hacia la escuela y matan a los secuaces del cacique.

Pero Rosaura está enferma del corazón y muere escuchando una carta del presidente donde le informa que ayudará a Río Escondido. La película termina con la imagen de la inscripción en la lápida de Rosaura que dice: “ROSAURA SALAZAR, MAESTRA, MURIÓ POR LA PATRIA, REPOSA AQUÍ EN SU ESCUELA, POR DESEO EXPRESO DEL PUEBLO DE RÍO ESCONDIDO”.

*Río Escondido* (1947) se comenzó a filmar hace sesenta años, el 4 de agosto<sup>58</sup> de 1947 en Tulpetlac Estado de México<sup>59</sup>, en esa época las películas tardaban entre cuatro y seis semanas en rodarse, a la que nos referimos se tardó ocho semanas y se proyectó por primera vez el 12 de febrero de 1948 en el cine Orfeón. Según Paco Ignacio Taibo I la película iba a estar prohibida durante mucho tiempo, Mauricio Magdaleno explica el motivo:

Pensaban que era antirrevolucionaria. El Secretario de Gobernación de entonces, Héctor Pérez, me había dicho que la olvidáramos. Me dijo: “Olvídese, nunca se exhibirá” Estábamos espantados. Entonces yo propuse que fuéramos a ver al Presidente, Miguel Alemán. Yo había sido compañero suyo de clase, en el mismo año. Pero él era un poco mayor que yo. El “Indio” y yo pedimos que nos recibiera, pero íbamos muy pesimistas. Todos nos decían que *Río Escondido* estaba maldita.<sup>60</sup>

El 29 de septiembre de 1947 Emilio Fernández envía un telegrama al presidente solicitándole una audiencia para someter a su aprobación la película, la cual, según el director, “SE ESTÁ LOGRANDO GRACIAS A SU

---

<sup>58</sup> El guión está dirigido a Miguel Alemán con fecha 28 de julio de 1947. Véase Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional, *Río Escondido*, Guión cinematográfico..., p. 1.

<sup>59</sup> Javier Pérez Siller señala que “Los estudiosos del cine reproducen un error en el lugar donde se filmó la película: todos afirman que fue en Tultepec, estado de México, y en realidad fue en Tulpetlac” véase Javier Pérez Siller, *op. cit.* p. 389. Véase también Hugo Lazcano, “Recuerdan la cinta “Río Escondido” en Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional, Ficha de filmes nacionales, Expediente de la película *Río Escondido*.

<sup>60</sup> Paco Ignacio Taibo I, *Emilio Fernández...* p. 115.

COMPRESIÓN Y A SU ADMIRABLE SENTIDO DE PATRIA”<sup>61</sup>, el sábado 18 de octubre se le exhibió la cinta en privado a Miguel Alemán<sup>62</sup> para que conociera el tema de la película y su desarrollo y así evitar mutilaciones del Departamento de Censura<sup>63</sup>

Cuando nos recibió el Presidente Alemán en Palacio ya había visto la película. Se la habían proyectado a él solo. Me dijo que si queríamos exhibirla teníamos que poner una nota en la que se dijera muy claramente que lo que ocurría en el film no había pasado durante su mandato. Les dijimos que pondríamos lo que él quisiera. Lo que nos importaba era que la película no se nos muriera en un almacén, enlatada. Así que salimos muy contentos de Palacio.<sup>64</sup>

Pero a pesar de la advertencia en la frase al inicio de la película, la prensa informa que le serán suprimidas escenas antes de su presentación “Atendiendo a la solicitud de un grupo de la Asociación Católica Mexicana” pues al no explicarse “por sí solas, podrían prestarse a malas interpretaciones por parte del público”<sup>65</sup>

Las siguientes dos semanas a partir de la exhibición de la cinta al presidente son determinantes para el tema que aquí nos ocupa, pues seguramente en éstas se contactó al maestro grabador para que participara en la película.<sup>66</sup> Los grabados se integran en una etapa de postproducción, en un principio se tenía previsto para la película algo más convencional: “Un cielo de tormenta hace fondo a los títulos, por medio de rayos que cruzan el espacio, cambiarán uno tras otro”<sup>67</sup>, ya en los siguientes filmes queda contemplado desde el inicio el uso de los grabados para los títulos<sup>68</sup>. El 1° de noviembre de 1947 se anunciaba en *Cinema Reporter* la participación de Leopoldo Méndez

---

<sup>61</sup> Archivo General de la Nación, Telegrama de Emilio Fernández a Miguel Alemán, GALERIA 3, RAMO Miguel Alemán V, Expediente 523.3/15, Septiembre de 1947.

<sup>62</sup> “Se le exhibió “Río Escondido” al presidente” en *Cinema Reporter*, 25 de octubre de 1947, p. 37.

<sup>63</sup> Según Carlos Monsivais “El Indio deposita la suma de su fervor patrio a los pies del alemanismo” Véase “*Río Escondido*: ¡Hagan su juego señores: de este lado la matona y del otro el alfabeto!” en *Anuario 1965*, UNAM, citado en Emilio García Riera, *Emilio Fernández, 1904-1980*. Guadalajara. Centro de Investigaciones y Enseñanzas de Cinematografía. Universidad de Guadalajara. 1987, p.124.

<sup>64</sup> Paco Ignacio Taibo I, *Emilio Fernández...* p. 115.

<sup>65</sup> “Se suprimen escenas a “Río Escondido” en *Cinema Reporter* 29 de noviembre de 1947, p. 9.

<sup>66</sup> Aunque durante la investigación no he encontrado cómo exactamente se da el arreglo para la participación del grabador en el filme.

<sup>67</sup> Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional, *Río Escondido*, Guión cinematográfico,...p.3.

<sup>68</sup> En *Pueblerina* (1948), segunda película en la que participa Leopoldo Méndez con Emilio Fernández podemos leer al inicio del guión: “TITULOS: Sobre (Grabados de don Leopoldo Méndez inspirados en escenas de la película)” Véase Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional, *Pueblerina*, Guión cinematográfico, Expediente G-002201. p.1.

en *Río Escondido* (1947) “Méndez es uno de los más competentes en el ramo que cultiva y que según nos afirman, se ha propuesto hacer unos títulos de crédito, dignos de la cinta”<sup>69</sup> Seguramente, por el momento en que se integra al equipo fílmico, Leopoldo Méndez vio una copia final de la película y no una copia de trabajo.

La prensa en México, heredera de una calidad literaria y visión cultural<sup>70</sup>, estuvo al pendiente de la película y emitió un gran número de opiniones en torno a ésta; de las críticas hechas a la cinta es importante mencionar la de Agustín Cue Canovas, quien dedica varias de sus líneas a alabar el trabajo del grabador, ya que nos muestra como fueron recibidos los grabados en pantalla por la prensa contemporánea:

Como aguafuertes que la mano del artista genial grabó en linóleo, proyéctanse en la pantalla antes de que la historia de *Río Escondido* empiece, los grabados de Leopoldo Méndez, plenos de realismo y de notable dramaticidad. Así, el artista, creador por excelencia, supo poner su arte magnífico al servicio de una idea y un propósito: presentar en sucesión de figuras animadas por un insobornable afán de redención y un inmarcesible espíritu de rebeldía, el tema admirable de una historia hecha de sacrificio y de dolor; pero también de esperanza y de heroísmo<sup>71</sup>

Ángel Alcántara Pastor, en su carta dirigida al presidente Miguel Alemán considera a nuestra película “una incitación a la matanza y al motín”, “...y para que no quepa duda de la doctrina de ésta película, a continuación y como final aparece en la pantalla un dibujo que representa a un indio que lleva, no la antorcha de la idea, sino la tea incendiaria”<sup>72</sup> refiriéndose al grabado *Las antorchas* (1947) que aparece también al término de la película, como fondo de los créditos finales.

Salvador Novo relata que las personas que asistieron a ver *Río Escondido* (1947) “...toma a chungu muchas partes de la película, y ríe de pasajes como uno en que se declara que una criatura con viruelas es México,

---

<sup>69</sup> “Leopoldo Méndez hará los títulos de “Río Escondido” en *Cinema Reporter*, 1º de noviembre de 1947, p. 34.

<sup>70</sup> Luis Mario Schneider reconoce en Jaime Torres Bodet, uno de los iniciadores de la crítica cinematográfica en México, el haber dado a este género calidad literaria y visión cultural. Véase Jaime Torres Bodet, *La cinta de plata*, México, UNAM-Dirección de Actividades Cinematográficas, 1986, p. 7.

<sup>71</sup> Véase Agustín Cue Canovas en *El Popular*, 2 de marzo de 1948 citado en Emilio García Riera, *Emilio Fernández...op. cit.* p. 118.

<sup>72</sup> Véase Ángel Alcántara Pastor, carta dirigida al presidente Miguel Alemán publicada en *El Universal*, 20 de febrero de 1948 citado en Emilio García Riera, *Emilio Fernández...* p. 117.

así como de otros en que menudean los elogios al régimen y al presidente Alemán”<sup>73</sup> un buen ejemplo de la recepción que la película tuvo entre el público.

Los creadores de la película querían que a nivel internacional se conociera la obra de los artistas plásticos mexicanos y lo lograron, “Nuestra intención, aparte de contar con el valor artístico de sus grabados, era mostrarlos al mundo en los festivales cinematográficos para que se conociera el magnífico trabajo de Leopoldo.”<sup>74</sup> La película se exhibió con éxito en países de América, Europa, Asia y África, mostrando al mundo el resultado de este experimento fílmico plástico; y los grabados de la misma, así como los de otras películas en las que el grabador participó, recorrieron diversos países y varios estados de la república, en exposiciones individuales y colectivas<sup>75</sup> La película llevó al mundo una muestra de la plástica mexicana, y los grabados en las exposiciones siempre hicieron referencia a que se habían creado para el cine.

La obra de Diego Rivera también es promovida por *Río Escondido* (1947) en varios países del mundo, llegando a un gran número de personas, el muralista menciona al respecto:

“...precisamente en mi último viaje a Europa Oriental pude ver los resultados en relación con la película de Fernández y Figueroa *Río Escondido* que tuvo, hay que decirlo así sin exageración, un enorme éxito de público de más de cien millones en la Unión Soviética y otros países de Europa y Asia. Aunque mi trabajo era conocido por los artistas e intelectuales de aquellos países, no lo era por las grandes masas. Después de *Río Escondido* donde juegan un papel muy importante mis murales en la escalera de Palacio Nacional, mi trabajo se popularizó en aquel mundo nuevo y fue útil como exposición de la historia de mi patria ante millones de gentes. Así es que palpé directamente por lo que concierne al cine mexicano el empleo de la pintura en él.”<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*. México, INAH-CONACULTA, 1994, p. 115.

<sup>74</sup> Gabriel Figueroa. *Memorias...* pp. 143-144.

<sup>75</sup> En 1970 el Departamento de Artes Plásticas del INBA facilita en calidad de préstamo un lote de grabados para su exhibición en la ciudad de Caracas Venezuela; entre los grabados se encontraban: *El dueño de todo* (1947), *Venciste* (1947), *Soledad* (1947), y *Pequeña maestra ¡que inmensa es tu voluntad!* (1947). Véase en Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, fondos reservados, “Leopoldo Méndez”, Expediente MEL/102, 11 de junio de 1970.

En 1974 el trabajo de nuestro grabador fue llevado a la URSS, entre las obras expuestas se encontraban grabados de la serie *Río Escondido: Pequeña maestra ¡que inmensa es tu voluntad!* (1947), *El dueño de todo* (1947) y *Tengo sed* (1947). Véase “Una importante colección de grabado será expuesta en la URSS” en *El Día*, 3 de junio de 1974, p.12.

<sup>76</sup> Emilio García Riera, *Emilio Fernández...*, p. 109.

En Madrid, en el marco del Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, el cual comenzó el 24 de junio de 1948, y se inauguró oficialmente el domingo 27, se llevaron a cabo mesas de trabajo sobre diversos temas relacionados con la cinematografía, y presentaciones de películas de los países participantes: Argentina, México y España. México participó con una selección de películas que estuvo a cargo de la Academia de Artes y Ciencias<sup>77</sup>, así surgió una polémica, pues según señala Julia Tuñón había quienes consideraban que de las películas que representaban a México, *Río Escondido* (1947) no era un filme que mostrara un rostro del país y no debió haberse llevado, como Grovas y De Fuentes que decían “¡Esto no es México!”, “¡En México no hay indios así!”<sup>78</sup>. Lo significativo aquí es que la película es reconocida recibiendo los premios “quijotes” destinados a la mejor fotografía, la mejor dirección y la mejor película mexicana, “Hubo quien opinaba que era la mejor película hispanoamericana hecha a la fecha”<sup>79</sup>, y nuevamente se le reconocían sus valores plásticos.

En la entrega de los Arieles de 1949, *Río escondido* (1947) recibió 9 de los 17 premios entregados<sup>80</sup> y fue declarada la película de mayor interés nacional, Emilio García Riera menciona que éste es quizá el premio más significativo que recibió la película pues es “la obra ideal de un cine atento a razones de interés superior”<sup>81</sup> En ocasión del XXV Aniversario del Cine Sonoro Mexicano, PECIME (Asociación de Periodistas Cinematográficos de México) hizo una selección de las diez mejores películas de los diez mejores directores del cine nacional, Emilio Fernández fue seleccionado por *Río Escondido* (1947).

En Checoslovaquia se otorgó el Premio Internacional de Fotografía Karlovy-Vary a Gabriel Figueroa. Los franceses adoptaron posiciones más críticas quejándose de la belleza de la película, del academicismo estético de Emilio Fernández, pero elogiando la actuación de María Félix. En los Estados Unidos se proyectó también en el Mason and Roosevelt Theaters de California

---

<sup>77</sup> Julia Tuñón, “Relaciones de celuloide... p. 149. Las películas seleccionadas fueron: *La otra*, *Crepúsculo*, *Río escondido*, *La barraca*, *Campeón sin corona* y *Que Dios me perdone*.

<sup>78</sup> Fernando Morales Ortiz, “Luces de Madrid” en *Esto*, 7 de julio de 1948, p.6. citado en Julia Tuñón, “Relaciones de celuloide... p. 150.

<sup>79</sup> Julia Tuñón, *Ibidem*... p. 150.

<sup>80</sup> Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*... p. 109.

<sup>81</sup> Emilio García Riera, *Emilio Fernández*. Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas de Cinematografía, Universidad de Guadalajara, 1987, p. 120.

anunciándola como una superproducción mexicana, como un genuino y excelente filme mexicano.<sup>82</sup>

La prensa internacional también se ocupó de *Río Escondido* (1947); en Moscú, parecieron encontrar grandes valores a la película, la actitud de la crítica rusa sorprendió a la crítica mexicana, el diplomático soviético Yuri Paporov citó un comentario de la revista moscovita *Uchiteslkaia Gazeta* donde se alababa el filme: “La película Río Escondido tiene gran significación instructiva. Los geniales maestros del cine mexicano muestran con realismo un episodio de la vida del pueblo de México, sus sufrimientos y esperanzas”<sup>83</sup> En Marruecos el *Maroc-Presse* que llamaba a la película “El pueblo infernal” insiste en la influencia del cine ruso y afirma que “La escuela mexicana de pintura es la primera del mundo y el cinema sigue el mismo camino pictórico”<sup>84</sup> El diario búlgaro *Vstcherni Novini* señala que ésta es la primera película mexicana que se presenta en su país “Nuestro público no conocía el cine mexicano y su primer paso ha sido “Río Escondido” creado por los mejores maestros mexicanos, el Director, Emilio Fernández, y el fotógrafo, universalmente conocido, Gabriel Figueroa”<sup>85</sup> Aunque la frase al inicio de la película pretendía situar la historia en otro momento, el diario señalaba en su sinopsis de la misma lo contrario: “En este mundo que existe todavía en el México actual se desarrolla la acción”<sup>86</sup>

En el año de 1954 el representante de Películas Mexicanas en Europa, William Karol, informó que la URSS, Hungría y Checoslovaquia mostraban interés en conocer y exhibir películas como *Enamorada* (1946), *Río escondido* (1947), *Maclovía* (1948) y *Pueblerina* (1948), el cine mexicano sería conocido al otro lado de la llamada cortina de hierro<sup>87</sup> Ese mismo año la Soviet Export Films compró las cintas *Río Escondido* (1947) y *Maclovía* (1948) a Películas Mexicanas en 25000 dólares, para doblarlas al ruso y exhibirlas en la URSS<sup>88</sup>.

---

<sup>82</sup> Emilio García Riera, *Historia Documental del cine mexicano 1948-1948...* p. 109.

<sup>83</sup> Emilio García Riera, *Emilio Fernández...* p. 120.

<sup>84</sup> “Nuestro cine triunfa en el extranjero. “Río Escondido” visto por dos periódicos de Marruecos” en *Cinema Reporter*, 17 de junio de 1950, p. 35.

<sup>85</sup> Artículo original traducido en “Información europea exclusiva” en *Cinema Reporter*, 15 de diciembre de 1954, p. 24.

<sup>86</sup> *Ibidem*. p.24

<sup>87</sup> “Cine mexicano en el oriente europeo” en *Cinema Reporter*, 10 de julio de 1954, p. 27.

<sup>88</sup> “Dos cintas mexicanas compradas por la URSS” en *Cinema Reporter*, 17 de noviembre de 1954, p. 27. La nota menciona que con éstas son tres las películas adquiridas por la URSS pero no dice cuál fue la primera.

Emilio García Riera reconoce otro aspecto interesante de la película: un paralelo entre *Río Escondido* (1947) y la pasión cristiana, donde compara a la maestra rural con Jesús “Dios invisible (o sea, el Presidente, a quien no se ve sino de espaldas) encomienda a su hijo (María Félix, ángel de belleza y de bondad) que lleve su palabra a los mortales, o sea, el pueblo mexicano. Los Judas, los Herodes y los Pilatos no impedirán que esa encarnación del Poder Divino entre los hombres – la Patria – cumpla su misión y dé de beber al sediento con la ayuda de sus amados discípulos”<sup>89</sup>

*Río Escondido* (1947) es una película de la que se ha escrito desde su realización en 1947 y de la que se sigue escribiendo en la actualidad, Rafael Ramírez reconoce en ella un sentido pedagógico cuando dice: “...a 51 años de la realización del filme algunos elementos de *Río Escondido* (1947) no han perdido actualidad. Debería por ejemplo ser una película obligatoria para los maestros del Programa para Abatir el Rezago Educativo (PARE) y también, los de las Normales Rurales –que aún sobreviven- y federales que mandan a los egresados a la gran cantidad de localidades dispersas en el territorio nacional”<sup>90</sup> Lo que muestra que a nuestro filme se le sigue dando un carácter didáctico, en el sentido de dar ejemplos.

Respecto al estado material de la película, además de las mutilaciones ya sufridas en 1947, Gustavo García señala el hecho de que en la copia de *Río Escondido* (1947) que exhibía Televisa se habían eliminado varias de sus escenas más célebres, aquellas en las que María Félix escuchaba a los murales de Rivera mientras subía las escaleras de Palacio Nacional, su encuentro con el presidente de la República y la agonía de la maestra donde dice “este niño es México”. También menciona que se detectaron en la copia de la Filmoteca de la UNAM las mismas mutilaciones.<sup>91</sup> En 1992 nuestra película es reproducida por Mexcinema video en la colección “Joyas del cine nacional” con el notorio error de que la foto de la portada no corresponde a la cinta en cuestión sino a *Enamorada* (1946).<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> Emilio García Riera, *Historia Documental del cine mexicano 1946-1948*. p. 203.

<sup>90</sup> Rafael Ramírez Beltrán, “Cine y educación. *Río Escondido* o paisaje con maestra y cacique” en *El Nacional*, 3 de marzo de 1998.

<sup>91</sup> Gustavo, García, “El presidente perdido” en *El Financiero*, sección cultura, 4 de febrero de 1993. p. 55.

<sup>92</sup> Véase Javier Pérez Siller, *op. cit.* p. 390.



No se conocen las escenas mutiladas en 1947 y las copias que se exhiben sin el inicio y el final quitan el sentido a la película; es importante preguntarnos ¿por qué *Río escondido* (1947) se mutiló y por quién?, ¿a quien le interesaría mutilar un clásico del cine mexicano? Gustavo García piensa en “¿...el presidente Alemán cuando vivía o su descendencia?”<sup>93</sup> Y reconoce en *Río Escondido* (1947) “...un caso más de terror al pasado”<sup>94</sup> Quienes mutilaron la película ¿Verían en ella una imagen contradictoria del presidencialismo?, ¿creerían que al mutilarla físicamente, podrían borrar las escenas de la memoria de quienes la conocían, de las crónicas, de las críticas?

## - Los grabados para celuloide

“Cuando el recinto se hunde en la penumbra y el ruido se disipa de golpe, un grabado monumental invade la pantalla de cine. De no ser por el negro intenso de los trazos que retienen la luz, el espectador quedaría encandilado. Un instante después, los créditos se deslizan sobre la imagen. Para entonces, la concurrencia se halla presa de un sentimiento trágico. Una estampa de Méndez predispuso el ánimo. El ritual del sueño colectivo puede iniciar.”<sup>95</sup>

El público se enfrentaba ante una posibilidad nueva, la de ver ampliado el grabado al tamaño de la pantalla cinematográfica. La pintura mural fue alguna vez una aspiración de Leopoldo Méndez, según Antonio Rodríguez los grabadores quisieron alcanzar dentro de la escala de posibilidades de su medio de expresión el nivel estético de los muralistas, le tocó a Leopoldo Méndez “...dar al grabado esa dimensión estética y monumental de “fresco” en blanco y negro”<sup>96</sup>; de mural de luz; pudo llegar así a otras audiencias, a un número mayor de personas, número que en su misión cotidiana el grabado difícilmente podía alcanzar. Al llevar sus grabados a la pantalla, éstos tuvieron por un momento un tamaño monumental. “De alguna manera estableció un nuevo diálogo con la idea del mural”<sup>97</sup> en términos de proporciones mural y pantalla.

---

<sup>93</sup> Gustavo, García, *op. cit.*, p. 55.

<sup>94</sup> Gustavo, García, *Ibidem*, p. 55.

<sup>95</sup> Francisco Reyes Palma, *op. cit.*, p. 27.

<sup>96</sup> Véase Antonio Rodríguez, “Leopoldo Méndez muralista del grabado” en *El Día*, 2 de marzo de 1969, p. 7.

<sup>97</sup> Véase Francisco Reyes Palma, *op. cit.* p. 28.

Pero, ¿por qué son esas imágenes las que se escogen para los grabados? Los grabados realizados por Leopoldo Méndez dan cuenta de escenas definitivas de la película, sintetizan los momentos claves. Pero existen otras escenas que visual y argumentalmente también son muy importantes, como la bien estructurada fila en diagonal que se prepara para la vacunación de los habitantes del pueblo, la clase de educación para la salud que les da el Doctor a un grupo de mujeres junto a la fuente seca, o las imágenes del velorio del niño asesinado por robar agua.

Como ya mencionamos la primer película que tuvo el sello del maestro grabador fue *Río Escondido* (1947), del director Emilio Fernández donde Leopoldo Méndez participo realizando 10 grabados en linóleo: *Las antorchas*, *Bestias*, *El dueño de todo*, *El bruto*, *Pequeña maestra ¡que inmensa es tu voluntad!*, *Soledad*, *Rumbo al cementerio*, *Las primeras luces*, *También la tierra bebe tu sangre*, y *Venciste* (1947); publicados en 1948 por la editorial La estampa Mexicana con el título *Río Escondido. Diez grabados de Leopoldo Méndez*; donde él mismo escribe la presentación<sup>98</sup>. El argumento de la película *Río escondido* (1947) que muestra a la maestra rural Rosaura Salazar que va a un pueblo alejado donde la gente sigue sufriendo por los abusos del cacique, constituye una fuente ideológica completamente acorde a la obra que Leopoldo Méndez producía, “Este tema, cuyo argumento es de Emilio Fernández, y la calidad plástica de la fotografía realizada por Gabriel Figueroa, me estimularon para realizar estos diez grabados que sirven de fondo a los títulos de la cinta “Río Escondido”. Es mi primer intento de llevar indirectamente los cortes del pequeño buril al tamaño de la pantalla<sup>99</sup> No sabemos si Emilio Fernández en su carácter de director influyó en la selección indicando a Leopoldo Méndez las escenas que quería que se tomarán en cuenta para la realización de los grabados.

En esta presentación podemos reconocer elementos reveladores de la interpretación que hizo el grabador del argumento de la película, misma que plasmó en estos diez linóleos, es aquí donde encontramos la fuente ideológica

---

<sup>98</sup> De los grabados que Leopoldo Méndez realizó para el cine sólo se publicaron como una carpeta los de *Río Escondido* (1947)

<sup>99</sup> Leopoldo Méndez, “Río Escondido. Diez grabados de Leopoldo Méndez” en Hannes Meyer, *EL TALLER DE LA GRÁFICA POPULAR. Doce años de obra artística colectiva*. La Estampa Mexicana, México, 1949. p. 94.

y narrativa de los grabados que aparecen en los títulos. Más adelante, al presentar los grabados, en la mayoría de ellos añado una nota de la presentación, ya que me parece importante conocer la interpretación escrita que da Leopoldo Méndez al argumento de la película, además de que nos dice cuáles son las escenas que le parecieron culminantes o representativas de la misma.

Al trabajar los grabados dentro de la película me encuentro con el problema de que ésta tiene un lenguaje propio, caracterizado por imágenes en movimiento<sup>100</sup> y los grabados son imágenes fijas, por lo que la lectura de éstos es una lectura intertextual, pues son distintas manifestaciones artísticas hablando de temas similares. En el grabado "...la imagen tiende a condensar, es centrípeta"<sup>101</sup> nos habla de momentos definitivos de la historia, además debemos tomar en cuenta que las características del soporte influyen, la técnica del grabado da a la imagen una densidad muy particular<sup>102</sup>, por ejemplo, no transmite la calidad ligera del aire y el agua; pero por otro lado tiene un potencial dramático que sirve para enfatizar las injusticias sociales. Por otro lado, el cine aunque también selecciona momentos "...en su rápido recorrido puede narrar historias y no tienen que condensarlas... el filme desenvuelve, desarrolla la historia en imágenes"<sup>103</sup>

Al haber sido creados con la intención de servir de fondo a los créditos de la película, los grabados tienen por un momento un texto escrito, algunos segundos aparece el grabado solo, después se superponían los títulos, manteniendo así una comunicación entre dos lenguajes, la imagen y el texto. En los grabados *Pequeña maestra ¡que inmensa es tu voluntad* (1947), *El dueño de todo* (1947) y *Soledad* (1947), las imágenes adquieren más sentido

---

<sup>100</sup> El lenguaje cinematográfico según señala Julia Tuñón se forma por imágenes en movimiento, proyectadas y asociadas al sonido, conformadas por símbolos y metáforas y organizadas por secuencias. En Julia Tuñón, "Problemas y sujetos sociales en el cine mexicano de la edad de oro. El cine de Emilio Fernández" Seminario de la Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, febrero-junio 2007.

<sup>101</sup> Julia Tuñón, "La foto, el filme y el libro: tres pistas de circo en la investigación de la historia del cine" en *Múltiples Matices de la Imagen: historia, arte y percepción*, Rebeca Monroy Nasr, Coordinadora, México, Yeuatlalolli, Colección Ahuehuete, Tomo 7, 2003, p. 46.

<sup>102</sup> El tratamiento del grabado es distinto al de las imágenes en celuloide. Las técnicas de grabado son variadas en cuanto a su forma de ejecución, pero todas se basan en la impresión. Esto consiste en grabar imágenes en planchas de acrílico o metal que luego se estampan, usualmente sobre papel o linóleo, utilizando una prensa de rodillo.

<sup>103</sup> Julia Tuñón, "La foto, el filme y el libro: tres pistas de circo en la investigación de la historia del cine" ... p. 47.

ya que aparecen los nombres de los actores que interpretan a la maestra, al cacique y a la niña respectivamente.

En el lenguaje cinematográfico la música es importante porque condiciona el ánimo del espectador; acompañando a los tres primeros grabados<sup>104</sup> escuchamos una melodía “nacionalista”, de algún modo motivante, acorde a las imágenes; pero para los siguientes cuatro grabados<sup>105</sup> la música cambia, ahora es suave y con un tono enternecedor acentuando el dramatismo de las imágenes, ésta música está en el tono de las piezas que sirven de *leitmotiv* a escenas dramáticas del cine mexicano. Finalmente para los últimos tres grabados<sup>106</sup> volvemos a escuchar la misma melodía del inicio.

Dos minutos con treinta y dos segundos dura la presentación de los créditos, el primer grabado que aparece es *Las antorchas* (1947), como ya mencionamos la película fue proyectada al presidente Miguel Alemán antes de ser vista por el público y él pidió que se le agregara una frase que dijera muy claramente que lo que acontecía en el filme no había ocurrido durante su mandato, por lo que sobre este primer grabado leemos: “Esta Historia no se refiere precisamente al México de hoy, ni ha sido nuestra intención situarla dentro de él. Aspira a simbolizar el drama de un pueblo que como todos los grandes pueblos del mundo, ha surgido de un destino de sangre y está en marcha hacia superiores y gloriosas realizaciones” El letrero es contradictorio al señalar que no se refiere “al México de hoy”, pues el presidente con quien se entrevista la maestra rural en la película, es un evidente Miguel Alemán. Frente al discurso progresista en turno, las injusticias que ocurrían en Río Escondido sólo podían existir en el pasado.

Empezar con el desenlace en la presentación de los créditos implica un cambio de orden, posiblemente el primer grabado que aparece en la película sea *Las antorchas* (1947) porque al tener que poner aquella frase indicada por el presidente Alemán, el texto de ésta fijaba más el sentido de la imagen donde el pueblo se dispone a luchar.<sup>107</sup> Pero este grabado aparece

---

<sup>104</sup> *Las antorchas* (1947), *El bruto* (1947) y *Pequeña maestra ¡que inmensa es tu voluntad!* (1947).

<sup>105</sup> *El dueño de todo* (1947), *Soledad* (1947), *Las primeras luces* (1947) y *Rumbo al cementerio* (1947).

<sup>106</sup> *También la tierra bebe tu sangre* (1947), *Tengo sed* (1947) y *Venciste* (1947).

<sup>107</sup> Roland Barthes nos dice que cuando en una imagen se encuentra presente un mensaje lingüístico “ni el lugar que ocupa ni su extensión resultan pertinentes (puede ocurrir que un texto largo, gracias a la connotación, no conlleve sino un significado global y ese significado sea el que esté en relación con la

también al término de la película con los créditos finales, mostrándonos la lucha del pueblo por la justicia como un proceso ininterrumpido e inevitable.<sup>108</sup>

Julia Tuñón señala que los grabados son un índice de la película, pero éstos no se presentan en orden, pues como ya mencionamos, el primero en aparecer *Las antorchas* (1947) corresponde a una de las escenas finales de la película<sup>109</sup>; por lo tanto no presento los grabados con un orden cronológico, presento mi *corpus* de manera temática dividiendo los grabados en cuatro grandes grupos: los del primer grupo son aquellos que representan las imágenes donde aparece el pueblo indígena, como multitud y como individuo:

---

imagen)” véase Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 35.

<sup>108</sup> Sobre este primer grabado vemos la frase durante 20 segundos y después podemos ver el grabado sin texto por 4 segundos más. El segundo grabado es *El bruto* (1947), que dura en total 10 segundos a cuadro, de los cuales 5 segundos son para dar el crédito a la producción (PRODUCCIONES RAUL DE ANDA, S.A).

El grabado *Pequeña maestra ¡que inmensa es tu voluntad!* (1947) podemos verlo por 14 segundos de los cuales 3 son para el crédito de la actriz protagonista y 3 más para el título de la película (M A R I A F E L I X en R I O E S C O N D I D O) [SIC]

*El dueño de todo* (1947) aparece por 20 segundos, de los cuales 14 son para los créditos; sobre el grabado podemos ver el crédito del actor que interpreta al cacique, Carlos López Moctezuma, uno de los villanos del cine mexicano, quien en 1949 recibe el Ariel a la mejor actuación masculina por *Río Escondido* (1947), después aparecen los nombres de otros actores. (Con CARLOS LÓPEZ MOCTEZUMA, FERNANDO FERNÁNDEZ, AGUSTIN ISUNZA, MANUEL DONDE, EDUARDO AROZAMENA, ARTURO SOTO RANGEL, COLUMBA DOMINGUEZ.)

*Soledad* (1947), aparece por 17 segundos en total, de los cuales 13 son para los créditos, sobre este grabado aparecen los nombres de los actores que interpretan a los niños que pierden a su madre, la niña Beatriz Germán y el niño Jaime Jiménez Pons Quien obtuvo el *Ariel* a la mejor actuación infantil en 1949. (JUAN GARCIA, ROBERTO CAÑEDO, (niña) BEATRIZ GERMAN, (niño) JAIME JIMENEZ, CARLOS MUZQUIZ, GUILLERMO CRAMER, SERGIO ARROYO Y Actuación especial de, DOMINGO SOLER)

*Las primeras luces* (1947) aparece 18 segundos a cuadro, es el grabado que más información tiene sobre él, y el texto podemos verlo por 12 segundos. (Argumento Original de EMILIO FERNANDEZ, Adaptación de MAURICIO MAGDALENO, Jefe de Producción ENRIQUE MORFIN, Aydte. de Director CARLOS L. CABELLO, Fotografía en color LUIS OSORNO BARONA, Vestuario A, VALDEZ PEZA Y B. SANCHEZ TELLO, Unidad MÉXICO, Sonido B.J. KROGER, Diálogos EDUARDO FERNÁNDEZ, Música y Regrabación ENRIQUE RODRIGUEZ)

*Rumbo al cementerio* (1947) tiene 17 segundos de los cuales 12 son para los créditos (Edición GLORIA SHOEMAN, Escenografía MANUEL FONTANALS, Decorados MANUEL PARRA, Música FRANCISCO DOMINGUEZ, COROS MADRIGALISTAS Director LUIS SANDI)

*También la tierra bebe tu sangre* (1947) dura apenas 9 segundos, de los cuales 5 son para el texto de los créditos (Murales de DIEGO RIVERA En technicolor, Grabados de LEOPOLDO MENDEZ)

*Tengo sed* (1947) dura en la pantalla 13 segundos de los cuales 8 son para el texto de los créditos (Fotografía GABRIEL FIGUEROA M., Productor RAUL DE ANDA)

*Venciste* (1947), el último de los grabados dura 10 segundos con un espacio de 5 segundos para el crédito (Director EMILIO FERNANDEZ)

*Las antorchas* (1947) aparece nuevamente al final de la película durante 16 segundos, de los cuales 12 son para el texto de los créditos (FIN, ES UNA PELÍCULA DE PRODUCCIONES RAÚL DE ANDA. S. A. HECHA EN MÉXICO EN MCMXLVII EN LOS ESTUDIOS AZTECA S. A.)

<sup>109</sup> Si el orden de los grabados fuera correspondiente a la narración de la historia de la película, aparecerían como sigue: *Pequeña maestra ¡que inmensa es tu voluntad!* (1947), *El bruto* (1947), *Soledad* (1947), *El dueño de todo* (1947), *Rumbo al cementerio* (1947), *Las primeras luces* (1947), *Tengo sed* (1947), *También la tierra bebe tu sangre* (1947), *Venciste* (1947) y *Las antorchas* (1947).

*Las antorchas* (1947) y *Tengo sed* (1947); después las de la maestra rural: *Pequeña maestra ¡que inmensa es tu voluntad!* (1947), *Las primeras luces* (1947) y *Venciste* (1947); le siguen las del cacique: *El bruto* (1947) y *El dueño de todo* (1947); y por último las que representan la muerte: *Soledad* (1947), *Rumbo al cementerio* (1947) y *También la tierra bebe tu sangre* (1947).

Pretendo contrastar los grabados con fotogramas de aquellas escenas de la película que son determinantes para la creación de los mismos. Con los fotogramas "...cada imagen adquiere un valor propio, fuera del lugar que ocupaba en la secuencia cinematográfica y, por lo tanto, admite ser leída como un sintagma autónomo capaz de generar por sí mismo una multiplicidad de sentidos", "...esto ofrece la oportunidad de descubrir en cada imagen una nueva dimensión estética"<sup>110</sup>. No pretendo homologar las imágenes de estas dos formas de expresión artística, sino lograr un acercamiento a la obra de Leopoldo Méndez en el cine y ver como extrapola la composición de la imagen cinematográfica a la plástica.

Presento los grabados en la dimensión que el trabajo me permite, sin embargo un grabado presentado en las dimensiones de la pantalla cinematográfica permitió observar más detalles. Los grabados son los siguientes:

## *Las antorchas*

Varias veces ha sido representada ésta temática en la iconografía revolucionaria en el muralismo y la fotografía, las manos están cargadas principalmente de una ideología de izquierda, están relacionadas con el trabajo cuando se sostiene algún elemento como la hoz; y con la lucha social si lo que vemos son puños en alto, en este caso las manos se levantan contra el cacique y contra la injusticia. En la media cúpula de la Cámara de Diputados de Jalisco, Orozco creó el retrato de Hidalgo como legislador y libertador de los esclavos, el más enérgico del prócer de la Independencia, expresa la fuerza del mito, construido a lo largo de dos siglos, de quien iniciara la rebeldía que dio inicio a la nación mexicana, es precedido por la antorcha dispuesta a destruir para crear. En cuanto al cine, ya Emilio Fernández ha representado también

---

<sup>110</sup> Elías Levin Rojo *et al*, *op cit*, pp. 18-19.

multitudes con antorchas y tomas de linchamiento en sus películas, recordemos *María Candelaria* (1943) cuando todo el pueblo de Xochimilco va detrás de la protagonista, sólo que ésta no era una rebelión contra la injusticia y la opresión, sino un linchamiento por prejuicios.<sup>111</sup>



El pueblo se levanta contra los sicarios del cacique

La escena que sirve de inspiración para este grabado se desarrolla de noche, el pueblo comienza a salir por las calles, hombres y mujeres con antorchas en las manos resueltos a todo se dirigen a la escuela, todo Río Escondido está presente. Las imágenes en la película son reproductoras de muchedumbres anónimas e inexpresivas: los hombres del pueblo son presentados en bloque y carecen de rasgos, parecen sacar de sus negras figuras toda la desesperanza y la impotencia de quienes nada podían hacer, éstos que estuvieron pasivos y sometidos, ahora surgen como de la tierra. Son el pueblo indígena “la bola”, un icono fundamental de la revolución ligado al movimiento armado. Aunque Emilio Fernández consideraba que la llegada del primer presidente civil significaba “el triunfo de la verdadera revolución”<sup>112</sup> sabía que era un triunfo a medias porque seguía existiendo la corrupción, el abuso y la explotación.

---

<sup>111</sup> Para Aurelio De los Reyes estas escenas son una influencia del trabajo de Leni Riefensthal en el cine de Emilio Fernández. Aurelio De los Reyes, “El cine en el problema del arte”, Seminario de la Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, febrero-junio del 2006.

<sup>112</sup> Julia Tuñón, *En su propio espejo...*, p. 23.



Leopoldo Méndez, *Las antorchas*. Grabado en linóleo para la película *Río Escondido*, 1947. 30.5 x 41.5. Biblioteca de Arte Mexicano Ricardo Pérez Escamilla.

La lucha de poder entre la Iglesia y los gobiernos revolucionarios que alcanzó su punto culminante a mediados de la década de los veinte durante la cristiada (1926-1929) seguía provocando disputas y enfrentamientos en los años del cardenismo. La implantación oficial de la educación socialista en 1934 detonó nuevamente la violencia, liderada por un sector del clero y los revolucionarios antirreligiosos. En 1938 los cristeros mataron a maestros rurales, ante estos sucesos, el Taller de la Gráfica Popular participó en la protesta contra los asesinatos; por lo que en 1939 Leopoldo Méndez, por encargo de la Secretaría de Educación Pública realizó el portafolio *En nombre de Cristo...* (1939), publicado por La Estampa Mexicana, con 7 litografías que llevan títulos elocuentes que evocan igual número de asesinatos de profesores victimados en pequeñas comunidades rurales del país.<sup>113</sup> Ésta carpeta formó parte de la campaña oficial de respaldo a la educación socialista impulsada por

---

<sup>113</sup> *Matanza de campesinos y maestros en San Felipe Torres Mochas, Gto., 16 muertos y 25 heridos* (1939); *Profesora María Salud M., asesinada en el rancho de Santa Rita, tenencia del Tecario, Mich.* (1939); *Profesor A. Sosa Portillo asesinado el 6 de abril de 1933, en San Andrés Xochimilca, Puebla* (1939); *Profesor Juan Martínez E., asesinado en presencia de sus alumnos en Acámbaro, Gto., en junio de 1938.* (1939).



el gobierno del General Lázaro Cárdenas. En las litografías *En nombre de Cristo...* (1939) Méndez denuncia algo pocas veces expresado, el pueblo en función de linchamiento, con crueldad y saña. Muestra machetes, la turba fanática y el pueblo transfigurado y enajenado por el fanatismo religioso.

En *Las antorchas* (1947) Leopoldo Méndez nos muestra otro rostro del pueblo, en el grabado vemos en primer plano un individuo con rasgos definidos, su figura cruza diagonalmente el cuadro, es un indígena, su imagen está individualizada, al contrario del grupo del fondo que representa al pueblo; usa sombrero de palma y sus ojos miran fijamente hacia adelante, lleva una antorcha en la mano derecha y su puño izquierdo apretado fuertemente refleja la intención de lucha, símbolo de la ira y la voluntad populares; la tensión visual y el mensaje de la imagen recaen en él.

A pesar de que la imagen que representa este grabado se desarrolla de noche, no es en el que más predomine el negro, más bien es un acentuado claroscuro con su correspondiente efecto dramático. El blanco y negro de los grabados nos presentan un mundo con un contraste entre la luz y la oscuridad, una noche rebosante de antorchas; el fuego de la antorcha que el individuo lleva en la mano los guía y los alumbra y también ilumina todo el grabado. Los campesinos del fondo van descalzos, mujeres y hombres empuñando antorchas, los hombres visten pantalón, seguramente de manta, y sombrero de palma, las mujeres usan falda y rebozo que les cubre la cabeza. Es importante reconocer desde este primer grabado el movimiento en los fondos, efecto dado por los trazos dinámicos de Leopoldo Méndez.

El pueblo como colectivo y la esencia del pueblo en un indígena, Leopoldo Méndez une su arte a la idiosincrasia del pueblo, la expresión facial es presentada como un signo del carácter nacional, sus rasgos físicos nos remiten al pasado prehispánico, plasmando en las artes la voluntad emancipadora del pueblo que anuncia el advenimiento de un mañana libertario. Ahora esos hombres y mujeres ya no pueden salir, dieron el primer paso y la situación los ha envuelto, ya no son débiles y sumisos, se han convertido en defensores de ellos mismos.

*Tengo sed*

“Río Escondido” es el nombre de un pueblecito, donde la sed física y de libertad -sed de todo- domina a sus habitantes.<sup>114</sup>

### **Leopoldo Méndez**

En la iconografía posrevolucionaria hay un manejo de estereotipos visuales y conceptuales, los hombres indígenas están caracterizados por el uso de ropa blanca y sombrero de palma, y las mujeres llevan falda y rebozo que les cubre la cabeza; los indígenas representados en los grabados y en la película visten con harapos y van descalzos mostrando una enorme miseria.

La escena que sirve de inspiración para este grabado es la procesión del pueblo de Río Escondido suplicando agua, el dolor del pueblo se utiliza en la película como un elemento dramático. En primer término vemos una cruz de madera en la cual está clavado un Cristo, el espectáculo es el de un pueblo fanatizado que vuelve a su raíz ancestral; todo el pueblo de Río Escondido está en la procesión. Tres hombres llevan la cruz y la inclinan sobre la fuente seca; un grupo de indios enfundados en residuos miserables, hombres y mujeres cantando sus plegarias muestran un dolor ancestral cuando vemos sus manos señalando hacia lo alto.



---

<sup>114</sup> Leopoldo Méndez. “Río Escondido. Diez grabados de Leopoldo Méndez” en Hannes Meyer, *op. cit.*, p. 94.

La procesión del pueblo de Río Escondido suplicando agua



Leopoldo Méndez, *Tengo sed*. Grabado en linóleo para la película *Río Escondido*, 1947. 30.5 x 41.5. Biblioteca de Arte Mexicano  
Ricardo Pérez Escamilla.

El grito de un hombre desnudo de rasgos indígenas, piernas largas y brazos cortos, tiene eco a su alrededor y provoca una reacción entre todos los elementos del paisaje; el suelo es pedregoso, la vegetación, como siempre alineada a la derecha, pero moribunda, apenas si sobrevive este pedazo de tronco seco calcinado como todo en Río Escondido, por el inclemente sol, también hace presencia una pequeña cactácea, percibimos impotencia, coraje y furia. Su grito expresa todo el dolor de su raza.

Este hombre se incorpora a la naturaleza, clama a dioses naturales, prehispánicos, hay una recuperación del mundo natural autóctono mexicano en la conformación del imaginario colectivo, donde se representa al indígena como elemento iconográfico, incorporado al discurso nacionalista oficial y al artístico como reproductor visual de la raza, y del origen prehispánico que sienta las bases de la cultura del momento.

Todos los estereotipos se venden al exterior, un estereotipo del paisaje mexicano es el cactus: la vegetación siempre interpuesta entre la lente y el

paisaje dando el matiz de postal. Leopoldo Méndez logra enorme dramatismo con escorzos complicados, y el uso expresivo del dibujo.

## *Pequeña maestra ¡que inmensa es tu voluntad!*

“Una joven maestra inspirada por altos ideales humanos y patrióticos, va en ayuda de un poblado esclavizado por el caciquismo.”<sup>115</sup>

**Leopoldo Méndez**

El paisaje es duro, árido, las nubes no contienen el ardiente sol; la maestra rural con su maleta, camina pesadamente, casi arrastrando los pies, la pequeña y maltrecha figura de Rosaura se aleja, se aleja más y más; delante de ella solo vemos la inmensidad; unos segundos después la veremos caer.

Este paisaje representa la primera prueba de la maestra Rosaura, pues debe recorrerlo a pie desde la estación de tren hasta el pueblo de Río Escondido bajo un sol abrasador. La materia prima para Emilio Fernández era esencial, “...el cine nuestro debe ser mexicano, y podemos enfocarlo en las historias más profundas y todo eso y tenemos nosotros características que nos dan un material inagotable: México, el paisaje y todas, las costumbres.”<sup>116</sup> De ahí que la maestra se encuentre enmarcada por éste paisaje árido, ya que la delimitación y ubicación geográfica son elementos característicos que forman el imaginario artístico nacionalista en el que “Emilio Fernández vió a México como una mina de imágenes que le permitían construir un cine propio.”<sup>117</sup>

En cuanto a la figura de la maestra de Río Escondido, el principal sinónimo de los maestros rurales era el de maestros campesinos, pero el maestro estaba calzado y los campesinos no, la maestra del filme lleva puestos vestidos sencillos, pero nunca se comparan con los de los campesinos, y no va descalza, esto lo vemos ya en pintores como Rivera; el atuendo del maestro debía mostrar progreso y una vida decorosa, en el cine de Emilio Fernández los maestros aparecen siempre como figuras respetables.

---

<sup>115</sup> Leopoldo Méndez, “Río Escondido Diez grabados de Leopoldo Méndez” en Hannes Meyer, op. cit., p. 94.

<sup>116</sup> Julia Tuñón, *En su propio espejo...*, p.72.

<sup>117</sup> Julia Tuñón, *En su propio espejo...*, p. 75.

Nuestra maestra pretende ser el vínculo entre el dirigente de la nación y los habitantes del pueblo más alejado y árido de México: Río Escondido, una maestra mestiza formada en la Escuela Normal de la ciudad que llega a un pueblo indígena; es la ciudadana civilizadora, encarna el afán de llevar la modernización al campo a través de las instituciones, representa la presencia civilizadora y progresista del Estado.

En el grabado *Pequeña maestra ¡que inmensa es tu voluntad!* (1947) podemos ver la figura de la maestra rural ante el paisaje, aparece a mitad del cuadro, lleva falda y un rebozo negro que le cubre la cabeza, parece ir descalza, y lleva la maleta a cuestas, Leopoldo Méndez no olvidó el detalle de los mapas atados a ésta. La luz en éste cuadro emana de la maestra; en un paisaje árido, desolado, el suelo que ella pisa se ve iluminado. La tierra y el cielo están delimitados por una línea que parte la composición en dos; guiada por una mujer que desde el cielo le señala el camino que la llevará a Río Escondido; dos águilas, una con una serpiente en el pico y otra de mayor tamaño cubren con sus enormes alas casi la totalidad del cielo.



Rosaura Salazar caminando rumbo a Río Escondido.



Leopoldo Méndez, *Pequeña maestra ¡que inmensa es tu voluntad!*  
Grabado en linóleo para la película *Río Escondido*, 1947. 30.5 x 41.5.  
Biblioteca de Arte Mexicano Ricardo Pérez Escamilla.

Leopoldo Méndez da un tratamiento distinto al cielo y la tierra, en la imagen de la película la composición también está dividida en dos, pero predomina el campo abierto; en el grabado predomina el cielo y convierte a las nubes en alegorías de la Patria, la Historia y el Estado que guían y protegen a la maestra en su misión, apoyando la promesa del presidente cuando le dijo: "¡No estará sola!, ¡México y yo estaremos con usted!" La maestra se dirige a cumplir su mandato bajo la protección del Estado y de la Historia; representa la civilidad, la cultura, la política. La imagen sintetiza la utopía revolucionaria de los maestros que llevaban educación para el pueblo incluso a los lugares más apartados.

Gabriel Figueroa comenta cómo podemos reconocer la influencia de su fotografía en los grabados de Leopoldo Méndez:

Pero en *Río Escondido* en el grabado "Pequeña maestra que inmensa es tu voluntad", en dónde está la maestra pequeñita, con un gran cielo, tiene una espacialidad muy propia del cine. Eso no es de él, lo vio en una de mis fotografías, pero quizá ese sea el único caso. Esos cielos yo los aprovechaba mucho, inclusive en Europa, mi trabajo, especialmente en

Italia, donde gané tres premios en el festival de Venecia, siempre nombraban mi trabajo como “los cielos de Figueroa”. Entonces en ese grabado hay cielos de Figueroa con figura de Leopoldo Méndez.<sup>118</sup>

*Pequeña maestra ¡que inmensa es tu voluntad!* (1947) incorpora en su título la consigna como parte del uso político de la imagen, algo muy acorde a lo que hacía Leopoldo Méndez en el TGP, un ejemplo es el cartel *Maestro, tú estás solo contra...* las guardias blancas asesinas, los ignorantes azuzados por los ricos, la calumnia que envenena y rompe tus relaciones con el pueblo, cartel que añade “Combate con la propaganda ilustrada que es arma efectiva”<sup>119</sup> donde el texto está destinado a dar más significado aparece para “sublimar” la imagen, “...antes la imagen ilustraba el texto (lo hacía más claro): ahora el texto le añade peso a la imagen, la grava con una cultura, una moral, una imaginación.”<sup>120</sup>

Por otro lado, las litografías de la ya mencionada carpeta *En nombre de Cristo...* (1939), representan escenas terribles: maestros rurales agonizantes o en el momento de ser asesinados. Méndez los muestra como mártires modernos de la causa revolucionaria y a los verdugos como el fatal instrumento del fanatismo religioso. En el grabado la maestra rural se ve apabullada, incluso más humilde que en la imagen cinematográfica, el horizonte parece desesperanzador, es negro y turbio, esta imagen cierra más la esperanza que el propio filme.

## *Las primeras luces*

Rosaura reinaugura la escuela con un discurso y presidida por un retrato del Benemérito de las Américas. Vemos en un primer plano a la maestra rural quien señala una imagen de Benito Juárez colgada en la pared del salón de clases, mientras apunta: “un gran mexicano, uno de los más grandes mexicanos y uno de los hombres más ilustres del mundo que ha sido y seguirá siendo, a través de los tiempos, ejemplo de fe y patriotismo”. Al terminar su discurso procede a enseñar las primeras letras a los niños.

---

<sup>118</sup> Gabriel Figueroa en Emilio García Riera, *Emilio Fernández...*p. 109.

<sup>119</sup> Véase Archivo Erasto Cortés Juárez, IIE-UNAM, Cartel *Maestro, tu estás sólo contra...*, expediente FG/ F-26, foja 0459.

<sup>120</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, p. 21.

En el filme se reconoce un carácter laico del discurso al honrar la memoria de uno de los héroes nacionales, quien a pesar de su origen humilde accedió al más alto cargo de la nación.<sup>121</sup> Héroe honrado ahora por otro héroe pero del imaginario nacionalista, como la maestra rural Rosaura Salazar, donde María Félix representa una alegoría de la patria misma. El personaje encarna también a la educación y la difusión cultural, se muestran ella y la elite cultivada como salvadoras. Emilio Fernández tiene como protagonista de su filme a uno de los mitos del cine mexicano, es la maestra rural alfabetizadora, una bella misionera, el símbolo vivo de la revolución mexicana<sup>122</sup>



Rosaura Salazar señala la figura de Benito Juárez

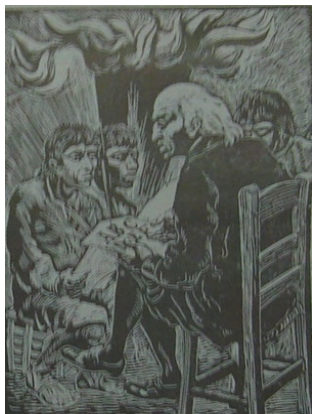
En cuanto al grabado, el Taller de la Gráfica Popular mostró su apoyo al fomento educativo, cuando entre 1944 y 1946 realizó carteles para La Campaña de Alfabetización y La Memoria del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas. Con obras como *La maestra*

<sup>121</sup> Muy en la línea de la retórica que “logró forjar un sistema de representación [ ]...para construir una historia laica”, véase Esther Acevedo, “Los principios de una historia laica en imágenes” en Esther Acevedo *et al*, *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*. México, Museo Nacional de Arte, 2003, p. 42.

<sup>122</sup> Para Aurelio de los Reyes “el nacionalismo de María Félix es típicamente vasconcelista, puesto que en su infancia asimiló el mejor momento de dicho movimiento” véase Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987, p. 210. A María Félix se le ha visto casi siempre en su rol de devoradora, por el tipo de personajes que caracterizó en muchas de sus películas, sin embargo en los filmes que ésta realizó desde finales de los cincuenta y durante la década de los sesenta, en sus cintas a color, representa según Gustavo García y Rafael Aviña a “la revolución mexicana misma”. Véase Gustavo García y Rafael Aviña. *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997, p.78.



(1941) de Alfredo Zalce, *Ilustración para una cartilla* (s/f) de F. Mora y *La lucha por la independencia política de México era al mismo tiempo la lucha por la alfabetización del pueblo* (1944) de Leopoldo Méndez; en las cuales los artistas grabadores mostraban a través de sus imágenes a hombres, mujeres, maestras, y héroes patrios como Miguel Hidalgo, enseñando las primeras letras a los niños, a los futuros ciudadanos del país, teniendo como una constante que las miradas están dirigidas hacia los libros. En uno de los grabados mencionados, el héroe Miguel Hidalgo enseña a un grupo de jóvenes indígenas las primeras letras, de ellas emana la luz que se expande por todo el cuadro, en ésta imagen nuestro grabador utiliza a un héroe de la historia nacional, al fondo la misma llama que utiliza Orozco en su Hidalgo es la luz del saber. En los otros grabados existe la constante de que adultos sentados en una silla, o reunidos alrededor de una mesa, comparten con los niños las letras que los harán “libres”.



Grabados para la campaña pro-alfabetización: L. Méndez, *La lucha por la independencia política de México era al mismo tiempo la lucha por la alfabetización del pueblo*. 18 X 25 cm. (1944); F. Mora, *Ilustración para una cartilla*; A. Zalce, *La maestra*, 13.5X15.6 cm. (1941).



Leopoldo Méndez, *Las primeras luces*. Grabado en linóleo para la película *Río Escondido*, 1947. 30.5 x 41.5. Biblioteca de Arte Mexicano Ricardo Pérez Escamilla.

El discurso iconográfico de la producción antes mencionada, estaba estrechamente relacionado con lo que presentó Leopoldo Méndez para la película; para seguir en la línea que venía realizando y a la vez integrar la figura del Benemérito, Leopoldo Méndez sólo sustituye el libro de texto o el alfabeto por la imagen de Benito Juárez. La frase “debemos saber leer para ser libres” utilizada en la Campaña se repite en varias de las películas de Emilio Fernández.

En *Las primeras luces* (1947) vemos un grupo, que carga la tensión de la imagen hacia la derecha, formado por la maestra rural y dos niños, ésta entrelaza su mano izquierda con las manos de la niña mientras que con la derecha les muestra una imagen de Benito Juárez de donde emana una radiante luz, una aureola enmarca la figura de la maestra que se extiende al niño y a la niña, quienes aparecen con el rostro muy iluminado. El niño sostiene un cromo de la bandera, sobre una mesa se pueden apreciar un libro de texto y una regla. Existe desproporción entre los cuerpos, la cabeza de la niña es muy pequeña comparada con la de la maestra.

La iconografía de un nacimiento cristiano, está presente en este grabado, existe una iluminación sacra como si fuera un cuadro de la Natividad, el tono ritual es más notable en el grabado que en la película. La maestra rural, la heroína de ficción es la encargada de llevar al pueblo los símbolos patrios y la historia de los grandes héroes como ejemplos a seguir, que mejor ejemplo que el de Benito Juárez. Se muestra a la alfabetización como el primer vehículo del progreso, la maestra en una actitud proteccionista da consuelo al pueblo pequeño representado por la niña.

En *Las primeras luces* (1947) tenemos el ejemplo de un equivalente temático pero no iconográfico, pues la postura de la maestra en la imagen cinematográfica es más de carácter republicano, mientras que en el grabado podemos notar una marcada iconografía religiosa, influenciada también por el trabajo de los artistas del Taller de la Gráfica Popular. El grabado sintetiza la secuencia del primer día de clases donde la maestra reinaugura la escuela con un discurso sobre Juárez y el terminar escribe en el pizarrón la primera letra del alfabeto.

Este grabado fue utilizado como portada del catálogo de la exposición “Homenaje a Benito Juárez en su 150 aniversario” que se llevó a cabo en La Habana, Cuba en marzo de 1956<sup>123</sup>, de las series que Leopoldo Méndez realizó para el cine, sólo aparecía completa la de *Río Escondido* (1947) entre los 40 grabados que se mostraron en esta exposición.

## Venciste

“...son al fin vencidos por el pueblo esclavizado,  
dirigido por la pequeña maestra rural,  
quien herida de muerte, paga con su vida  
el tremendo esfuerzo de esta grandiosa lucha.”<sup>124</sup>

**Leopoldo Méndez**

La escena nos muestra a la maestra rural afuera de la escuela, viste camión y lleva el cabello recogido, tiene una pistola en la mano y observa al

---

<sup>123</sup> Podemos consultar el catálogo en el Archivo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores, “1956, informes sobre la exposición de grabados del artista mexicano Leopoldo Méndez, que se verificará en La Habana, Cuba, del 14 al 31 de marzo de este año”, expediente III-2215-57.

<sup>124</sup> Leopoldo Méndez, “Río Escondido. Diez grabados de Leopoldo Méndez” en Hannes Meyer, *op. cit.*, p. 94.

cacique tendido en el piso, Rosaura le ha disparado a don Regino, pues éste intentó abusar de ella. El hombre se encuentra en el suelo, todavía con vida, y la maestra lo remata dándole dos disparos más.

La visión de Emilio Fernández insiste en el carácter emancipador de la educación, pues hace que la maestra utilice la fuerza para terminar con el presidente municipal y todo su séquito de corrupción, desde el discurso que da Rosaura a sus alumnos sobre cómo terminar con los “malos mexicanos”, sabemos lo que le espera al cacique, quien termina muerto a los pies de la representante del Estado, de las instituciones, de la educación. El director sigue manejando el sentido de la lucha armada para alcanzar la justicia, sin embargo la época lo que pedía era precisamente lo contrario, terminar con los movimientos armados y lograr una estabilidad política, se trataba de mostrar la paz y el progreso que había traído la revolución. La representación cinematográfica de los años cuarenta insistía en la necesidad de que la revolución fuera la base de un México progresista<sup>125</sup>



Fuera de la escuela Rosaura asesina al cacique

---

<sup>125</sup> Véase Álvaro Vázquez Mantecón. *op. cit.*, p. 231.



Leopoldo Méndez, *Venciste*. Grabado en linóleo para la película *Río Escondido*, 1947. 30.5 x 41.5. Biblioteca de Arte Mexicano Ricardo Pérez Escamilla.

En el cuadro superior izquierdo de *Venciste* (1947) vemos a una mujer de cabello largo vestida de blanco, todo su cuerpo está iluminado por un aura, tan grande que alcanza a los hombres que la acompañan; con actitud vencedora, y los brazos extendidos a los lados mira como caen por la barranca cuatro caballos, podemos ver también a tres hombres que caen, uno está del lado izquierdo del caballo más grande, en el ángulo inferior izquierdo se encuentra otro, y del último sólo podemos ver un pie. Detrás de la mujer un grupo de hombres con antorchas en las manos presencian la misma escena.

Leopoldo Méndez traspola algunos elementos de la composición cinematográfica a este grabado: la maestra se encuentra en el cuadro superior izquierdo igual que en la imagen de celuloide, su mirada se dirige hacia el personaje caído, cuya cabeza (en la película la de Regino y en el grabado la del caballo) vemos en la parte inferior casi saliendo de cuadro e inclinada hacia la izquierda.

La imagen del grabado es una metáfora del momento en que la maestra rural asesina al cacique y el pueblo termina con los sicarios; existe un

anonimato visual de los caídos, aunque no podemos verles el rostro, los cuatro caballos que caen junto con sus jinetes son símbolo de la brutalidad con que el cacique y sus secuaces, Leonardo, “El renco” y Brígido, trataban a los habitantes del pueblo y que ahora ven terminados sus días. Representa al ángel caído, al exvillista seducido por el poder y la corrupción; a la muerte como justificación de la lucha por la justicia; y la capacidad de liderazgo de la maestra rural en la lucha por los derechos sociales.

## *El bruto*

“La escuela ha sido convertida por el cacique en una caballeriza.”<sup>126</sup>

**Leopoldo Méndez**

---

<sup>126</sup> Leopoldo Méndez, “Río Escondido. Diez grabados de Leopoldo Méndez” en Hannes Meyer, *op. cit.*, p. 94.



Regino Sandoval en su intento de rayar el caballo para la foto

En esta secuencia el cacique posa para la cámara de un fotógrafo, viste traje ranchero, lleva paliacate al cuello; hace alarde de gran jinete, goza exhibiéndose y sintiendo debajo de él el palpitar del caballo salvaje, frente a la mirada aduladora de sus sicarios. Después de tomarse una primera foto, le dice a su fotógrafo que ahora quiere otra donde él esté rayando el caballo: “A ver si me sale como aquel retrato tan chulo de mi General Pancho Villa cuando entró a Torreón”, pero en su intento cae del caballo, Emilio Fernández no permite que el cacique adopte la imagen del Centauro del Norte. Ésta referencia al caudillo revolucionario nos lleva inevitablemente a dar una pequeña mirada a su imagen, ya que tanto Emilio Fernández<sup>127</sup> como Leopoldo Méndez hacen uso de ella.

La imagen ecuestre de Francisco Villa ha sido utilizada en diferentes ocasiones, la más conocida es una fotografía atribuida erróneamente a Agustín Casasola<sup>128</sup> donde Villa cabalga hasta el primer plano, a partir de ésta Leopoldo Méndez realizó un boceto a lápiz sobre el Centauro del Norte, que

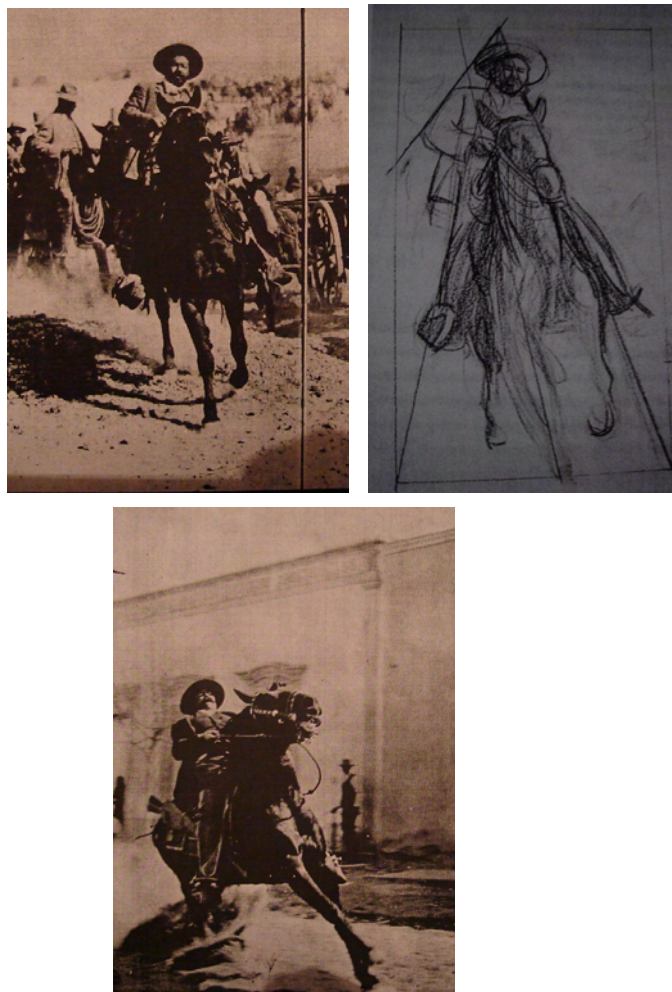
---

<sup>127</sup> Emilio Fernández participó en la revolución formando parte de la tropa de Francisco Villa, por quien sentía “una profunda admiración”, vivió “rodeado de fotografías del Centauro del Norte”. Véase Julia Tuñón, *En su propio espejo...* p. 20.

<sup>128</sup> La fotografía mencionada era atribuida erróneamente a Agustín Casasola, pero en realidad pertenecía a la Mutual Film Corporation. Véase Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México. Testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la Revolución 1911-1916*, México, IIE-UNAM, 1985, p. 120. Ésta imagen también es utilizada para el cartel de *Un dorado de Pancho Villa* (1966).

según Álvaro Rodríguez Luévano está relacionado “con una serie de ensayos de los miembros del Taller de la Gráfica Popular para representar la imagen de Francisco Villa”<sup>129</sup>

Hay otra fotografía de Villa en la que se muestra la raya de un caballo, situación muy acorde a lo mencionado por John Reed: “Cuando lo queríamos fotografiar, rayaba su caballo un instante e inmediatamente después volvía a cabalgar”<sup>130</sup> Villa quiso mostrar fuerza y violencia juntas “...quiso hacer eco de su propia determinación como jinete y domador”<sup>131</sup> ese instante era el que quería capturar Regino Sandoval.



En el grabado, un caballo montado por un jinete al que sólo podemos verle una pierna y un brazo, pero que está listo para lazar. El caballo en primer plano parece salir de la pantalla, directo al espectador, pues está desbocado,

---

<sup>129</sup> Véase Álvaro Rodríguez Luévano, “Francisco Villa de Leopoldo Méndez” en Renato González *et al*, *Los pinceles de la Historia. La arqueología del régimen 1910-1955*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte, INBA, 2003, pp. 74-75.

<sup>130</sup> En Aurelio de los Reyes, *Con Villa en México...*, *op. cit.*, p. 230.

<sup>131</sup> Véase Álvaro Rodríguez Luévano, *op. cit.*, p. 75.



se contorsiona en su carácter de animal salvaje, destruyendo violentamente el mobiliario escolar: sillas, bancas y un pizarrón con un mapa dibujado de la república mexicana. Lo primero que nos presenta la imagen es el cuello arqueado y la cabeza del caballo, con sus grandes dientes y sus ojos en blanco. Nos da cuenta de la situación en la que se encontraba la escuela en el pueblo Río Escondido, el caballo se convierte en símbolo de la opresión.



Leopoldo Méndez, *El bruto*. Grabado en linóleo para la película *Río Escondido*, 1947. 30.3 x 40.8. Biblioteca de Arte Mexicano Ricardo Pérez Escamilla.

## *El dueño de todo*

“El único pozo de agua potable es propiedad exclusiva de este bárbaro que se

ha hecho dueño de todo...”<sup>132</sup>

### **Leopoldo Méndez**

El cacique en el cine de Emilio Fernández es, como señala Julia Tuñón, una expresión de la tensión que existe entre modernidad y tradición, tensión que “remite a dos conceptos de México: por un lado un México esencial y eterno [ ]... Es una estructura básica de índole natural ajena a la calificación moral. [ ]... Sobre él actúa la historia, [ ]... los conflictos sociales y políticos, la civilización que trata de imponerse...” es por esto que los protagonistas de los filmes siempre luchan contra él<sup>133</sup>

A través de la historia se ha representado a los hombres con poder, sentados en tronos, sillas presidenciales, etc. Josefina Vázquez utiliza en su texto *Nacionalismo y educación en México* el cuadro titulado *Las encomiendas y la esclavitud de los indios*,<sup>134</sup> imagen originalmente utilizada para ilustrar *La Historia de México*<sup>135</sup> de Salvador Monroy Padilla. La escena nos muestra a un encomendero sentado comodamente, con una pierna cruzada sobre la otra, levantando con su mano derecha una copa mientras observa a tres hombres que van cargando enormes canastos sobre sus espaldas. Seguramente Leopoldo Méndez conocía esta ilustración de los libros de historia de educación primaria y trasladó el sentido de la escena a la época del porfiriato.

---

<sup>132</sup> Leopoldo Méndez, “Río Escondido. Diez grabados de Leopoldo Méndez” en Hannes Meyer, *op. cit.*, p. 94.

<sup>133</sup> Julia Tuñón, “Una escuela en celuloide...” p. 438

<sup>134</sup> Véase Josefina Vázquez, *op. cit.*, lámina 8, p. 246.

<sup>135</sup> Salvador Monroy Padilla. *Historia de México: desarrolla el programa oficial de Historia para el cuarto grado de enseñanza primaria*, México, 14 ed., 1953. p. 31. En ninguno de los dos textos aparece el autor de la imagen o el año de realización de la obra.



*Las encomiendas y la esclavitud de los indios*



Leopoldo Méndez, *El dueño de todo*. Grabado en linóleo para la película *Río Escondido*, 1947. 30.5 x 41.5. Biblioteca de Arte Mexicano Ricardo Pérez Escamilla.

Sentado en una silla que se tambalea, vemos a un hombre malencarado vestido con chaqueta, botas, sombrero y una pañoleta en el cuello; con los pies sobre la mesa, la mano izquierda dentro de su chaqueta y

la derecha señalando con actitud dominante a un grupo de hombres que llevan a costas el peso de grandes bultos. Podemos darnos cuenta de que el hombre está o ha estado bebiendo, pues sobre la mesa hay dos botellas.

El equilibrio de poderes se ve representado a través de las escalas de los sujetos, el dueño de todo se ve inmenso, la tensión de la imagen está centrada en él y los hombres reducidos a un tamaño muy pequeño, hasta después de unos segundos y observando hacia donde señala su mano, nos damos cuenta de que estos hombres se encuentran en la parte inferior. Don Regino representa dos formas de poder: el cacique y el presidente municipal, Leopoldo Méndez tuvo cuidado de caracterizar al dueño de todo en su atuendo, incluso en detalles como la pañoleta en el cuello, y lo presenta en uno de los ámbitos en los que se relacionaba y ejercía su poder.<sup>136</sup>

Acompañado por tres botellas, *El dueño de todo* (1947) nos recuerda que a pesar de la sangre derramada, en el México posrevolucionario siguen existiendo las injusticias, y las demandas de la revolución no se han cumplido, es un símbolo de la corrupción, provoca sensaciones de rechazo ante el poder y sus investiduras. Pero por otro lado su postura sugiere fragilidad, esa silla que se tambalea representa la caída del poder, el cacique representante de las eternas fallas e injusticias estaba por ver su fin y no cabía ya en este nuevo México.

## *Soledad*

Es el interior de una humilde vivienda casi en ruinas, donde los ladrillos dan la impresión de que en cualquier momento se van a derrumbar, la ausencia de éstos en un área de la pared sirve de ventana y una estampa religiosa

---

<sup>136</sup> En la presentación que hace Leopoldo Méndez a la serie *Río Escondido* (1947) menciona un aspecto sobre el cacique que no aparece en la película, aunque puede ser una de las escenas suprimidas de la misma, éste era efectivamente dueño de todo "...de las fincas, de la tierra, del ganado y de los telares, donde se hacen sarapes para satisfacer los caprichos de los turistas, mientras los trabajadores andan casi desnudos." Sin embargo este aspecto sobre la creación de artesanías para satisfacer los "caprichos de los turistas" creo que es más bien de la cosecha del grabador. Véase Leopoldo Méndez, "Río Escondido. Diez grabados de Leopoldo Méndez" en Hannes Meyer, *op. cit.*, p. 94.

cuelga de la misma; otros ladrillos apilados en el piso tienen la función de dividir el espacio de lo que se supone es la cocina. Una mujer en un petate tendido en el suelo, cubierta con una cobija a cuadros, con un bebé en sus brazos; a sus pies una niña cubierta con un rebozo llora silenciosamente.

El grabado *Soledad* (1947) nos presenta un cuerpo inerme, una mujer moribunda tendida sobre un petate, aun con el rostro descubierto, ante la mirada triste de una niña vestida de blanco, que llora en silencio a los pies de su madre; recargado sobre la pared vemos un cuadro, no se puede identificar la figura que contiene, pero seguramente es el referente a la imagen religiosa que se encuentra colgada de la pared que ya mencionamos en la imagen cinematográfica. Quizás sea éste uno de los grabados en los que más predomina el color negro, la luz proviene de una vela empotrada sobre una botella que al mismo tiempo que ilumina, proporciona el calor que seguramente la pequeña cocina daba a la familia; el grabado transmite texturas como la del petate y la tela que cubre el cuerpo de la mujer. Leopoldo Méndez no utilizó la ventana como elemento que en la cinta daba un poco de respiro a aquel cuarto insalubre, su visión hace más cerrada la escena, omite los ladrillos de la vivienda, manejando el espacio como ámbito emocional, para despertar el efecto de duelo. Es interesante que en el grabado la niña no esté cubierta con el rebozo, pues Leopoldo Méndez representa generalmente a las mujeres cubiertas, tal y como aparece en la imagen fílmica.



Raquel observa como muere su madre de viruela



Leopoldo Méndez, *Soledad*. Grabado en linóleo para la película *Río Escondido*, 1947. 30.5 x 41.5. Biblioteca de Arte Mexicano Ricardo Pérez Escamilla.

El pueblo indígena es representado por el grabador en situaciones cargadas de gran dramatismo: la imagen habla de la muerte, de la madre de una niña indígena que por la ausencia de objetos a su alrededor podemos adivinar que no tenía en la vida más que la compañía de su madre; habla también del dolor del pueblo ante las desgracias por no tener los medios básicos de subsistencia. Niños huérfanos, ciudadanos sin un gobierno justo, ciudadanos desprotegidos, símbolo de un pueblo que sufre hambre y miseria. Con esta imagen y con el grabado *Rumbo al cementerio* (1947), sucede algo parecido, la composición es la misma, pero orientada en distinto sentido, el grabado parece el negativo de la imagen cinematográfica.

## *Rumbo al cementerio, ¡Bestias! o Bonita manera*<sup>137</sup>

<sup>137</sup> En cuanto al nombre de este grabado, Francisco Reyes Palma en *Leopoldo Méndez. El oficio de grabar*, presenta uno parecido, con el nombre de *¡Bestias!* (1947) Señalando que pertenece a la serie para la película *Río Escondido* (1947), sin embargo la imagen es parecida, pero no la misma que se presenta en los créditos de la película. El grabado del libro de Reyes Palma nos muestra efectivamente la imagen de

Desde *¡Que viva México!* (1931) vemos estas imágenes escalofriantes de hombres siendo arrastrados por caballos, con la diferencia de que era para provocarles la muerte, no cuando ya estaban muertos. Después de la muerte de la mujer infectada con viruela, el doctor sugiere que la choza se quemara para evitar el contagio, don Regino se opone diciendo que ese jacal y todos los demás son suyos y que si lo queman cuelga al médico. Su solución es lanzar una reata al cuerpo que ya se encuentra envuelto y arrastrarlo hasta el panteón, Brígido hace lo que indicó su jefe, toma la reata de su montura y avienta la lazada al cuerpo enfermo. Cuando el cuerpo es lazado produce una escalofriante impresión que continúa mientras vemos como el cuerpo es arrastrado calle abajo, seguido por un cortejo de sicarios.

Aunque la imagen cinematográfica se desenvuelve, hay instantes que se nos quedan grabados en la mente como fotografías, es el caso de éste escalofriante cortejo fúnebre. ¿Quién quisiera terminar así sus días? Una picada que pone en primer plano el cadáver de la mujer, con la intención de que el espectador se conmueva, también es un pretexto para mostrar el cielo cargado de nubes.

---

un cuerpo que es arrastrado hacia el cementerio por tres jinetes, al fondo podemos ver las cruces del panteón y nada más, pues sólo está el árido terreno y el enorme cielo, y en el grabado que aparece en la película, no hay cruces, los jinetes están saliendo de la calle donde vivía la mujer que acaba de morir y lo que se ven son las paredes de las humildes viviendas. Existen 2 grabados similares: el que aparece en la película, con el nombre *Bonita manera* (1947) y el ya mencionado con las cruces al fondo *Bonita manera 2* (1947). Leopoldo Méndez realizaba varias versiones del mismo grabado hasta lograr la que le parecía la más adecuada, es el caso de *Rumbo al cementerio, ¡Bestias! o Bonita manera* (1947). Lo que quiero señalar aquí es que se presenta en algunas publicaciones el grabado *Bonita Manera 2* (1947), el de las cruces, como uno de los que sirve de fondo a los créditos de la película, cuando éste no aparece en la misma.



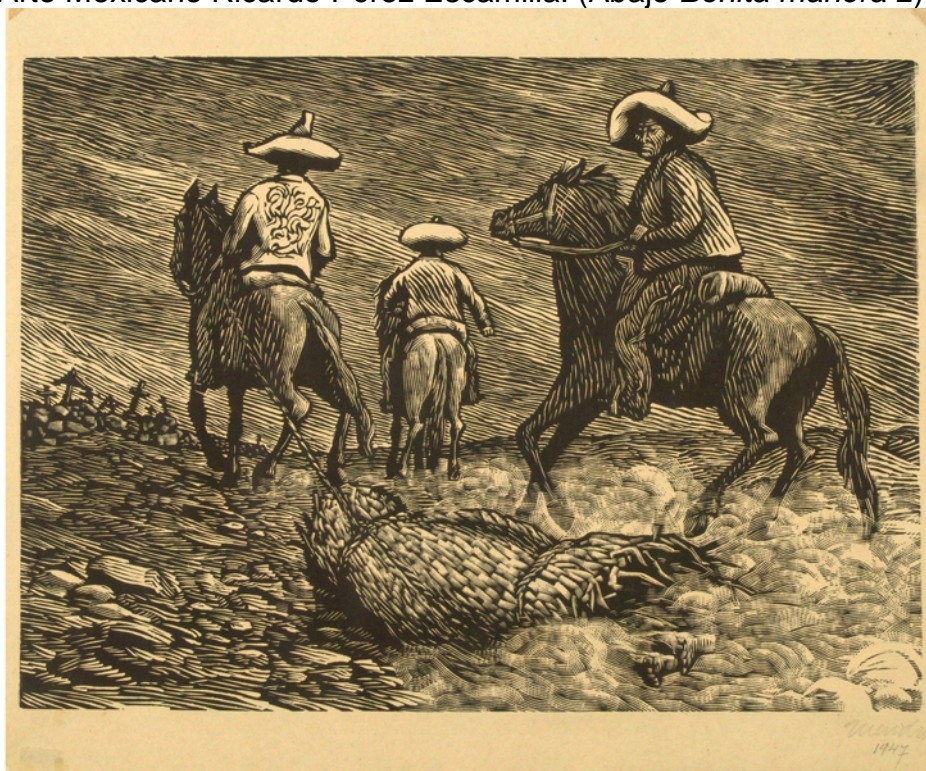
El cuerpo de una mujer indígena que acaba de morir de viruela es arrastrado por el cacique y sus secuaces.

*Rumbo al cementerio* (1947) el cuerpo de una mujer que acaba de morir es lazado y arrastrado hasta el cementerio para enterrarlo lo más pronto posible y así evitar el contagio. La acción se desarrolla en la calle donde vivía la mujer, del lado derecho se aprecian las casas que como ya mencionamos pertenecen al cacique. Tres jinetes cabalgan, uno de ellos arrastra el cuerpo envuelto en un petate, sin mostrar ningún tipo de respeto. Este grabado fue creado de forma casi idéntica a la escena de la película, está orientado en distinto sentido y en la película aparecen más hombres cabalgando que en el grabado, pero en general la composición es la misma. Podemos adivinar la posición en que va la mujer, porque la lazaron por la cabeza y sus delgados pies alcanzan a asomarse por el petate. Ninguno de los jinetes de la imagen cinematográfica vuelve la vista atrás, pero en el grabado, uno de ellos nos muestra su perfil mal encarado.





Leopoldo Méndez, *Rumbo al cementerio, ¡Bestias! o Bonita manera*. Grabado en linóleo para la película *Río Escondido*, 1947. 30.5 x 41.5. Biblioteca de Arte Mexicano Ricardo Pérez Escamilla. (Abajo *Bonita manera* 2)



El proceso influye en la obra de arte, el grabado permite a Leopoldo Méndez destacar detalles como los ladrillos de las casas, la polvadera que desatan los jinetes al avanzar, las fibras del petate y la tensión de la cuerda. Aunque Gabriel Figueroa reconozca sus cielos en los grabados de Leopoldo

Méndez, éstos no transmiten el mismo sentido, pues el mapa que presenta el grabador, no sólo en este caso, sino de manera general, no permite el desarrollo, es más desesperanzador que el que presenta Emilio Fernández en su cine. Por otro lado, Leopoldo Méndez hace hincapié en el carácter de exvillista del cacique poniendo en uno de los jinetes, un sombrero que corresponde a la facción que dirigió el Centauro del Norte.

En *Pequeña maestra ¡que inmensa es tu voluntad!* (1947) y en el presente grabado es donde podemos ver que la composición es casi idéntica a la imagen de celuloide; la misma picada; el grabado parece el negativo de la imagen cinematográfica, los muros de las casas en la película se ven del lado izquierdo y en el grabado están del lado opuesto. En el filme vemos a cinco jinetes mientras que en el grabado sólo hay tres, pero llenan más el espacio que los anteriores porque en la fotografía de Figueroa las nubes tienen, un ya bien sabido lugar, muy importante dentro de la composición.

### *También la tierra bebe tu sangre...*

“Este cacique y su corte de aduladores  
que no conocen otro método de “gobernar”  
que el del lazo y la carabina...”<sup>138</sup>

**Leopoldo Méndez**

El cacique del pueblo asesina por un poco de agua, don Regino ha disparado a un niño que vemos caer al pie de la barda. El cuadro nos muestra a un niño muerto y sangrante, un cántaro roto y el agua que corre por la tierra seca; no podemos ver su rostro pues está clavado en la tierra. Un primerísimo plano con el cuerpo tendido en el piso, recurso usado por los grabadores del Taller de la Gráfica Popular.

---

<sup>138</sup> Leopoldo Méndez, “Río Escondido. Diez grabados de Leopoldo Méndez” en Hannes Meyer, *op. cit.*, p. 94.



Un niño es asesinado por el cacique por robarle un poco de agua

En *También la tierra bebe tu sangre* (1947) tres hombres observan un cuerpo con rasgos indígenas que se desangra tendido en el suelo, tiene los ojos abiertos en un rito mortal. Viste un pantalón remangado hasta las rodillas, sus pies van descalzos y un harapo le cubre la espalda. El mismo paisaje árido de todos los grabados, la misma vegetación casi inexistente, el mismo cielo. El cuerpo y la sangre que éste derrama está representado con colores oscuros, pero a su alrededor el suelo se llena de luz, vemos a sus verdugos ensombrecidos sosteniendo todavía el arma homicida, cómplices todos ellos del asesinato. El rifle en primer plano, tras el disparo al hombre; y la víctima que “pasaba a formar parte del martirologio laico”<sup>139</sup> están muy en el estilo de los símbolos que utilizó Leopoldo Méndez recurrentemente en sus grabados antifascistas de los años treinta. Las ilustraciones de *Frente a Frente*, publicación que dio voz a la ideología política de la LEAR, asumieron un tono de lucha en contra del fascismo y de apoyo a la clase obrera; Alicia Azuela menciona como un ejemplo la portada de mayo de 1936 que incluía una fotografía de Manuel Álvarez Bravo titulada *Obrero en huelga asesinado* (1934), donde se mostraba la cabeza y el torso de un hombre muerto y se yuxtaponía con imágenes de Calles, Mussolini y Hitler, asociando el poder

---

<sup>139</sup> Francisco Reyes Palma, *op.cit.*, p. 17.

político mexicano con el fascismo europeo.<sup>140</sup> Esta idea de tres hombres representantes de un poder sin límites mirando el cuerpo de un hombre recién asesinado es retomada por Leopoldo Méndez en *También la tierra bebe tu sangre* (1947).



Leopoldo Méndez, *También la tierra bebe tu sangre...* Grabado en linóleo para la película *Río Escondido*, 1947. 30.5 x 41.5. Biblioteca de Arte Mexicano Ricardo Pérez Escamilla.

En particular este grabado se utilizó también en los anuncios para la presentación de la película, en el cuadro superior izquierdo del cartel se aprecia la figura del hombre tendido en el suelo y sus ejecutores mirándolo; del lado izquierdo (donde en el grabado sólo aparece el cielo) vemos sobrepuesto el rostro sufrido de la actriz María Félix, acompañado también por la frase “Impías, malditas manos, hacen de la humanidad un crimen”<sup>141</sup> El cartel yuxtapone fragmentos de la película donde aparecen los actores, con el grabado casi completo; la frase ya mencionada y texto con los nombres de los actores; nos muestra cómo a partir de una imagen se resignifica el contenido de las expresiones artísticas. Dado el uso propagandístico del cartel, éste tenía un carácter efímero, por lo tanto no se realizaba en papel de calidad y casi

<sup>140</sup> Alicia Azuela, “Graphics of the mexican left...”, p. 262.

<sup>141</sup> Véase *Cinema Reporter*, sábado 14 de febrero de 1948, p. 5.

siempre después de cumplir su misión era desechado.<sup>142</sup> La imagen de *También la tierra bebe tu sangre* (1947) sigue cumpliendo con su sentido de arte público, ahora dentro de otro medio como es el cartel.



<sup>142</sup> Rogelio Agrasánchez, *Carteles de la época de oro, 1936-1956*. San Francisco, California, Chronicle Books, 2001. p. 7.

## CONCLUSIONES

Si bien el cine no es un reflejo de la realidad en la revolución mexicana, si nos permite saber cuál es la representación de los creadores de esta película, de los valores que se enaltecen y que crean la ideología dominante en el contexto de creación de la misma, de los logros y fallas de los gobiernos posrevolucionarios, valores con los que el cine ha contribuido para ir conformando la ideología colectiva de un pueblo.

Las películas permiten conocer las representaciones propias de una formación social, su mentalidad. *Río escondido* (1947) se convierte en un producto cultural de su sociedad que nos permite asomarnos a su época, además, alimenta el imaginario al dar un valor simbólico a la geografía de la película, y a las acciones de los personajes.

Dada su influencia en las masas, el cine puede ser un medio de propaganda a favor o en contra de un régimen que nos permite entender la relación entre los dirigentes y la sociedad. El carácter doctrinal que ya había demostrado el arte del grabado permite que Emilio Fernández los utilice con éxito para la transmisión de su discurso fílmico, *Río Escondido* (1947) está lleno de mensajes aleccionadores sobre la necesidad de alfabetizar todo México y luchar contra los “enemigos de la revolución”, desde los créditos y durante toda la cinta.

La relación de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa con el Gobierno a través de su obra no es incondicional, sino que hay un discurso velado contra las fallas del sistema. La obra de Leopoldo Méndez muy al estilo del TGP es más crítica, pero el grabador también está relacionado con el Gobierno a través del INBA. Esta relación no es igual a la que se dio con los muralistas, nuestros creadores no fueron patrocinados, buscaban posicionarse dentro del proyecto posrevolucionario a través del campo del arte.

Tanto los integrantes del Taller de la Gráfica Popular al cual pertenecía Leopoldo Méndez, como los creadores de *Río Escondido* (1947) tenían la concepción de un arte socialmente útil. Méndez confía en el grabado como un arma de combate, sabe de su lenguaje claro y convincente, lo usa como un medio de difusión y comunicación. Por su parte Emilio Fernández le da a la plástica un uso legitimador del discurso en su cine.

Podemos hablar de la continuidad de un discurso iconográfico que va, en este caso, del cine al grabado, Leopoldo Méndez creó los ya mencionados grabados para los créditos a partir de las escenas de la película; no siempre utilizó el filme directamente para crear los grabados, pero cuando lo llegó a hacer imprimió su estilo en ellos. En la mayoría de los casos, los grabados son soluciones alegóricas a los principales temas de la película interpretados por Leopoldo Méndez, suponemos que el grabador pudo trabajar con fotogramas de la misma<sup>1</sup>, ya que en los casos de *Pequeña maestra ¡que inmensa es tu voluntad!* (1947) y *Rumbo al cementerio* (1947) las imágenes mantienen gran similitud en su composición. Las imágenes de los grabados, al ser presentadas al espectador, son el punto de partida para desarrollar y estructurar los distintos temas o argumentos narrativos que aborda la película; y para los creadores son incluso un medio para prolongar los contenidos de la misma.

No podemos hablar de plagio de la obra, pues, cada uno de ellos es un creador que imprime su perspectiva y su sello personal a la imagen. Existe una retroalimentación entre las imágenes cinematográficas y los grabados, lo que nos lleva de la plástica a la pantalla y viceversa, es la coparticipación de una ideología y una visión en común que permite la influencia y la interacción entre el filme y los grabados y cancela la idea de hablar de quien copia a quien. El discurso de Emilio “Indio” Fernández y la fotografía de Gabriel Figueroa se adecuaban al lenguaje plástico de Leopoldo Méndez quien interioriza el discurso de la película y lo reproduce en los grabados, “re-construye” la imagen dándole un carácter distinto a su obra, integra otros elementos, y construye un lenguaje personal. Sus grabados visualmente son diferentes a las imágenes cinematográficas, y distingue su labor de la de los otros grabadores de su tiempo al participar en el cine.

Las imágenes permanecían estáticas en la pantalla, por lo que para darles movimiento Leopoldo Méndez realiza trazos dinámicos, líneas diagonales. Quizá esta sea una característica que hace la diferencia entre la obra del grabador en cine y la de su trabajo anterior. La convivencia con otro medio artístico llevo a Leopoldo Méndez a una forma distinta de grabar, su producción para el cine se dejó llevar por un espíritu experimental.

---

<sup>1</sup> La única fuente que menciona que partía “de la foto fija derivada del filme” es Francisco Reyes Palma, *op. cit.*, p. 28.

El director establece un paralelismo entre la representación plástica y el dispositivo cinematográfico, al someter el flujo de la cinta a la inmovilidad de los encuadres. Los largos planos y secuencias que oponen resistencia al desenvolvimiento de la cinta, en muchos casos ayudados por la música son una estrategia más para estimular la mirada del espectador. Las secuencias de *Río Escondido* (1947) tienen un carácter pictórico pues en su composición cada imagen constituye un verdadero cuadro, pero al estar muy estudiadas el ritmo de la obra se hace lento; este es uno de los aspectos más comentados tanto de manera positiva como negativa por la prensa de la época, sin embargo lo significativo aquí es que podemos encontrar la retroalimentación cine-plástica, ya que los cuadros de la película por su duración permiten observar la imagen con detenimiento y considerar cada uno de sus elementos desde un punto de vista formal y narrativo. El argumento de Emilio Fernández y la fotografía de Gabriel Figueroa consolidan algunas de las imágenes representativas del país y de sus habitantes, imágenes propuestas por el muralismo y el TGP contribuyendo así a la construcción del imaginario.

Los grabados fueron exhibidos en varias exposiciones en México y en el extranjero, ellos por sí mismos aún fuera de la película constituyen importantes obras artísticas, rebasando su función de ser el fondo de los créditos. La obra de Leopoldo Méndez es promovida por *Río Escondido* (1947) en Europa, Africa y Asia, en este caso el cine sirve a la plástica para su difusión, y para la difusión de una visión del arte en México; encontramos aquí un nivel distinto, el del uso del cine como promotor del arte. La cinta no sólo rinde homenaje a la plástica mexicana, sino que resignifica los valores y conceptos que han presidido la representación pictórica en el México posrevolucionario.

Todo el discurso de la película comienza con esta secuencia, pues implica posar una mirada selectiva sobre el filme y sienta las bases de la relación del equipo fílmico con su público. El pacto que existe entre la película y el espectador queda determinado desde la presentación de los créditos, los cuales tienen un carácter más atosigante que el propio filme, la imagen de la muchedumbre guiada por la luz de las antorchas hacía una lucha eterna, marca el tono de la cinta. Podríamos preguntarnos si realmente la película inicia con la secuencia donde la maestra rural entra a Palacio Nacional y escucha a los



murales, o es en los créditos donde entramos en contacto con el discurso planteado por los creadores del filme.

# FUENTES

## ARCHIVOS

Archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información en Artes Plásticas CENIDIAP/INBA, Fondo Roberto Montenegro.

Archivo Erasto Cortés Juárez/IIE-UNAM, "Las Artes Plásticas y la Revolución Mexicana", expediente FD/ E-33, foja 0073.

-----, Cartel *Maestro, tu estás sólo contra...*, expediente FG/ F-26, foja 0459.

Archivo General de la Nación, Telegrama de Emilio Fernández a Miguel Alemán, GALERIA 3, RAMO Miguel Alemán V, Expediente 523.3/15, Septiembre de 1947.

Archivo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores, "1956, informes sobre la exposición de grabados del artista mexicano Leopoldo Méndez, que se verificará en La Habana, Cuba, del 14 al 31 de marzo de este año", expediente III-2215-57.

## BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, Esther *et al*, *Los pinceles de la historia. La fabricación del Estado, 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte, 2003.

AGUILAR CAMÍN Héctor y Lorenzo MEYER, *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México, Cal y Arena, 1995.

AGRASÁNCHEZ, Rogelio, *Carteles de la época de oro, 1936-1956*. San Francisco, California, Chronicle Books, 2001.

AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*. México, Grijalbo, 1993.

AZUELA, Alicia, "Graphics of the mexican left, 1924-1938" en *Art and Journals on the Political Front 1910-1940*, Edit. Virginia Hagelstein Marquardt, University Press of Florida, 1997.

- , "Vasconcelos: educación y artes. Un proyecto de cultura nacional" en *Antiguo Colegio de San Ildefonso*, México, Patronato del Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.
- , "México artístico y revolucionario. La construcción de una imagen" en *El siglo de la Revolución Mexicana*, Jaime Bailón Corres. (Coord.) México, INEHRM- Secretaría de Gobernación, Vol. II, 2000.
- , *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*, México, El Colegio de Michoacán-FCE, 2005.
- BACZKO, Bronislaw, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.
- BENJAMÍN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- DE LOS REYES, Aurelio, *Con Villa en México. Testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la Revolución 1911-1916*, México, IIE-UNAM, 1985.
- , *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987.
- , *80 años de cine en México*, México, UNAM, 1997.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo, *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, Universidad de Guadalajara-Instituto Mexiquense de Cultura-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1997.
- FERRO, Marc, "El cine ¿Un contraanálisis de la sociedad?" en *Hacer la Historia* Jacques Le Goff y Pierre Nora, Coordinadores, Barcelona, Ed. Laia, 1980, Nota: texto redactado en 1971 y publicado originalmente en *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*. París. 1973.
- , "El filme fuente de la historia" en *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gilly, 1980.
- FIGUEROA, Gabriel, *Memorias*, México, Pértiga- UNAM, 2005.
- FLORESCANO, Enrique, *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y arena, 1995.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano 1946-1948*, México, Universidad de Guadalajara, CONACULTA, 1993.

- , *Emilio Fernández, 1904-1980*, Guadalajara, Centro de Investigaciones y Enseñanzas de Cinematografía, Universidad de Guadalajara, 1987.
- GARCÍA, Gustavo, Rafael Aviña, *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997.
- GONZÁLEZ, Renato *et al*, *Los pinceles de la Historia. La arqueología del régimen 1910-1955*, México, Museo Nacional de Arte, 2003.
- LEVIN ROJO, Elías *et al*, *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- MEYER, Hannes, *TGP MÉXICO EL TALLER DE GRAFICA POPULAR. Doce años de obra artística colectiva*, La Estampa Mexicana, México, 1949.
- MONROY PADILLA, Salvador, *Historia de México: desarrolla el programa oficial de Historia para el cuarto grado de enseñanza primaria*, México, 14 ed., 1953.
- NOVO, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*. México, INAH-CONACULTA, 1994.
- PALACIOS, Guillermo, *La pluma y el arado, los intelectuales pedagogos y la construcción sociocultural del "problema campesino" en México, 1932-1934*, México, COLMEX-CIDE, 1999.
- PEREZ SILLER, Javier, "Río Escondido: el imaginario político de la Revolución hecha gobierno" en *Identidad en el imaginario nacional: Reescritura y enseñanza de la historia*, México, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP, Colegio de San Luis, Instituto Georg-Eckert, Braunschwig, Alemania, 1998.
- REVUELTAS, Andrea, "Modernidad y tradición en el imaginario político mexicano" en *México en el Imaginario*, Carmen Nava y Mario Alejandro Carrillo (Coord.), México, CFEMC-UAM Xochimilco, 1995.
- REYES PALMA, Francisco, *Leopoldo Méndez. El oficio de grabar*, México, CNCA, 1994.
- RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida *et al*, *Leopoldo Méndez. Artista de un pueblo en lucha*, México, Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, UNAM IIE, 1981.
- TAIBO I, Paco Ignacio, *María Félix: 47 pasos por el cine*, México, Joaquín Mortiz/Planeta, 1985.

- , *Emilio Fernández. El cine por mis pistolas*, México. Joaquín Mortiz/Planeta. 1986.
- TORRES BODET, Jaime, *La cinta de plata*, México, UNAM-Dirección de Actividades Cinematográficas, 1986.
- TUÑÓN PABLOS, Julia, *En su propio espejo. Entrevista con Emilio "Indio" Fernández*, México, UAM, 1988.
- , "Imagen, imaginación, imaginario: jardín público del cine y secreto de la historia" en *México en el Imaginario*, Carmen Nava y Mario Alejandro Carrillo. (Coord.), México, CFEMC-UAM Xochimilco, 1995.
- , "La Revolución Mexicana en el cine de Emilio Fernández: ¿Vuelta de tuerca o simple tropezón" en *El siglo de la Revolución Mexicana*, Jaime Bailón Corres (Coord.) México, INEHRM- Secretaría de Gobernación, Vol. II, 2000.
- , *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en el cine de Emilio "Indio" Fernández*, México, CONACULTA/IMCINE, 2000.
- , "Relaciones de celuloide. El primer certamen cinematográfico hispanoamericano. Madrid, 1948" en *México y España en el primer franquismo, 1939-1950, rupturas formales, relaciones oficiosas*, Clara E. Lida Compiladora, México, el Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2001
- , "La Revolución Mexicana comadrona de un fracaso: el agrarismo en el cine de Emilio Fernández" en *Justicia Social: debate del siglo XX*, México, DEH-INAH, 2001.
- , "Torciéndole el cuello al filme: de la pantalla a la historia" en *Los andamios del historiador, Construcción y tratamiento de fuentes*, Camarena, Mario y Lourdes Villafuerte coordinadores, México, AGN-INAH, 2001.
- , "La foto, el filme y el libro: tres pistas de circo en la investigación de la historia del cine" en *Múltiples Matices de la Imagen: historia, arte y percepción*, Coordinadora Rebeca Monroy Nasr, México, Yeuatlatolli, Colección Ahuehuete, Tomo 7, 2003.
- , "Historia, nación y mito en el cine mexicano. El caso de Emilio Fernández y los murales de Diego Rivera en la pantalla" en *El siglo XX desde el XXI. La cuestión nacional*, México, DEH-INAH, 2005.

VÁZQUEZ, Josefina, *Nacionalismo y educación en México*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1975.

VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, "Los tres grandes eran cuatro..." en *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

-----, "La revolución filmada. La presencia de la revolución en el cine mexicano (1933-1958)" en *El siglo de la Revolución Mexicana*, Jaime Bailón Corres (Coord.), México, INEHRM- Secretaría de Gobernación, Vol. II, 2000.

### **BIBLIOTECAS ESPECIALIZADAS**

Biblioteca de Arte Mexicano Ricardo Pérez Escamilla, Imágenes digitalizadas de los grabados de Leopoldo Méndez.

Centro de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional, *Pueblerina*, Guión cinematográfico, Expediente G-002201.

-----, *Río Escondido*, Guión cinematográfico, Expediente G-02099/A.

-----, Expediente de la película *Río Escondido*, Ficha de filmes nacionales.

Centro Nacional de las Artes, Biblioteca de las Artes, fondos reservados, "Leopoldo Méndez. Reseña de la Exposición de Leopoldo Méndez en Berlín, 20 de noviembre al 31 de diciembre de 1974" Expediente MEL/102.

-----, "Leopoldo Méndez", Expediente MEL/102, 11 de junio de 1970.

### **FILMOGRAFÍA**

Título: *Río escondido*. Director: Emilio "Indio" Fernández. Género: Drama rural. Año: 1947. Estreno: 12-02-48. País: México. Producción: Raúl de Anda G., Producciones Raúl de Anda S. A. Lugar de estreno: cine Orfeón. Tipo de producción: industrial. Guión: Mauricio Magdaleno sobre un argumento original de Emilio "Indio" Fernández. Fotografía: Gabriel Figueroa. Fotografía en Technicolor de los murales de Diego Rivera: Luis Osorno Barona. Música: Francisco Domínguez. Sonido: monoaural. Vestuario: Armando Valdés Peza y Beatriz Sánchez Tello. Maquillaje: Armando Meyer. Edición: Gloria Schoemann. Duración: 105'. Autorización: r-5326-a. Interpretes: María Félix, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma, Fernando Fernández, Arturo Soto Rangel, Eduardo

Arozamena, Columba Domínguez, Juan García, Manuel Donde, Carlos Muzquiz, Agustín Isunza, Roberto Cañedo, Lupe del Castillo, María Germán Valdés, Jaime Jiménez Pons "frijolito". Voz: Manuel Bernal. Rodaje: 4 agosto 47/. Estudios: Azteca. Locaciones: Santa María Tulpetlac, Estado de México. Escenografía: Manuel Fontanals. Títulos con grabados: Leopoldo Méndez.

## HEMEROGRAFÍA

- FIGUEROA, Gabriel, "Sencillez maravillosa del genio" en *El Día*, 2 de marzo de 1969.
- GARCÍA, Gustavo, "El presidente perdido" en *El Financiero*, sección cultura, 4 de febrero de 1993.
- PÉREZ TURRENT, Tomás, "El cine mexicano y sus prototipos" en *El Universal*, Cinecritica, 24 de enero de 1984.
- RAMÍREZ BELTRÁN, Rafael, "Cine y educación. *Río Escondido* o paisaje con maestra y cacique" en *El Nacional*, 3 de marzo de 1998.
- RODRÍGUEZ, Antonio, "Leopoldo Méndez muralista del grabado" en *El Día*, 2 de marzo de 1969.
- TUÑÓN PABLOS, Julia, "Una escuela en celuloide. El cine de Emilio Indio Fernández o la obsesión por la educación" en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, Vol. XLVIII, oct-dic, 1998, núm. 190, 1998.
- "Se le exhibió "Río Escondido" al presidente" en *Cinema Reporter*, 25 de octubre de 1947.
- "Leopoldo Méndez hará los títulos de "Río Escondido" en *Cinema Reporter*, 1° de noviembre de 1947.
- "Nuestro cine triunfa en el extranjero. "Río Escondido" visto por dos periódicos de Marruecos" en *Cinema Reporter*, 17 de junio de 1950.
- "Cine mexicano en el oriente europeo" en *Cinema Reporter*, 10 de julio de 1954.
- "Dos cintas mexicanas compradas por la URSS" en *Cinema Reporter*, 17 de noviembre de 1954.
- "Información europea exclusiva" en *Cinema Reporter*, 15 de diciembre de 1954.

“Leopoldo Méndez relata su vida” entrevista por Elena Poniatowska en *La Cultura en México*, semanario *Siempre!*, México, 1962.

“Una importante colección de grabado será expuesta en la URSS” en *El Día*, 3 de junio de 1974.

“Exposición en CEESTM” en *Novedades*, 9 de septiembre de 1981.

### **SEMINARIOS**

DE LOS REYES, Aurelio, “El cine en el problema del arte”, Seminario de la Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, febrero-junio del 2006.

TUÑÓN PABLOS, Julia, “Problemas y sujetos sociales en el cine mexicano de la edad de oro. El cine de Emilio Fernández”, Seminario de la Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, febrero-junio 2007.

### **VIDEOTECAS**

Video-ludoteca “Victor Jara” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.