





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.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**



FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

DIVISIÓN DE HUMANIDADES

“LA COTIDIANEIDAD DE LA MUJER RURAL EN MARIA CANDELARIA”

LIBRO DE ACTAS
ACATLÁN, A.G.

**REPORTE FINAL DEL SEMINARIO
TALLER EXTRACURRICULAR
“INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA E HISTORIA”
QUE PRESENTA:
ADRIANA CAÑADA MARTÍNEZ
PARA OPTAR AL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN HISTORIA**

ASESORA: MAESTRA LAURA EDITH BONILLA DE LEÓN

DICIEMBRE DE 2004.

A Dios

Por haberme dado la vida, salud y una voluntad férrea para que a pesar de las barreras y tropiezos presentados a lo largo de mi camino, alcanzara esta meta tan anhelada para mí y mis seres queridos.

A la Universidad Nacional Autónoma de México,
por permitirme ser parte de esta honorable institución.

A la Facultad de Estudios Superiores "Acatlán",
que me albergó durante el desarrollo de mi formación profesional.

A los profesores del seminario:

Mtra. María de Lourdes López Alcaraz

Dra. Graciela Martínez Zalce

Mtra. Laura Edith Bonilla de León

Lic. Hugo Hernández Martínez

Mtro. Miguel Góngora Izquierdo

quienes con sus conocimientos profesionales, experiencia y calidad humana han sido la guía para mi trabajo.

De manera especial a la Mtra. Laura Edith Bonilla de León,
por haberme brindado tan gentilmente su sabiduría, amistad, tiempo, apoyo y comprensión, tan valioso para la elaboración de este trabajo. Con respeto y admiración.

A mis padres:

A mi madre

Ana María Martínez Cervantes

Por estar siempre a mi lado y haberme enseñado a ver la vida de una manera bella y positiva. Gracias por tu amor, dedicación, desvelos, preocupaciones, oraciones y fe en mí.

A mi padre

Eusebio Cañada Soto

Por haberme demostrado su amor en todo momento y por haberme dado de cada una de sus virtudes una lección que guardaré para siempre.

Los quiero mucho.

A mis hermanos

Marco Antonio y Berenice

Con quienes he compartido éxitos y fracasos, alegrías y tristezas, y que gracias a su apoyo he logrado un éxito más en la vida con todo respeto y cariño.

A todos mis compañeros del seminario por las sugerencias y experiencias profesionales compartidas.

A las siguientes instituciones

Filmoteca UNAM "Fósforo"

Cineteca Nacional

Academia de Historia

Secretaría de Educación Pública

agradezco me hayan permitido el acceso a los documentos e información que sirvieron de apoyo para la elaboración de este trabajo.

A mis profesores

A todos y cada uno de los que contribuyeron en mi formación profesional y humana a lo largo de mi desempeño como estudiante inculcando valores y brindándome un cúmulo de conocimientos que conforman mi vida.

A los integrantes del sínodo.

A Angélica Córdero y Juan Carlos Castro por el material y las sugerencias hechas para mejorar el trabajo.

Gracias.

ÍNDICE

Introducción	6
1. CONTEXTO HISTÓRICO	10
1.1 1943: El auge del cine mexicano	10
1.2 1909: El comienzo de la revolución	18
2. EMILIO FERNÁNDEZ: UN DIRECTOR EN EL CINE	26
2.1 Un director en escena	26
2.2 El guión y la fotografía	37
2.3 Dolores del Río: un rostro mexicano en el cine de <i>El Indio</i>	41
2.4 El nacionalismo cinematográfico	48
2.5 <i>María Candelaria (Xochimilco)</i>	52
3. FORMAS DE VIDA COTIDIANA EN EL CINE	56
3.1 <i>María Candelaria</i> (sinopsis)	58
3.2 Ficha técnica	62
3.3 La vivienda, la alimentación y el vestido	62
3.4 La tierra es de quien la trabaja	75
3.5 Religión y moral social	82
Conclusiones	91
Fuentes de consulta	93

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como uno de sus objetivos principales resaltar la importancia del cine para el estudio de la historia. Es verdad que los historiadores pretenden, dentro del quehacer histórico, ser objetivos y, en este sentido, debido a la carga ideológica del propio director de cine, cualquier película resulta completamente subjetiva.

Sin embargo, qué hubiera sucedido si la historia se hubiera hecho completamente objetiva; tan exacta en la narración de los hechos que formaron parte de un acontecimiento, como si se hubiese tratado de una operación matemática.

En este orden de ideas, el trabajo del historiador como tal, en este momento sería absurdo; es decir, ya no tendría nada qué hacer, debido a que precisamente a partir de la subjetividad se ha enriquecido la historia, porque cada hacedor de ésta, trata de encontrar la forma de explicar el mismo acontecimiento histórico de una manera distinta y, por tanto, en este sentido no dejará de ser subjetiva.

Partiendo de la idea de que el cine forma parte de las fuentes históricas, y en éstas se fundamenta el estudio de la historia, se seleccionó para el desarrollo de nuestra investigación, la obra fílmica titulada *María Candelaria*, del director Emilio Fernández, también conocido como "El Indio".

Este cineasta, antes de iniciar su carrera como director, primeramente fue actor, por lo que tuvo la oportunidad de conocer a gente reconocida en el medio cinematográfico quienes posteriormente formaron parte de su equipo de trabajo, como lo fue Mauricio Magdaleno, quien se encargó del guión, así como Gabriel Figueroa, el fotógrafo.

Asimismo, conoció en los Estados Unidos de América a Dolores del Río, actriz quien ocupó el papel protagónico en algunas de sus películas, y en México a Pedro Armendáriz, quien iniciaba su carrera como actor.

Emilio "El Indio" Fernández debutó como director de cine en 1943, periodo durante el cual se encontraba en auge la llamada época de oro del cine nacional, realizando en ese año dos películas que fueron *Flor Silvestre* y *María Candelaria*.

Las dos obras filmicas se remiten al periodo de la gesta revolucionaria en nuestro país; sin embargo, a la que se hará referencia en el presente trabajo, es la segunda obra cinematográfica, *María Candelaria*, cuya trama se desarrolla en el año de 1909, en la región chinampera de Xochimilco, Distrito Federal.

Por tal motivo, se hará énfasis específicamente en el año de 1909, para entender por qué y cómo interpreta "El Indio" Fernández un acontecimiento tan importante, como lo fue la Revolución Mexicana.

Por esta razón, en la primera parte se desarrollarán los contextos históricos de la Revolución Mexicana, así como el del periodo presidencial del gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), enfocándonos en especial en el año de 1943.

El primero, porque es el momento histórico al que se remite el director en el filme y, el segundo, debido a que es el año de la filmación.

Habrá que recordar que durante los primeros años del gobierno de Ávila Camacho se concretaron algunos factores en lo político, económico y social que fueron decisivos para el rumbo que tomó nuestra nación, y su relación con los Estados Unidos de América, que se encontraban involucrados en la Segunda Guerra Mundial.

La influencia estadounidense en nuestro país, durante este periodo presidencial, se vio reflejada en los aspectos económicos, políticos y sociales, con la llamada etapa de modernización.

Durante esta época, los motivos que originaron la Revolución Mexicana fueron considerados parte del pasado, sin haber sido totalmente resueltos; de la misma manera sucedió con las costumbres y tradiciones, sobre todo en la zona urbana más demandada del país: la Ciudad de México.

Sin embargo, y no obstante la modernidad, no todas las regiones del país se vieron favorecidas con ésta, como sucedió en las zonas rurales como lo fue Xochimilco a principios del siglo XX.

Durante el gobierno de Ávila Camacho, su política enarboló la bandera de la Unidad Nacional, tanto al interior como al exterior de nuestro país. Al mismo tiempo, esta idea coincidió con el nacionalismo, como elemento cinematográfico, de "El Indio" Fernández, idea que tuvo su origen en lo intentado por el director ruso Sergei Einsestein.

El principal objetivo de este cineasta mexicano fue retomar el ambiente popular y sus problemas cotidianos, para dejarlos plasmados en sus películas, utilizando los paisajes naturales como escenarios.

En la segunda parte de este trabajo se darán a conocer los elementos que formaron parte del nacionalismo cinematográfico propuesto por Emilio Fernández, como característica propia de su cine.

Esta investigación está relacionada, con sus respectivas diferencias, con la idea italiana de hacer micro historia a partir de la clase popular, la cual sostiene el argumento de revisar solamente un elemento de la macro historia, que nos permita encontrar los lazos que lo relacionen con su contexto histórico.

Por esta razón, este trabajo está enfocado en detectar, establecer y comparar las características de los elementos que forman parte la cotidianidad de la mujer rural, dentro de la obra fílmica y el contexto histórico al que se remite.

Con base en lo anterior, la última parte de este análisis está enfocada en revisar el papel de la mujer rural en el filme *María Candalaria*, a partir de la idea de su director, el cual plantea que, con el cine como medio de adoctrinamiento, se pueden lograr cambios en la ideología y actitud del pueblo mexicano, y dentro del cual diseña un modelo de nación al que deberíamos aspirar los mexicanos.

Con la visión de llevar a la pantalla un mundo idealizado, crea para este último un modelo de personaje masculino y otro femenino, que corresponderían a su idea de nación, otorgándole a la mujer una tarea determinante en la creación y desarrollo de éste.

En esta última parte del trabajo se establecerán las características que le dio el director a los personajes femeninos pues, según su opinión, ellas juegan un papel muy importante en el quehacer histórico.

De acuerdo al presente análisis, no se hará referencia a su participación en la política, sino más bien en aspectos que forman parte de la vida cotidiana, y que juegan un papel importante dentro de la ideología propia del pueblo mexicano.

Para entender esa cotidianeidad a la que se ha hecho referencia, se tratará de detectar y establecer las características de algunos aspectos identificados en la película, tales como: vivienda, vestimenta, alimentación, religión y el trabajo, marcando las diferencias existentes con el contexto histórico al que remite el director.

De acuerdo con todo lo antes mencionado, se quiere llegar a demostrar que el cine está estrechamente vinculado a la historia, porque este medio documenta un presente y, en ese sentido, es el mejor testimonio de la sociedad en cada época.

Emilio "El Indio" Fernández es capaz de interpretar esta etapa a partir de lo que está predominando en ese momento: la unidad nacional. Sin embargo, no hay que perder de vista que él hace su propia interpretación sobre el nacionalismo.

Finalmente, para apoyar lo anterior, es menester agregar que cualquier director de cine, en su labor, pretende, como dice Peter Burke, no sólo aproximarse a la realidad de los acontecimientos, sino contar una historia con determinada estructura artística que atraiga la atención del mayor número de espectadores.

CONTEXTO HISTÓRICO

1.1 1943: El auge del cine mexicano

El sexenio de 1940 a 1946 estuvo bajo el mandato del último general como Presidente de la República, que fue Manuel Ávila Camacho, cuya candidatura fue impuesta por el general Lázaro Cárdenas del Río, quien estaba por concluir su periodo presidencial, que abarcó de 1934 a 1940.

Durante el gobierno de Cárdenas se llevó a cabo una reorganización social, lo que afectó de manera considerable los intereses económicos de compañías extranjeras, que durante largo tiempo habían controlado y monopolizado la explotación del petróleo, principalmente.

Desde que Lázaro Cárdenas se hizo cargo de la Presidencia de la República surgió un grave problema obrero-patronal, originado por la negativa de las compañías petroleras de mejorar los salarios y prestaciones a sus obreros.

Dicho conflicto culminó con la Ley de Expropiación, decretada por el general Cárdenas el 18 de marzo de 1938, motivo que provocó el descontento entre los inversionistas extranjeros.

Ante la disposición promulgada por el Presidente de la República, el gobierno estadounidense exigió a nuestro país el pago total a sus inversionistas. Cárdenas aceptó cubrirles la indemnización en un plazo de 10 años, proponiéndoles que el pago sería cubierto una parte en efectivo, y la otra, con petróleo. Dicha propuesta fue rechazada por las empresas petroleras expropiadas, que exigieron la devolución inmediata de sus propiedades.

Esta exigencia de las empresas estadounidenses recibió una negativa por parte del gobierno cardenista, lo que provocó que dichas compañías boicotearan el petróleo extraído del subsuelo nacional.¹

¹ Manuel González Ramírez. *La revolución social de México II. Las instituciones sociales. El problema económico*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 419.

La postura asumida por el gobierno de los Estados Unidos de América no resultó un problema para la exportación del petróleo mexicano, pues éste fue vendido en Europa a algunos países fascistas, que se encontraban involucrados en la Segunda Guerra Mundial, al igual que los estadounidenses.

Para el año de 1939, la presión hacia México por parte del gobierno del vecino país del norte, con respecto a dicha indemnización disminuyó, pues "buscaba que América Latina aceptara y apoyara la política de la Buena Vecindad, propuesta por el presidente Franklin D. Roosevelt, para consolidar una gran alianza interamericana en contra de la penetración del fascismo".²

Como resultado de esa política, el gobierno estadounidense se vio en la necesidad de respetar la soberanía mexicana, sacrificando los intereses de algunas empresas petroleras expropiadas.

La política de la Buena Vecindad permitió al general Cárdenas llegar a un acuerdo con algunas empresas expropiadas, y para 1940 las indemnizó, cubriendo una parte en efectivo y la otra con petróleo, como lo había anunciado.

A dos años de las elecciones presidenciales, algunos miembros del gabinete del general Cárdenas, tales como los generales Francisco J. Mújica, Manuel Ávila Camacho y Juan Andrew Almazán, entre otros, renunciaron a sus puestos para entrar de lleno a la lucha sucesoria; además, los partidos de oposición ya tenían designados a sus candidatos.

No obstante, debido a los problemas pendientes por resolver que dejó Lázaro Cárdenas, México requería un gobernante que les diera solución, y que llevara a cabo una política que velara por la paz de nuestra nación.

Por esta razón, el entonces Presidente de México encontró entre los miembros de su gabinete a la figura clave para dicha tarea, y la decisión fue confiada a su amigo y colaborador Adolfo Orive Alba, con las siguientes palabras: "quería que hubiera paz en el país, y el que podía asegurarla en una época

² Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México. Cal y Arena. 1992. p. 182.

conflictiva como la que el mundo comenzó a vivir, por la Segunda Guerra Mundial, era Manuel Ávila Camacho".³

El destape del candidato a la Presidencia de la República trajo serios conflictos dentro del Partido Nacional Revolucionario (PNR), debido principalmente a que los integrantes del partido oficial consideraron que los principios revolucionarios no serían continuados, como lo había hecho en cierta medida Lázaro Cárdenas.

Además de lo anterior, se sumó la inconformidad manifestada por los mismos miembros del PNR, así como por parte del propio general Cárdenas, debido al triunfo de Almazán como candidato opositor. Así, durante las elecciones se provocaron sangrientos zafarranchos, que dieron como resultado algunos muertos y heridos.

Durante las elecciones, y para que éstas se desviaran en favor de Ávila Camacho, se contó con el apoyo de Gonzalo N. Santos, cacique de San Luis Potosí, así como de Miguel Alemán, quien a la postre sería secretario de Gobernación a partir de 1940.

De esta manera, el 1 de diciembre de 1940, Ávila Camacho tomó la banda presidencial, y a partir de ese momento se enfrentó con la tensa situación por la cual atravesaba el mundo debido a la Segunda Guerra Mundial, así como a la que vivía internamente nuestro país.

Sin embargo, la política de Ávila Camacho se caracterizó por ser conciliadora tanto al interior como con el extranjero, en especial con los Estados Unidos de América, que poco tiempo después brindaron ayuda económica a nuestra nación, trayendo consigo la industrialización; esto con la finalidad de limar asperezas.

La demorada indemnización de algunas empresas expropiadas que, como la Standard Oil, no aceptaron la propuesta hecha por el gobierno mexicano, fue uno de los problemas a los que se enfrentó Ávila Camacho durante su mandato presidencial.

³ Cfr. Enrique Krauze. *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. México, Tusquets, 2001, p. 38.

El boicot que pretendieron llevar a cabo las compañías petroleras expropiadas provocó entre el pueblo mexicano un sentimiento antiestadounidense, y otro en favor de países como Alemania, de quien México recibió financiamiento para la prensa; tal fue el caso de la revista *TIMON* dirigida por José Vasconcelos.

Para 1941, la germanofilia que se gestaba entre la clase media disminuyó por dos razones: la primera, por el ataque que sufrieron los barcos petroleros mexicanos *Potrero del Llano* y *Faja de Oro*, que transportaban petróleo a los Estados Unidos de América, lo que motivó que a partir de ese momento México rompiera toda relación comercial con el gobierno alemán, y retirara a los cónsules mexicanos acreditados en ese país.

Y la segunda, porque México apoyó a los Estados Unidos de América, al llevar a cabo la política del buen vecino, cuando la ciudad de Pearl Harbor sufrió el ataque japonés.

Ese momento fue aprovechado estratégicamente por Ávila Camacho, quien con su política conciliadora buscó a futuro una colaboración por parte del gobierno estadounidense, que beneficiara económicamente a México.

La estrategia seguida fue el dar apoyo bélico al vecino país del norte. Así, para mayo de 1942, por indicaciones presidenciales, nuestra nación se encontraba en guerra contra las potencias del eje (Alemania, Italia y Japón).

Con la participación de México en la Segunda Guerra Mundial como aliado de los Estados Unidos de América, y sirviendo como flanco del lado sur, esta potencia pretendió reivindicarse y limar asperezas, proponiendo al gobierno mexicano posibles vías de cooperación en los ámbitos militar y económico, lo cual permitió la reanudación de tratos con esa nación.

La ayuda bélica brindada por Manuel Ávila Camacho al gobierno estadounidense fue a cambio del impulso económico que México recibió para algunas áreas estratégicas de comunicación, como lo fueron la radio y el cine, entre otras.

Por lo anterior, el gobierno de esa nación proporcionó la tecnología necesaria y adecuada para hacer cine, y además se contó con el dinero y el

asesoramiento a los trabajadores de la industria fílmica en México, por parte de instructores hollywoodenses.

La producción cinematográfica también fue posible gracias a la colaboración de compañías estadounidenses como la Twentieth Century Fox, que donó equipo de sonido a los Estudios Clasa, y la RKO, que contribuyó para la construcción de los Estudios Churubusco.⁴

Además del apoyo extranjero para la industria fílmica, también se contó con el financiamiento del Banco Cinematográfico, con cuya entidad se financió el talento mexicano.

Lo anterior, a la zaga de lo que Emilio García Riera afirma, de que algunos productores no quisieron solicitar financiamiento para sus películas, y prefirieron vender algunas propiedades, en lugar de pagar impuestos a ese banco.

Además, la industria cinematográfica nacional se ocupó de crear salas dónde exhibir las películas; asimismo, fomentó el mejoramiento de las ya existentes en la República Mexicana.

Sin embargo, y debido a que los países que se habían caracterizado por ser productores de cine, como fue el caso de España, Argentina y los Estados Unidos de América, así como otras naciones de origen europeo, no pudieron competir en este asunto con México, pues estaban involucrados directa o indirectamente en el movimiento bélico, se dio ese auge de la industria cinematográfica nacional.

No sólo la ayuda estadounidense influyó para que el cine mexicano tuviera el auge que logró durante el año de 1943; también es importante resaltar la situación mundial que prevalecía y a la que se tuvieron que enfrentar algunos países, lo que no les permitió centrar sus esfuerzos en la industria cinematográfica.

Durante ese año, el cine mexicano estuvo en pleno auge, y esto se vio reflejado en el número de películas realizadas.

Emilio García Riera afirma que además del conflicto bélico, el cine hispano empezó a estar en decadencia; por un lado, el cine argentino con sus temas de la clase media y otros con tendencia europea, resultaron poco interesantes para el

⁴ Enrique Krauze. "Tiempos de guerra". México, Clío, 1999, p. 63.

público popular, el cual esperaba películas que resaltarán el folclor y lo populachero.

Modificando en cierta medida la afirmación de García Riera, se puede considerar que la temática que se pretendía proyectar en el cine mexicano iba más de la mano con la política propuesta de unidad nacional, encabezada por el entonces presidente Manuel Ávila Camacho.

La guerra trajo para varios países el paro temporal de algunas de sus industrias que no estuvieran relacionadas con la cuestión bélica o, en otros casos, el descenso en la producción, como lo fue para la industria cinematográfica.

España, por ejemplo, se encontraba en medio del conflicto bélico apoyando de manera comprometida a los países del eje, debido a la política franquista prevaleciente, y en ese entonces su objetivo no estaba enfocado en apoyar a la industria cinematográfica, sino a la armamentista, lo que provocó la disminución de la producción fílmica.

Con respecto a la situación de la industria fílmica de los estadounidenses, quienes también estaban involucrados en la guerra, García Riera afirma que no obstante de no haber producido cine en español, resultó ser, antes de la guerra, un competidor cinematográfico para México.

El apoyo que recibió nuestro país por parte de los Estados Unidos de América llevó una doble intención, como toda ayuda que brinda y ha brindado esa potencia a lo largo de la historia mundial.

La primera era limar las asperezas con su vecino del sur, pues podía resultar una verdadera amenaza si es que algún país del eje le brindaba la ayuda económica, armamentista o pretendiera emplear el territorio mexicano como campo de batalla.

La otra razón estaba dirigida en comprometer a nuestro país para la realización de un cine propagandístico en favor de los estadounidenses que, al ser difundido entre el pueblo mexicano, buscaba obtener, en un momento dado, apoyo para sus campañas bélicas.

Tal parece que la respuesta que dio México a esa nación, cinematográficamente hablando, no fue la que esperaban, pues en 1941 se realizaron tan sólo algunas películas con propaganda bélica.

Entre estos filmes se puede mencionar a: *Espionaje en el Golfo*, *Cinco fueron escogidos*, *Canto a las Américas*, *Tres Hermanos*, *Cadetes de la Naval*, *Un día con el Diablo*, *Corazones de México* y *Escuadrón 201*.⁵

Cabe señalar que todos los aspectos antes mencionados tuvieron mucho peso para dar lugar a la época de oro del cine mexicano, sin hacer a un lado la participación de dos directores que fueron primordiales para nuestra cinematografía: Julio Bracho y Emilio "El Indio" Fernández.

Ambos se empeñaron en hacer sus mejores esfuerzos, y aprovecharon al máximo el equipo cinematográfico que había llegado de los Estados Unidos de América que, aunado a sus talentos, mostraron al mundo entero las características de un México, hasta cierto punto idealizado por ambos directores.

Se buscó afanosamente que los actores desarrollaran estereotipos para llevar a los espectadores a identificarse con los personajes que interpretaban.

Por lo anterior, se podría afirmar que en México se creó un *star system*, de donde surgieron figuras representativas del cine mexicano, de la misma manera como el que creó el cine estadounidense, del cual surgió Dolores del Río.

De este *star system* mexicano aparecieron reconocidos actores tales como: María Félix, Pedro Armendáriz, Arturo de Córdova, Jorge Negrete, entre otros, quienes formaron parte de un equipo de trabajo al que más tarde se integró Dolores del Río.

Esta última actriz, después de permanecer durante una larga estancia en Hollywood, y no obstante la experiencia adquirida, lo que le permitieron protagonizar varias películas de reconocidos directores estadounidenses, poco a poco y al surgir nuevos talentos con quienes compitió, en su momento la llevaron a ocupar papeles secundarios; eso le permitió tomar un tiempo para pensar entre seguir en Hollywood o regresar a su patria.

⁵ Gustavo García y Rafael Aviña. *Época de oro del cine mexicano*. México, Clío. 1997, p. 25.

Ante la situación adversa que se le iba presentando a esta actriz en los Estados Unidos de América, decide regresar a México en donde se encuentra con un cine nacional en apogeo, favorecido por la Segunda Guerra Mundial, que tenía ocupados en la fabricación de armamento y enfrentamientos bélicos a algunos países que habían destacado, hasta antes del conflicto, en el ámbito cinematográfico.

Durante la estancia de esta actriz en el vecino país del norte, David Ramón afirma que algunos mexicanos se atrevieron a decir que ella renegaba de su nacionalidad; afirmación que tuvo que aclarar la actriz a su regreso a México.

De tal manera, que en una entrevista que le ofreció a la periodista Isabel Farfán, la actriz declaró: "Yo nunca he dicho nada malo de mi patria. La admiro en sus virtudes y la amo en sus defectos. [...] Jamás he renegado de mi nacionalidad; al contrario, me siento muy satisfecha de ser mexicana."⁶

Asimismo, y debido a la larga trayectoria de la actriz en Hollywood, esto aunado a las diferencias que había entre México y los Estados Unidos de América, se pensó en un momento dado que ella actuaría con una carga ideológica estadounidense.

Sin embargo, sobreponiéndose a los rumores entre el público popular mexicano con respecto a la figura de Dolores del Río, como una nueva estrella del cine mexicano, contaba con ciertas características físicas que le permitieron caracterizar a la mujer indígena de nuestra tierra.

En este sentido, Emilio Fernández no sólo le otorga dicho papel sino que además la considera como la representante de la mujer indígena mexicana.

Por esta razón, "El Indio" Fernández, como director de cine mexicano, con su idea de hacer cine para instruir al público, retoma el tema de la Revolución Mexicana, para que el pueblo no dejara de luchar por el motivo que dio razón a tal acontecimiento histórico: su libertad.

Así, el tema de la Revolución fue llevado a la pantalla con películas como *Flor Silvestre* y *María Candelaria*, siendo esta última el objeto de estudio en este trabajo.

⁶ David Ramón. "Dolores del Río. Un cuento de hadas Vol. I". México. Clío. 1997, p. 53.

Ambas películas lograron el reconocimiento a nivel internacional en los festivales europeos de Cannes (1946) y Locarno (1947); de la misma manera, lograron el reconocimiento los actores, director y miembros del equipo de trabajo que participaron en la producción de dichas cintas.

Debido a todo lo antes comentado, resultaría interesante revisar las causas del proceso revolucionario y el desarrollo del mismo, para saber cuáles fueron los motivos que le llevaron a Emilio "El Indio" Fernández, a utilizarlo como argumento de su filmografía.

1.2 1909: El comienzo de la Revolución

El año de 1909 es un momento muy importante en nuestro desarrollo nacional, que marcó la vida política, económica y social de los mexicanos, a partir de acontecimientos tales como: la celebración del Centenario de la Independencia de nuestro país; los preparativos para las elecciones presidenciales del periodo 1910-1916; la entrevista que el Presidente de la República, Porfirio Díaz, ofreció al periodista estadounidense James Creelman, que trajo consigo la efervescencia política de grupos sociales encabezados por líderes como Francisco I. Madero y Bernardo Reyes; así como la creación de partidos políticos de oposición al porfirismo, tales como el liberal y el antirreeleccionista.

Durante los preparativos para la celebración del Centenario de la Independencia nacional, el país reflejaba una paz que Díaz logró a expensas de la sangre derramada por el pueblo mexicano. Sin embargo, pocos miembros del gobierno del presidente, mucho menos él mismo, así como algunos ministros del extranjero en México, tenían algún presentimiento sobre el suceso que se avecinaba: la Revolución Mexicana.

Karl Bünz, ministro alemán en México, expresó a su gobierno en una misiva: "Considero, al igual que la prensa y la opinión pública, que una revolución general está fuera de toda posibilidad".⁷

⁷ Katz Friedrich. *La guerra secreta en México, Europa, Estados Unidos y la revolución mexicana*. México, Era. 1998. p. 19.

Además de esta paz aparente, Díaz se condujo con una estrategia que adoptó una política conciliatoria tanto al interior como al exterior del país, con la que cedió poder a la oligarquía, al mismo tiempo que la liberó de los impuestos que únicamente pagaban los más pobres y la naciente clase media.

El poder que otorgó el general Díaz a la oligarquía, como premio a la fidelidad política, propició que los estados perdieran su autonomía, lo que provocó como consecuencia que, en primera instancia, los representantes municipales fueran destituidos de sus cargos, y remplazados arbitrariamente por órdenes del entonces dictador

Por otro lado, permitió la concentración de tierras en las manos de unos cuantos mexicanos, dando lugar a las grandes haciendas; lo mismo sucedió con algunos extranjeros que lograron grandes extensiones de tierra "gracias a la oportunidad que se les otorgó para adquirir baldíos, o bien para ensanchar sus propiedades, abusando de la ignorancia de los indígenas".⁸

Durante la presidencia de Porfirio Díaz se dio un gran impulso a la naciente burguesía mexicana, así como a los capitalistas extranjeros, especialmente a los españoles, lo que propició que al poco tiempo de su mandato presidencial, algunas minas que estuvieron paralizadas o semiparalizadas por algunos años, empezaran a trabajar nuevamente.

No obstante que el presidente Díaz otorgó cierto poder a quienes le habían mostrado su lealtad e incluso a quienes se habían manifestado en contra de él, siempre actuó con cautela, con la intención de calmar los ánimos, pues era un hombre desconfiado, por lo que siempre anteponía su temor de ser traicionado.

De la misma manera actuó con los países que le brindaron ayuda económica, como fue el caso, por mencionar algunos, de los Estados Unidos de América, Alemania, Francia y Gran Bretaña, con la finalidad de evitar la creación de monopolios.

El presidente Díaz, siempre con el temor de sentirse amenazado, procuró hábilmente mover y reubicar a quienes conformaron su gabinete, como sucedió

⁸ José C. Valadés. *La revolución mexicana y sus antecedentes*. México, Valle de México. 1986, p. 48.

con Bernardo Reyes quien primero fue asignado gobernador del Estado de Nuevo León, región pacificada por este último de la manera más salvaje.

Porfirio Díaz, quien se sentía en deuda por la pacificación lograda en esa zona, posteriormente lo nombra ministro de Guerra, cargo que le llevó a pensar a Reyes, en integrar un ejército con los jóvenes mexicanos de las clases cultas, quienes veían la oportunidad de participar en el mundo oficial, cerrado para todo el resto del pueblo.

Poco a poco el movimiento reyista creció considerablemente, pues se organizaron grandes manifestaciones en favor de Bernardo Reyes, táctica que adoptó, porque aspiraba a la Presidencia de la República.

Ante tal entusiasmo por parte de Bernardo Reyes y sus seguidores, Díaz decidió actuar y, anteponiéndose a sus temores, le hizo saber que se opondría a sus pretensiones: a la de su candidatura y a su elección como vicepresidente de la República, utilizando todos los medios con los que contaba.

Le dio a escoger entre rendirse o encabezar una insurrección revolucionaria en contra del mismo Díaz; ante tal propuesta, Reyes decide lo primero y acepta ser enviado a Europa, para lo cual declara oficialmente que se trataba de un viaje en donde estudiaría las instituciones militares europeas.

Durante la ausencia de Bernardo Reyes en el país, Díaz ignoraba que en el norte surgía un líder, Francisco I. Madero, quien para las elecciones de 1910 sería su opositor invencible.

Con Reyes en el extranjero, en sus partidarios se perdió toda esperanza de haber encontrado en él la apertura hacia la democracia; aunque tiempo después éstos formaron parte del movimiento maderista.

Cuando este personaje regresa a México, el mismo Porfirio Díaz le explica que debido a su ausencia en el país había perdido la oportunidad de postularse como candidato a la Presidencia de la República, pero le regresa el cargo como gobernador del Estado de Nuevo León.

De esta manera Díaz, "individuo de una notable habilidad mental en lo referente a las cuestiones políticas,"⁹ movió a su libre albedrío a sus seguidores, que además le fueron fieles.

Tanto Bernardo Reyes como José Yves Limantour aspiraban a la Presidencia de la República, y cada uno por sus méritos estaba seguro de ser el futuro candidato para ocupar ésta. Sin embargo Díaz halló en Ramón Corral al hombre idóneo para tal cargo, quien aparentó ser un funcionario independiente, lo cual le dio prestigio.

En el ámbito político no se entendía cómo es que el presidente Díaz había optado por un casi desconocido, para ubicarlo en línea recta hacia la Presidencia de la República.

Sin olvidar que el general Díaz no tenía como fin dejar el poder, buscó la manera de ser reelegido, logrando nuevamente su objetivo.

Para 1907, el país se enfrentó a una crisis económica originada por la disminución en la producción agrícola; el aumento en los precios en las materias primas importadas; la caída del precio del henequén; así como el cierre de empresas mercantiles, que trajo como consecuencia el desempleo y la reducción del presupuesto nacional.

Un año después, Porfirio Díaz concede una entrevista al periodista estadounidense James Creelman, en la que declaró: "He esperado pacientemente porque llegue el día en que el pueblo de la República Mexicana esté preparado para escoger y cambiar sus gobernantes en cada elección, sin peligro de revoluciones armadas; sin lesionar el crédito nacional y sin interferir con el progreso del país. Creo que, finalmente, ese día ha llegado".¹⁰

Si antes de la entrevista Díaz-Creelman, los Estados Unidos de América ya habían percibido que el gobierno mexicano estaba limitando las inversiones de ese país en territorio nacional, también se pensó que México necesitaba un cambio de dirigente, lo que le permitiría seguir interviniendo económicamente en los asuntos nacionales.

⁹ *Ibidem.* p. 108.

¹⁰ Mario Julio Del Campo, *Entrevista Díaz-Creelman*, México. UNAM. Cuadernos del Instituto de Historia. serie documental, no. 2, 1963, p. 13.

Su apoyo consistió en permitirle cierta protección a Madero, cuando éste huyó al país del norte, debido a las órdenes que el gobierno mexicano dio a su ejército para aprehenderlo, ya fuese dentro o fuera del territorio mexicano.

Otra muestra de ese apoyo, consistió en que el gobierno estadounidense permitió que en su territorio se gestara la Revolución Mexicana, difundida por el semanario *Regeneración*, publicado en San Luis, Missouri, con el cual pudieron influir en los estados del norte de nuestro país.

Asimismo, por el lado norte de la República Mexicana se introdujo el armamento que los propios Estados Unidos de América le proporcionaron a los liberales encabezados por Ricardo Flores Magón.

Durante el año de 1909 se preparaban las elecciones presidenciales; Porfirio Díaz contaba con 79 años de edad, y se consideraba cansado para continuar gobernando a la nación.

Debido a estas circunstancias, las formaciones de partidos políticos y grupos opositores estuvieron presentes durante esos años.

Por ejemplo, un factor importante que otorgó reconocimiento a la figura de Francisco I. Madero fue la elaboración y publicación de su libro titulado *La Sucesión Presidencial en 1910*, en donde exponía abiertamente los males que padecía nuestro país.

Al mismo tiempo, se dirige al Presidente de la República, Porfirio Díaz, en una carta donde le dice que ha llegado el fin de su gobierno, resultando amenazadora para el país y su independencia, la prolongación del régimen de poder absoluto.

El presidente se mantuvo al margen de las actividades realizadas por Madero, quien para mayo de ese mismo año organiza el Partido Antirreeleccionista, integrado por socios liberales, tales como: "don Aquiles Elorduy, don Juan T. Reynoso, don Roque Estrada, don Eduardo Hay, don Félix F. Palavicini, don José Vasconcelos, don Emilio Vázquez y don Paulino Martínez."¹¹

Es importante mencionar que durante el año de 1909 se determinó, en cierta medida, el inicio del movimiento de la Revolución Mexicana, pues fue a

¹¹ José C. Valadés. *Op. Cit.* p. 151.

partir del surgimiento de los clubes antirreeleccionistas, que se desató una serie de rebeliones que, sin duda alguna, fueron aplastadas por la policía y el ejército, ambos al servicio del gobierno dictatorial.

De acuerdo con los principios que enarbolaba el partido adversario a Díaz, el gobierno de los Estados Unidos de América vio amenazadas las inversiones en México de sus propios conacionales; por tal motivo, se le solicitó al Presidente de la República una entrevista con el presidente Howard H. Taft.

El encuentro entre los representantes de ambas naciones no tendría como objetivo estrechar los lazos de amistad; la finalidad era indagar el estado de ánimo y las fuerzas físicas del general Díaz, las cuales en ese momento eran muy débiles como para apaciguar el movimiento revolucionario que se avecinaba.

Después de la conferencia Díaz-Taft, la relación entre ambos gobiernos se vio ensombrecida; Díaz decidió llevar a cabo una política con la que daba fin a la diplomacia, mantenida durante varios años, entre ambas naciones.

Sin embargo es importante mencionar que la causa que dio lugar a la revolución no fue la misma para el norte, el centro y sur de la República Mexicana. Esto, debido a que en el norte, encabezados por Madero y su Plan de San Luis Potosí, luchaban por lograr puestos políticos; la introducción de la democracia parlamentaria, así como disminuir el poder a los extranjeros.

El movimiento encabezado por Madero estaba compuesto por un grupo heterogéneo conformado por hacendados, miembros de la clase media, trabajadores desempleados, campesinos despojados de sus tierras y peones de las haciendas, fieles a sus patrones.

En el centro y sur del país, los campesinos encabezados por Emiliano Zapata y su Plan de Ayala, exigían "la restitución de todas las tierras expropiadas a las comunidades indígenas, la distribución de la tercera parte de las tierras de las haciendas entre los campesinos sin tierra, y la expropiación y repartición de todas aquellas haciendas, cuyos dueños hubieran combatido a la revolución".¹²

¹² Katz Friedrich. *Op. cit.* p. 63.

Otra razón por la cual el movimiento revolucionario se llevó a cabo de diferente manera en el norte, centro y sur de nuestro país, se debió al trato que los hacendados dieron a los peones en las haciendas.

Por ejemplo en el norte, Katz nos menciona que los hacendados se dedicaron a procurar a sus peones, ofreciéndoles atención médica cuando se enfermaban; les pagaban con dinero; con el cual podían comprar sus víveres a un precio accesible, y procuraban que los hijos de ellos asistieran a la escuela.

Esto propició que estos trabajadores, al iniciar el movimiento revolucionario, ofrecieran su apoyo incondicional a los hacendados.

Sin embargo, en el centro y sur del país los peones eran considerados como esclavos, y tratados como tales. Una vez comprados estos hombres, podían ser trasladados a las haciendas productoras de henequén en Yucatán o a las de Valle Nacional, en Oaxaca, por mencionar las más importantes, y en las que los trataron con mucha crueldad, según lo señala John Kenneth Turner.

Una manera de reclutar esclavos era deteniendo a cualquier borracho que se encontraba afuera de las pulquerías. Sin embargo, no sólo los hombres corrieron esta suerte; también las mujeres y los niños fueron víctimas de tal atrocidad.

El precio designado a los esclavos, según Turner, variaba dependiendo del sexo, edad o distrito esclavista que los reclutaba. Por ejemplo, en Yucatán costaban entre \$45 y \$50 pesos, y las mujeres y niños a mitad de precio; en Valle Nacional eran adquiridos por \$50 pesos sin importar edad ni sexo.

Se tenía especial preferencia por los niños, porque resistían más que los adultos las malas condiciones que se vivían en las haciendas, así como las largas jornadas de trabajo, las escasas raciones de comida y las precarias condiciones de las habitaciones en las que descansaban tan sólo unas cuantas horas, para continuar al día siguiente con el trabajo.

Los hacendados sacaban mayor provecho a su inversión con los menores de edad; además los compraban con papeles de adopción legal, los cuales especificaban que eran hijos de las compañías adquirientes.¹³

¹³ John Kenneth Turner. *México bárbaro*. México, Época, 1991, pp. 91-92.

En este punto, es importante mencionar que el sometimiento del pueblo mexicano fue posible debido al alto índice de analfabetismo que predominaba en éste; ignorancia de la cual se valieron los hacendados de nuestro país así como extranjeros, en su mayoría, quienes a su vez gozaban de privilegios otorgados por Porfirio Díaz, para hacer y deshacer de nuestros conacionales, como hasta ahora se ha mencionado.

El analfabetismo, el despojo de la tierra y las diferencias sociales, son algunos de los temas que retoma Emilio Fernández para hacer cine, medio que utilizó este cineasta para crear conciencia entre el pueblo mexicano.

Aquí, es importante aclarar que su visión con respecto a los acontecimientos de la historia oficial, no corresponde completamente con la realidad.

Sin embargo, es posible apreciar los temas antes mencionados en las películas *Río Escondido*; en la que es evidente el analfabetismo y la necesidad del pueblo por una educación; *Flor Silvestre*, donde el centro de atención es el despojo de la tierra, y *María Candelaria*, que muestra las marcadas diferencias sociales.

EMILIO FERNÁNDEZ: UN DIRECTOR EN EL CINE

2.1 Un director en escena

En este punto, es conveniente advertir al lector que la información contenida en este capítulo acerca de la vida y obra de Emilio Fernández puede parecer contradictoria, de acuerdo con la que es conocida acerca de él, pero esta confusión no radica en quienes han escrito sobre este director de cine, o de quienes, como es el caso, lo seguimos haciendo, sino por parte de él mismo, quien por tal motivo se encuentra considerado un mitómano.

Sin embargo se procurará, en la medida de lo posible, rescatar aquella información que se apegue a su realidad, al tomar en cuenta las fechas sobre la realización de su obra fílmica, así como la de aquellas personas que vieron muy de cerca el surgimiento de este personaje como cineasta, sin dejar a un lado la que él mismo proporcionó cuando, en sus entrevistas, habló sobre su vida personal y trayectoria como actor y cineasta.

Su nombre completo era Emilio Fernández Romo. Nació el 26 de marzo de 1904 en Mineral del Hondo, Sabinas, Coahuila; fue hijo de Emilio Fernández Garza, coronel activo del movimiento revolucionario y Sara Romo, india de la tribu kikapú proveniente del estado de Michigan, en los Estados Unidos de América. Esta pareja concibió sólo un hijo, quien fue Emilio Fernández.

Cuando éste era un niño descubrió a su madre siéndole infiel a su padre y, según él, afirmó haber matado a aquel hombre.

Por tal motivo, ella huyó de la casa, dejando a Emilio a cargo de su padre, a quien "El Indio" amó y respetó a pesar de ser un hombre rudo con él. La tutela pasó temporalmente a manos de *mamá* Juanita, abuela paterna de nuestro personaje en estudio.¹⁴

¹⁴ Félix Zúñiga Barba, "Emilio Fernández contra sus biógrafos", *Somos*, 1999, 186, p. 8.

Después de permanecer un tiempo a cargo de su abuela, el futuro cineasta a la edad de 10 años decidió incorporarse al movimiento revolucionario, lo que le permitió estar nuevamente cerca de su padre y participar en la lucha armada.

Emilio tuvo un tío de nombre Fernando Fernández, quien se casó con Eloisa Reyes; ambos concibieron a un hijo al que pusieron por nombre Fernando Fernández.

La señora Reyes enviudó cuando Fernando era muy pequeño, y poco tiempo después se casó con su cuñado, Emilio Fernández, cada uno con su respectivo hijo.

Adela Fernández, la hija de "El Indio", afirmó: "De este matrimonio nacen Agustín, Rogelio, Fernando, Jaime, Javier, Eloisa, Irma, Lilia, Teresa y Juanita."¹⁵ (El tercero es el primo hermano de Emilio "El Indio" Fernández.)

Sus hermanos Agustín, Rogelio y Jaime también se inclinaron por la carrera cinematográfica, por medio de la cual participaron como actores.

Las experiencias vividas en el movimiento revolucionario, a una edad temprana, el trato rudo que le dio su padre, sin especificar las características de esa rudeza, y la huida de su madre, templaron su carácter, el cual se vio plasmado en sus películas, y le permitió asimilar con entereza los trágicos sucesos que el destino le deparó, como la muerte por suicidio de su hija Jacaranda, procreada con Columba Domínguez.

Emilio "El Indio" Fernández contaba que durante la lucha revolucionaria dio muerte al general Guajardo, quien fue el asesino de Emiliano Zapata; por tal motivo, lo hicieron prisionero de una cárcel en Tlatelolco, de donde logró escapar, y huyó hacia los Estados Unidos de América.

Durante su estancia en ese país, "El Indio" dijo haber encontrado al ex presidente Adolfo de la Huerta, quien trabajaba como extra de mala muerte para el cine hollywoodense.

Emilio Fernández aseguró que el señor De la Huerta le encomendó la tarea de hacer cine con las siguientes palabras:

¹⁵ Paco Ignacio Taibo I. *El indio Fernández*. México, Planeta, 1992, p. 23.

“Tú no sabes que arma tan tremenda es el cine [...]. Es el instrumento más eficaz que ha inventado el ser humano para expresarse. El cine es más fuerte que un caballo; más fuerte que un 30-30; que un máuser; que un cañón o que un aeroplano. Aprende cine y luego ve a nuestra patria con ese bagaje. Haz cine nuestro, y así podrás expresar tus ideas de tal modo que lleguen a miles de personas. No tendrás ningún arma superior a ésta, ningún mensaje tendrá más difusión”.¹⁶

Sin embargo, Félix Zúñiga asegura que el cineasta, debido a sus fantasías, cambió esta versión, y dijo que había sido enviado a los Estados Unidos de América, con la misión de conseguir armamento estadounidense para el movimiento revolucionario.

Sin importar el motivo que obligó a “El Indio” Fernández a permanecer en el país del norte, lo interesante es saber que ese hecho marcó la pauta para encontrar su vocación, y cuando llega a Hollywood, en el año de 1926, el cine mudo estaba vigente y logró participar, después de una larga espera y con dificultad, como extra.

En Chicago conoció a Rodolfo Valentino, actor estadounidense de origen italiano, quien tiempo después de conocerlo murió; pero durante su funeral conoció a Alfonso Sánchez Tello, Chano Urueta, Ramón Ramos, Sandino y su hermano, quienes se encontraban involucrados en el ambiente cinematográfico.

Logró iniciar y mantener una amistad con estos personajes, y tiempo después comenzó a trabajar en el cine, para cumplir, según contaba, con la misión encomendada por el ex mandatario Adolfo de la Huerta.

Es importante señalar que cuando Emilio Fernández llegó al vecino país del norte, se enfrentó a una serie de trabas para lograr su objetivo; es decir, no comenzó actuando sino realizando actividades ajenas a la actuación, dentro de los estudios cinematográficos.

Mientras “El Indio” no tenía trabajo en dichos estudios, sobrevivió realizando otras actividades; es decir, de “lo que cayera, desde chofer, acompañante profesional, guardaespaldas, modelo de pintores y escultores y mil oficios más”¹⁷

¹⁶ Cfr. Javier Cuesta y Helena R. Olmo. *Emilio “Indio” Fernández*. Madrid, Promo libro, 2003, p. 15.

¹⁷ Luis Terán y Mauricio Peña, “El Indio como actor”, *Somos*, 1999, 186, p. 36.

No obstante el no haber participado como actor, la permanencia en los estudios le permitió observar y aprender el trabajo del director, actores y equipo de producción, conocimiento que más tarde le abrió paso en México, para llegar a ser un reconocido director de cine.

Una vez adentrado en el círculo fílmico, pudo por fin participar en películas como *Los amores de Carmen* (1927), *-Loves of Carmen-* del director Raoul Walsh, en donde por cierto conoció a Dolores del Río, quien era la protagonista.

La actriz, con reconocimiento en Hollywood, protagonizó algunos años después las primeras películas mexicanas dirigidas por Emilio Fernández, como fueron *Flor Silvestre* y *María Candelaria*, entre otras.

“El Indio” también participó en las películas *Ramona* (1928), dirigida por Edwin Carewe; *Destino* y *Gitanos* (1929), ambas del director Chano Urueta; *Oklahoma cyclone* y *The land of missing men* (1930), bajo la dirección de J. P. McCarthy; así como en *La Buenaventura* (1934), de William McGann.

Después de su participación en estas cintas, decidió regresar a México para hacer méritos e iniciar su larga y reconocida trayectoria como actor y director de cine.

No obstante el talento que mostró, el futuro director de cine contaba con un defecto que lo llevó a tener serios problemas: su carácter temperamental; cuestión ésta que le trajo serios conflictos familiares, sociales y de trabajo, pues según Javier Cuesta y Helena Olmo, aseguraban que llegaba al extremo de golpear o hasta matar.

Tal como sucedió durante la filmación, en México, de la película *Los dorados de Villa*, en donde se vio envuelto en un conflicto sangriento, motivo que lo obligó a salir del país para dirigirse a Cuba.

En esa isla conoce a Gladis Fernández, con quien se casa en el año de 1941, procreando una hija, Adela Fernández, misma quien fue abandonada por su madre cuando era muy pequeña, quedando a cargo de su padre y de la señora Eloisa Reyes.

La decisión que tomó la señora Fernández de salirse de su casa se debió a las infidelidades de su marido, según lo cuenta la propia Adela Fernández.

Un año después de permanecer en Cuba regresa a México con su mujer, retomando la actividad cinematográfica.

En su labor como director no sólo la experiencia lo favoreció; también es importante mencionar la influencia que tuvo de cineastas reconocidos, tales como Sergei M. Eisenstein, y John Ford; de los pintores Diego Rivera y José Clemente Orozco, así como de sus colaboradores Mauricio Magdaleno y Gabriel Figueroa.

En este recuento, se debe recalcar la importancia que tuvo el cineasta ruso Sergei M. Eisenstein en la carrera cinematográfica de varios mexicanos que pretendían ser directores de cine, tal fue el caso de Emilio Fernández, así como de Gabriel Figueroa, como fotógrafo.

“El Indio” Fernández retoma la intención de Eisenstein para hacer cine mexicano, considerándolo como un medio importante para crear conciencia entre el pueblo al crear una nación idealizada, donde éste exige sus derechos, como por ejemplo la educación, en la cinta *Río Escondido*, y la igualdad de derechos entre los individuos, como lo expresa en la película *Flor Silvestre*.

La idea del director ruso era aprovechar al máximo la belleza escenográfica de los paisajes y los sucesos de principios de siglo, como la dictadura porfiriana y la Revolución Mexicana, aspectos que permitirían definir a México como una nación.

Gabriel Figueroa, quien también se vio influenciado con la ideología del cineasta ruso, motivo que consolidó su trabajo como fotógrafo, con Emilio Fernández en la dirección y Mauricio Magdaleno como guionista, en las películas: *Flor Silvestre* y *María Candelaria*, entre otras, formando una trilogía que les permitió lograr el reconocimiento a nivel nacional e internacional.

Del director ruso Eisenstein imitó la utilización del cine como medio para adoctrinar al pueblo moscovita, mismo que aplicó Emilio Fernández en el cine mexicano, cuya finalidad sería la misma: crear conciencia entre el pueblo mexicano, al mostrar una nación idealizada, en donde el pueblo exige sus derechos como la educación y la igualdad entre los individuos; y como ejemplo se puede mencionar la película *Río Escondido* (1943).

Otros temas abordados por "El Indio" para el cine nacional, fueron el amor fracasado de la pareja, en *María Candalaria* (1943); el patriotismo, en *La rebelión de los colgados* (1954); el amor a la tierra, en *Flor Silvestre* (1943), por mencionar algunas películas; todo esto con la finalidad de mostrar al pueblo una nación idealizada. En sus películas se muestra como un hombre que se rebela ante las injusticias sufridas por el pueblo mexicano.

El nacionalismo cinematográfico fue un elemento empleado por Emilio Fernández, con el que pretendió preservar la identidad nacional retratada por medio de los paisajes, el indígena, el vestuario, la religiosidad, las costumbres y la presencia del maguey; todo esto sin hacer a un lado los sucesos de finales del siglo XIX y principios del XX, como fueron El Porfiriato y la Revolución Mexicana, con la finalidad de hacer películas para definir a todo un país.

Ese elemento proyectado en la pantalla coincidió con la política de unidad nacional, que llevaba en la práctica el entonces presidente Ávila Camacho.

No sólo reflejó ese nacionalismo en sus películas sino en su vida cotidiana, pues su casa en Coyoacán tenía un diseño rústico, así como los muebles, tapetes, adornos en general y ollas para la cocina, elementos que le daban un toque mexicano, muy propio de "El Indio".¹⁸

Además no perdía oportunidad para usar prendas netamente mexicanas, sin olvidar su característico paliacate al cuello y su cajetilla de *Delicados* en uno de los bolsillos de su camisola. Asimismo, traía consigo una bolsa de fibra de yute, de esas que se usan para el mandado, en la que cargaba sus botellas de tequila, un puñado de chiles verdes y unos limones, que no quería compartir con nadie.¹⁹

Como ya se ha dicho, Emilio Fernández enfatizó en su obra filmica una característica que lo llevó a distinguirse en su vida personal, así como director de cine: el nacionalismo, característica aplicada en sus obras. El desarrollo de este concepto en la pantalla cinematográfica le permitió recibir algunos premios, tanto nacionales como internacionales.

¹⁸ Amelia Camarena, "El Indio... ¡genio y figura!", *Somos*, 1999, 186. pp. 22, 30, 31.

¹⁹ Conferencia presentada por la Maestra Marcela Fernández Violante, "El Indio como director". México, Cineteca Nacional, 06 de mayo del 2004.

Cuando Fernández se encontraba en México trabajando como actor, se relacionó con otros personajes que estaban dentro del ambiente cinematográfico, como fue el caso del guionista Mauricio Magdaleno; el fotógrafo Gabriel Figueroa; y los actores Dolores del Río y Pedro Armendáriz, con quienes, tiempo después, logró conformar un equipo de trabajo que le permitió ganar el reconocimiento a nivel internacional.

De la misma manera conoció a los dirigentes de las compañías productoras de cine Filmex, Clasa y Films Mundiales. Por cierto, en esta última, inspirada por Agustín J. Fink, se pretendía hacer un cine de calidad que compitiera con el realizado en el extranjero.

Para 1943, Fink tenía como proyecto la realización de una película mexicana, *Flor Silvestre*, cuya dirección estaría a cargo de Fernando de Fuentes, quien rechazó la oportunidad debido a la carga de trabajo.

Fue entonces que el productor de cine puso su mirada en Emilio Fernández, quien dos años antes mostró su habilidad como director con la película *La isla de la pasión*.²⁰ Fue a partir de ese momento que "El Indio" Fernández comenzó a trabajar para la Films Mundiales, como director.

En las dos primeras películas mexicanas dirigidas por Emilio Fernández se contó con la participación de Mauricio Magdaleno, como guionista, y la de Gabriel Figueroa, como fotógrafo.

Cuando a Mauricio Magdaleno le hicieron saber que sería el guionista de la película *Flor Silvestre*, la idea le entusiasmó mucho, pero al momento de saber que la dirigiría "El Indio" Fernández, tardó un tiempo en aceptar la propuesta, debido a los arranques temperamentales de este director. Lo mismo ocurrió con Gloria Marín, quien definitivamente la rechazó.

El temperamento que distinguió al cineasta, no sólo lo reflejó en su vida personal sino en el ámbito laboral, y algunas personas que trabajaron con él sabían de su carácter rudo y poco tolerante, cuando las cosas no salían como este cineasta quería.

²⁰ Paco Ignacio Taibo I. *El indio Fernández*. México, Planeta, 1992, p. 76.

Finalmente Mauricio acepta ser el guionista; en Dolores del Río se encuentra a la protagonista, recién llegada de Hollywood, y Pedro Armendáriz, que iniciaba su carrera como actor, sería la pareja amorosa, cinematográficamente hablando, de la actriz Dolores del Río.

Ella, Dolores del Río, decide regresar a su país natal, porque los contratos que le ofrecían en la meca del cine estadounidense ya no la favorecían ni económica ni artísticamente hablando, y en México, debido a la época de oro que estaba viviendo el cine nacional, encontró la oportunidad que esperaba para regresar a su patria.

Durante la filmación de *Flor Silvestre* se hizo patente la dura personalidad de "El Indio" con Dolores del Río, quien caracterizaría el papel de la protagonista, porque estuvo a punto de golpearla por no hacer las cosas como él las indicaba; esto orilló a la actriz a renunciar al contrato de dicha producción. Sin embargo, debido a su profesionalismo y a la petición de sus compañeros de trabajo, regresó a concluir la.²¹

Por lo anterior, la actriz declaró: "me retiro, no terminaré la película"²². Este hecho provocó la preocupación del productor, pues pasaron algunos días y ella no se presentó.

El Indio decidió pedir una disculpa a Dolores frente a todos los que presenciaron ese hecho desagradable, y con una actitud orgullosa, dijo: "pido perdón a la actriz, mas no a la mujer".²³

El mismo año que se filmaba *Flor Silvestre*, y con la intención de enmendar su falta, entregó a la actriz, el día de su santo, en servilletas de papel el argumento de la que sería su siguiente película: *María Candelaria*.

Cuando a Mauricio Magdaleno se le dio a conocer el argumento de esta película, externó las siguientes palabras: "*María Candelaria* es falsa, muy falsa. Lo que más me molestaba de ella era su folclorismo".²⁴

²¹ Cinta Franco Dunn. *Dolores del Río*. España. Promolibro. 2003. p. 84.

²² Cfr. David Ramón. "La estrella fugitiva", *Clio*, 1997. Vol. II., p. 20.

²³ Cfr. *Ibidem.*, p. 20.

²⁴ Cinta Franco Dunn. *Op cit.* pp. 84-85.

No obstante la opinión del guionista se iniciaron los trabajos de filmación, y volvió a surgir el temperamento incontrolable del director, y aunque quiso enmendar su falta con Dolores del Río, la agresión se repitió.

La protagonista continuó con su trabajo y terminó la filmación. En lo personal se puede considerar que la actriz tomó esa actitud, por no tener en ese momento una mejor oportunidad de trabajo.

El día de su exhibición en el cine Palacio, alquilado por Agustín J. Fink, no tuvo la aceptación esperada, porque según los críticos de cine, quienes asistieron a la premier, no correspondía a la realidad mexicana.

También estuvieron presentes algunos habitantes de Xochimilco, quienes se mantuvieron atentos durante la presentación del filme, así como público en general y algunos extranjeros.

Por el hecho de que la película no tuvo en su momento el éxito esperado, el director estaba a punto de perder el trabajo en la compañía Films Mundiales, la cual comenzó a gestionar los trámites de la cancelación del contrato. Sin embargo, gracias a la ayuda del empresario Agustín J. Fink se suspendió la rescisión del contrato.

La postura de inconformidad por parte de los críticos de cine cambió hacia el otro extremo, cuando durante la presentación del filme surgió una voz con acento extranjero que solicitaba la presencia del director y la actriz.

El director del filme narró a la periodista Beatriz Reyes Nevares, que se trataba del señor Oumansky, embajador de la Unión Soviética, "[...] Gracias a Oumansky y a su personalidad, nuestra *María Candelaria* fue mandada, no sé por qué circunstancias, al Festival de Cannes. De allá nos trajimos todos los premios".²⁵

Se podrían citar más anécdotas sobre la acogida de sus películas; sin embargo, como esta investigación gira en torno a *María Candelaria*, sólo se hará mención a esta cinta.

²⁵ Paco Ignacio Taibo I. *Op. cit.*, p. 91.

Retomando el tema del nacionalismo, encarnado en Emilio Fernández, creó un mundo en el cine lleno de nubes, magueyes, haciendas y claroscuros, convirtiéndolo en la imagen de nuestro país para el resto del mundo.

Es importante mencionar que además del equipo de trabajo de "El Indio", contó con la participación de actores que dieron realce a su realización, por lo que no se debe olvidar la participación de la pareja romántica, integrada por Dolores del Río y Pedro Armendáriz, quienes protagonizaron varias películas del cine nacional.

La carrera artística de Emilio Fernández se vio llena de coincidencias, porque cuando llegó a México después de una larga estancia en Hollywood, y con la finalidad de hacer cine mexicano, su patria se ve favorecida con la ayuda económica que recibió de los Estados Unidos de América, país que estaba participando en la Segunda Guerra Mundial.

La filmografía de este cineasta se vio caracterizada por plasmar escenas de la vida cotidiana del pueblo mexicano, quien afirmó: "Mis películas son muy simples, se inspiran en la vida mexicana. Son trocitos de la vida mexicana. Mi intención siempre es reflejar el dolor de mi pueblo o su lucha por una vida mejor, o sencillamente por sobrevivir".²⁶

Si bien es cierto que en *María Candelaria* no se ve ninguna sublevación de los habitantes de Xochimilco, también se puede apreciar esta característica en *Flor Silvestre* y *Río Escondido*, por mencionar algunos ejemplos.

Al proyectar en la pantalla a una nación idealizada, también los personajes tenían que corresponder a esa idea de lo mexicano, por medio de un modelo de nación planteada por Emilio Fernández.

Este director enfatiza el papel que han jugado las mujeres a lo largo de la historia de México, como forjadoras de una nación.²⁷

Se puede considerar que no obstante la debilidad física de la mujer comparada con la del hombre, ésta ha participado de manera importante en la

²⁶ Cfr. Cinta Franco Dunn. *Op cit.* P. 88.

²⁷ Julia Tuñón. *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández.* México. CONACULTA, 2000, p. 9.

formación de la ideología del pueblo mexicano, no sólo al infundirla en sus hijos sino también al transmitir y compartir ésta con su pareja.

No sólo en la ideología se aprecia la participación de la mujer, sino en esa actitud de coraje y de lucha por lograr sus ideales, que le comparte al hombre en los momentos difíciles.

Además, si agregamos a estos aspectos de la vida cotidiana, el hecho de que en la historia oficial se le ha otorgado muy poca importancia al papel que ha jugado la mujer en el aspecto social, se podría afirmar que es el único en el que ha participado sin ser plenamente reconocida.

La mujer ha sido educada para ocuparse de las labores de la casa y el cuidado de los hijos desde el tiempo de los aztecas, según Eduardo Matos Moctezuma. En este sentido, ellas son quienes se han encargado de inculcar los principios sociales, morales y religiosos que les han servido para conducirse dentro de la sociedad, ya sea rural o urbana.

Al igual que el papel de la mujer poco reconocido socialmente, durante los años en que Emilio Fernández dirigió sus primeras películas, los motivos que dieron lugar al movimiento revolucionario fueron perdiendo importancia dentro de la vida política y social de nuestra nación.

Si se hiciera énfasis en el periodo revolucionario, del cual se ha hablado en el primer capítulo, la mujer ha sido casi relegada de la historia oficial en el aspecto político. Lo anterior, porque algunas fuentes hacen alusión a ellas bajo el concepto de *adelitas*, sin siquiera mencionar el nombre de alguna de éstas.

En el caso del periodo de Ávila Camacho, sin profundizar mucho, se podría mencionar que la mujer en ese momento no tenía el derecho de elegir a sus gobernantes, pero logró que se le otorgara dicha facultad a principios de la década de los años cincuenta.

Algunos de esos temas fueron aprovechados por Emilio "El Indio" Fernández como argumento de su filmografía, y que coincidieron con la etapa de modernización acelerada de nuestro país durante el gobierno de Ávila Camacho, misma que convirtió el proceso revolucionario, así como las tradiciones y costumbres, en una historia que perteneció al pasado.

En el siguiente capítulo se revisará únicamente el papel femenino en la vida cotidiana, desde el punto de vista del director Emilio Fernández.

2.2 El guión y la fotografía

Mauricio Magdaleno nació en Villa Refugio, Zacatecas, el 13 de mayo de 1906, cuatro años antes de que iniciara el movimiento revolucionario. Se distinguió por ser un connotado guionista al lado de reconocidos directores cinematográficos, como fue el caso de Emilio Fernández.

Mauricio Magdaleno refiere que su padre, Vicente Magdaleno, colaborador de los hermanos Flores Magón, participó como agitador desde 1906, año en que nació el escritor.

Asimismo, en una anécdota cuenta que en su casa había papeles por donde quiera, pertenecientes a los hermanos Flores Magón. Este pensamiento liberal se vio reflejado en la muerte de tres familiares, y la huida de su familia a la ciudad de Aguascalientes.²⁸

Con lo anterior, el padre de Mauricio Magdaleno tuvo que influir en cierta medida en el pensamiento de su hijo, al determinar la ideología que le permitió ser parte del equipo de trabajo de Emilio "El Indio" Fernández.

Como se ha mencionado en el apartado dedicado a Emilio Fernández, el tema que predominó en sus películas fue el de la Revolución Mexicana, movimiento histórico que vivió muy de cerca este escritor.

No obstante la huida a la ciudad de Aguascalientes, su padre continuó participando arduamente en la lucha revolucionaria, utilizando una tienda de abarrotes que él mismo instaló, como punto de reunión para seguir distribuyendo información contra Adolfo de la Huerta.²⁹

Es importante mencionar que no sólo su padre influyó de manera determinante en su trabajo como guionista.

²⁸ Roberto Bellivis. "La pequeña anécdota debe adquirir trascendencia", *El Universal*. 16 de junio de 1957, 1^o secc. , p. 2.

²⁹ *Ídem*.

Entre los personajes que también dejaron huella en Mauricio Magdaleno, y a los que les tuvo gran admiración, se encuentran: Ramón López Velarde, Federico Gamboa, Artemio del Valle Arizpe; también a los conocidos como ateneístas, con una tendencia abocada al tema revolucionario, como Martín Luis Guzmán, por mencionar solamente a algunos.³⁰

No obstante que Mauricio Magdaleno escribió sobre el tema revolucionario, cuando le encomiendan el argumento de *María Candelaria* mostró una gran inconformidad, por considerarla exagerada en el folclorismo.

También este escritor se caracterizó por ser un político activo, debido a que no sólo dejó huella con palabras plasmadas sobre el papel, sino que les dio vida con sus acciones, lo que le permitió quedar presente en el desarrollo de nuestra vida nacional.

Por lo anterior, la prensa publicó: "...no es un título más de la biografía de ese escritor, ni son palabras perdidas, sino de esas que no mueren, porque contienen al hombre que las forjó y al sujeto que le da sustento".³¹

Participó en pro de los principios revolucionarios al lado de José Vasconcelos, no como un simple seguidor que apoyaba su pensamiento, sino como revolucionario activo y llegó, incluso, a ser amigo cercano del reconocido político.

Mauricio Magdaleno no sólo participó en el ámbito cinematográfico; también en el teatro, donde introdujo innovaciones a la técnica, pues sostenía que la realidad del momento era el tema a interpretar. Asimismo, estuvo en contra del folclorismo.³²

Las características antes mencionadas no fueron exclusivas del teatro, se aplicaron también al cine sobre todo en la obra en la que colaboró con "El Indio". Por tal motivo, con el argumento de la película *María Candelaria*, el escritor no apoyaba en principio la idea del director, por considerarla exagerada en la representación del folclor.

³⁰ Arturo Azuela, "Los resplandores de Mauricio Magdaleno", *Excelsior*, 12 de julio de 1992. El Búho (suplemento), p. 1.

³¹ Andrés Henestrosa, "La nota cultural", *El Nacional*, 15 de noviembre de 1956.

³² Rafael Battino, "Lo que significa en Teatro de Ahora", *Revistas de Revistas*, 27 de diciembre de 1931, p. 12.

Sin embargo, ninguna fuente nos explica el por qué el guionista aceptó la realización de este trabajo.

Magdaleno presumía de contar con una ideología con tendencia romántica llevada a la práctica cuando tomó como responsabilidad, junto con los jóvenes contemporáneos, el luchar por los principios revolucionarios que poco a poco se fueron olvidando, y dijo:

“El tema de nuestras arengas no podía ser más discutible; la juventud de México intervenía por primera vez en la vida pública a fin de despertar las fuerzas ciudadanas, y de llevarlas al salvamento del país. Nos ofrecíamos, limpios de sangre, oro y oropel, como responsables ante el público, de la candidatura de Vasconcelos. Enfatizábamos que ninguno de nosotros era político profesional, y que si estábamos ahí era en obediencia a un dictado determinante del bien nacional. La revolución había sido traicionada y reclamábamos su cabal restablecimiento.”³³

Con lo anterior, es factible darse cuenta que la ideología del guionista se adecuó a la de Emilio Fernández; además de que las vidas de ambos coincidían con vivencias en el movimiento revolucionario antes y después de éste.

Con la muerte de Mauricio Magdaleno, en 1986, y como es costumbre con aquellos que no son reconocidos en su momento, se hicieron escuchar las voces de quienes consideraron el oficio del guionista como un legado para la historia.

La periodista Margarita Michelena, expresó:

“La falta de buenos escritores como él se hace sentir cada vez con mayor agudeza [...], Mauricio Magdaleno nos muestra con José Revueltas -y con Ricardo Garibay- que hace falta ser un escritor, para desempeñarse honrosamente como argumentista de cine, oficio que tantos juzgan erróneamente, como una actividad sólo ancilar de la literatura”.³⁴

El pensamiento de Magdaleno permitió hacer mancuerna con la ideología que profesaba “El Indio” Fernández, porque ambos pretendieron rescatar los valores revolucionarios que se perdieron con la modernización.

³³ Mauricio Magdaleno. *Las palabras perdidas*, 1956. p.35.

³⁴ Margarita Michelena, “Mauricio Magdaleno”, *El Informador*, 9 de julio de 1986. p.4-5.

Otro pilar para el equipo de trabajo de Emilio Fernández fue el fotógrafo Gabriel Figueroa, quien trabajó con otros reconocidos directores cinematográficos, tales como Luis Buñuel y John Ford.

La participación de Figueroa en el cine de Fernández dio lugar a que se obtuvieran algunos reconocimientos, tanto en el ámbito nacional como en el internacional.

Figueroa nació en 1907, también durante la gesta revolucionaria.

El trabajo de Gabriel Figueroa armonizó con el pensamiento de Emilio Fernández, de tal manera que ambos se fusionaron: mientras Figueroa elaboraba imágenes con determinados elementos llenos de patriotismo, propios del artista, Emilio Fernández, por su parte, les daba vida con el argumento cargado de vivencias personales.

Se podría decir que el trabajo de ambos se volvió un todo. Una mezcla de rudeza *naif* y de patriotismo elemental, cruza de muchas de sus historias, como un terremoto en despoblado. Más que un director de cine era una naturaleza artificial convulsionada, un instinto herido contando historias por la llaga, como si nada pasara.

Un fenómeno cultural en nada despreciable, pero cada día más alejado de la sensibilidad de este tiempo. Sin embargo, las mismas imágenes de Gabriel Figueroa que en su momento fueron útiles para esas necesidades expresivas de Emilio Fernández, tienen cada vez más vida propia y paso más ligero.³⁵

La participación del fotógrafo Gabriel Figueroa en el cine mexicano fue trascendental, pues las imágenes dieron el toque especial a las escenas para las que fueron hechas.

Las fotografías de Gabriel Figueroa que ahora podemos disfrutar plenamente como imágenes aisladas, como cuadros llenos de fuerza y sutileza, fueron creadas para el cine. Dentro de las películas a las que pertenecieron mostraron ya su calidad, su alcance expresivo, así como su composición impecable.³⁶

³⁵ Alberto Ruy Sánchez, *Gabriel Figueroa: Los valores fundamentales de la imagen*. (folleto)

³⁶ *Ídem*

El empleo de la luz y sombra en la fotografía de Gabriel Figueroa permitieron identificar su trabajo, en donde se inmortalizaron los rostros de algunas estrellas del cine mexicano.

2.3 Dolores del Río: un rostro mexicano en el cine de *El Indio*

A principios del siglo XX, la ciudad de Durango mostró una riqueza particular con la existencia de mansiones de tipo europeo, habitadas por familias que formaron parte de la aristocracia porfiriana.

De estas familias aristócratas surgió un matrimonio integrado por Jesús Leonardo Asúnsolo y Antonia López Negrete, quienes contrajeron nupcias el 5 de septiembre de 1902, en la ciudad de Durango.

Jesús Leonardo nació en Chihuahua y descendía de una familia de ganaderos y comerciantes tan hábiles para las finanzas, que tuvieron a su cargo los negocios del Banco de Durango.

Antonia López Negrete nació en la ciudad de Durango en 1880; provenía de una de las mejores familias del país, y por lo cual certificaba ante notario, la legítima alcurnia que se remontaba a España, pasando por la nobleza del virreinato.

El 3 de agosto de 1904, la joven pareja vio nacer a su primogénita, quien llevó por nombre María Dolores Asúnsolo López y fue bautizada por su tío, el arzobispo de Durango, Santiago Zúbiría y Manzanero.

Para 1910, la estabilidad de la familia Asúnsolo López se vio amenazada por el movimiento revolucionario, y decidió salir de Durango, provocando la separación de la pareja, pues Jesús Leonardo Asúnsolo se refugió en los Estados Unidos de América y la señora Antonia y la pequeña María Dolores, en el Distrito Federal.

Debido a la posición económica de los padres de María Dolores, su madre encontró una casa en la colonia Juárez, con las comodidades a las que estaban acostumbradas. Dos años después, Leonardo se reunió con su familia. Para 1912, cuando la familia ya se encontraba reunida, su vida cambió de manera favorable,

debido a que recibieron ayuda de Francisco I. Madero, primo de doña Antonia López, el cual ocupaba en ese momento la silla presidencial.

Una vez asentada la familia Asúnsolo en la Ciudad de México, los padres de María Dolores tomaron la decisión de inscribirla en una escuela religiosa con tendencia francesa, en donde aprendería la cultura de Francia y el idioma de ese país, para no hacer a un lado la tradición familiar.

Con el tiempo, los padres de Dolores descubrieron en ella cierta habilidad para el baile, y por ese motivo su madre decidió llevarla al espectáculo de la bailarina Ana Pavlova, en donde interpretó *La muerte del cisne*.

Dolores del Río descubrió su vocación por la actuación y el baile, de tal manera que cuando sus padres asistían a algunas fiestas de amigos, ella bailaba con tal gracia que llamaba la atención de los asistentes.

Dolores no perdió oportunidad para mostrar sus gracias frente a los invitados y a principios de febrero de 1921 se solicitó su participación como bailarina de español, en un evento organizado por las damas de la alta sociedad mexicana a beneficio de un hospital.

Para que María Dolores pudiera asistir como bailarina, su madre quien apoyaba todas las decisiones de su hija, solicitó permiso a las monjas de la escuela para que ella pudiera bailar, las cuales aceptaron inmediatamente.

El coordinador principal del evento fue Jaime Martínez del Río y Viñet, figura distinguida dentro del ámbito artístico e influenciado por la educación inglesa que había recibido durante sus 34 años de vida.

Jaime Martínez del Río quedó admirado con la belleza y el talento artístico de la joven, a tal grado que algunos días después comenzarían una relación amorosa, y dos meses más tarde contrajeron matrimonio, no obstante que Dolores contaba con apenas 17 años de edad.

La vida de Dolores al lado de sus padres estuvo hasta cierto punto restringida y su nueva vida le llevó a sentirse liberada, debido a que durante los dos años de luna de miel en Europa, asistieron como invitados por parte de los amigos de Jaime a fiestas, bailes, óperas, ballet, teatro permitiéndole ampliar su bagaje cultural.

El tipo de vida urbano en Europa contrastó con el rural al que se enfrentaron en el rancho Santa Lucía, al regresar a México en 1923, propiedad de Jaime. En ese tiempo, Dolores se embarazó y poco después sufrió un aborto que le llevó a estar entre la vida y la muerte. La indicación médica fue no volver a embarazarse, porque le costaría la vida.

Durante la ausencia de Jaime y María Dolores en México, el rancho perdió fortuna, por lo que la situación económica de la pareja no era la que esperaban ni a la que estaban acostumbrados; por tal motivo, deciden establecer su residencia en la Ciudad de México.

Una vez instalados, continuaron su vida social como en Europa. En una de las reuniones a la que asistió la pareja conocieron a Edwin Carewe, reconocido director cinematográfico quien trabajó para la Metro First Nacional, entre otras, casado por segunda vez, en un evento en la casa de Adolfo Best Mugard, hombre de sociedad y artista plástico, amigo de Jaime Martínez.

Durante la fiesta, Dolores interpretó algunas piezas, y el señor Carewe quedó admirado con el talento y belleza de ella; por ese motivo, le propuso trabajar como actriz en una película hollywoodense, y a su esposo como guionista.

Ante tal oferta, la pareja no tardó en preparar maletas y, al día siguiente, 26 de agosto de 1925, llegaron a la ciudad de Los Ángeles, California.

Cuando Dolores llegó a Hollywood contratada por Carewe, comenzó teniendo una vida sobria, más acentuada que la experimentada en su niñez, cuando tuvieron que huir de Durango.

Tuvo que enfrentarse aisladamente a un idioma que no conocía; al mundo despiadado, superficial y mercantilista, pero al mismo tiempo creativo, innovador, excitante y maravilloso; todo esto la hacía seguir luchando por lograr su objetivo.

Las condiciones de sobriedad que llevaba la pareja, orillaron al marido a dejar a un lado sus planes personales, para dedicarse a otras actividades más prácticas, que le permitieron adquirir su primera vivienda con lujos y comodidades.

Por su parte, Carewe preparaba para Dolores del Río una prueba filmica con la que pretendió exaltar sus rasgos exóticos, resaltados con maquillaje y vestimenta especial para la futura estrella.

Lo que llamó la atención al director de cine del rostro de la futura actriz fue "la estructura ósea de ese rostro y sus extraordinarios pómulos."³⁷

Aunada a esta impresión que causó el rostro de Dolores, Gabriel Figueroa Jr. dijo que su padre admiraba a la actriz, porque "tenía una calavera muy bonita",³⁸ especificando que los pómulos marcados y las cejas pobladas, resaltaban su rostro.

Poco a poco Carewe descubrió las cualidades de su nueva y futura estrella, complementando el trabajo con la publicidad para darla a conocer al público cinéfilo, para que su rostro no le fuera desconocido.

Por tal motivo, contrató a Henry Wilson, connotado periodista, y ambos iniciaron un trabajo en equipo para Dolores. Empezaron cambiándole el nombre de María Dolores Asúnsolo López de Martínez del Río, por el de Dolores del Río.

En las notas periodísticas, el señor Wilson no sólo resaltó las características físicas de la nueva actriz, sino también su origen aristocrático, la herencia económica, la educación conventual, su modo de bailar y los bienes del marido.

El reto al que se enfrentó Dolores del Río para llegar a ser una estrella de cine, le obligaron a aceptar algunas actividades sugeridas por Carewe, como el de asistir a clases de natación, dicción, canto, actuación, de caminar, baile, equitación, gimnasia y más horas de inglés.

El ritmo de vida de Dolores propició un distanciamiento con su esposo, pues él también estaba ocupado en otras actividades indicadas por Carewe, quien se enamoraba cada vez más de la futura estrella.

La carga de actividades de la futura actriz y su objetivo de llegar a ser reconocida en el medio, fueron la causa del desprendimiento sentimental hacia su marido, que concluyó con el divorcio firmado en 1928.

Casi para finalizar la década de los años veinte, conoció a otro destacado director de cine, Cedric Gibbons, con quien contrajo nupcias tiempo después de haberlo conocido.

³⁷ David Ramón. "Un lugar risueño y somnoliento llamado Hollywood". Clío, 1997, vol. I., p. 23.

³⁸ Conferencia presentada por Gabriel Figueroa Flores. "La figura de la mujer en el cine del Indio", México, Cineteca Nacional, 8 de mayo 2004.

Luego de su larga preparación, Dolores del Río filmó su primera película como protagonista, titulada *Joanna*, y logró el estrellato con *Resurrección*, en 1927, también dirigida por Carewe.

A partir del estrellato, algunos directores reconocidos en Hollywood le ofrecieron contratos con excelentes ingresos, los cuales fueron aceptados por la nueva actriz.

A casi un año de la llegada de Dolores a Hollywood, con una carga de trabajo intensa, recibió en su domicilio, el 8 de abril de 1926, con motivo de su cumpleaños, un telegrama que decía: "Reciba mis expresiones sinceras de felicitación en su día de días. Álvaro Obregón".³⁹

Lo anterior, le llevó a pensar que ya era famosa en México, y se sintió muy halagada con la felicitación del ex presidente.

Poco después recibió un cable proveniente de París, del famoso pintor Ángel Sarga, quien le pidió que posara para un retrato que adornaría la nueva delegación en México. Dolores no pudo dirigirse hasta Europa, pero le envió algunas fotos.

Algunos muralistas como Diego Rivera, Covarrubias y Orozco le tenían gran admiración a la actriz, y la pintaron; asimismo, plasmaron en sus obras el tema de la clase obrera, los indígenas de México, y el tema de la Revolución Mexicana.

Después de una larga preparación en Hollywood, en 1927, Dolores del Río realiza su primera película sonora titulada *Ramona*, donde interpreta una canción con el mismo nombre de la película.

Con la llegada del cine sonoro, algunos de sus colegas tuvieron que renunciar a su carrera como actores, por tener una voz chillona que no correspondía con su personalidad o con la del personaje.

La experiencia que adquirió en el vecino país del norte le permitiría, años más tarde, formar parte del grupo de actores mexicanos que trabajarían para la naciente industria cinematográfica nacional.

No obstante que Dolores del Río fue instruida en Hollywood en el ámbito cinematográfico, demostrando su calidad como actriz, los directores de cine y las

³⁹ Cfr. David Ramón. vol I. *Op. cit.* p. 28.

compañías productoras tales como la Metro Golden Meyer, la RKO y en la 20th Century Fox, no siempre pusieron su mirada en ella, pues había otras actrices contra las que competía.

Para fines de los años treinta, después de una larga trayectoria de contratos firmados, rescindidos y/ o no concretados, la actriz se dio un tiempo para pensar entre seguir en Hollywood o regresar a su país natal, optando por esto último.

Al regresar a México se encuentra con un cine nacional en apogeo, favorecido por la Segunda Guerra Mundial, que tenía ocupados en la fabricación de armamento y enfrentamientos bélicos a aquellos países que habían destacado, hasta antes del conflicto, en el ámbito cinematográfico.

En ese entonces, México se encontraba en una época de oro, donde ya destacaban como directores de cine Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes, y debutaban, en los primeros años de la década de los cuarenta, como directores de cine Julio Bracho (primo hermano de la actriz) y Emilio Fernández. Asimismo, entre 1943 y 1944 entró en escena Roberto Gavaldón.

En este mismo escenario se encontraban actores reconocidos como figuras representativas del cine nacional, tales como Titó Guízar, Mario Moreno "Cantinflas" y Manuel Medel, entre otros.

Con este gran equipo de estrellas y directores, Dolores del Río llegó a México con una gran experiencia como actriz, con un estilo propio e influencia adquirida de actores hollywoodenses. Cuando ella llega, empezaron a destacar Pedro Armendáriz, Arturo de Córdoba y, tiempo después, María Félix.

La primera oportunidad que se le presentó para trabajar como protagonista fue en la película *Flor Silvestre*, dirigida por Emilio Fernández.

No se debe hacer a un lado la imagen de Pedro Armendáriz, quien casi siempre fue su pareja cinematográfica, el que con su presencia en el cine nacional tuvo mucho que ver para resaltar el papel de la estrella, así como la de él mismo, adquiriendo prestigio internacional en la cinta *María Candelaria*.

Cintia Franco, una de las biógrafas de la actriz, afirma que no sólo la actuación le llevó a destacar, sino también sus características físicas le permitieron representar las características masculinas del mexicano.

Tal parece que desde su llegada a México, Dolores del Río ya estaba destinada a realizar películas con temas históricos, caracterizando a mujeres mexicanas, y dirigida por Emilio Fernández con quien coincidió en la intención por hacer cine, resaltando el nacionalismo y el papel de la mujer.

No obstante el machismo que caracterizaba a "El Indio", habría que recordar que en sus películas no mostró la realidad del pueblo mexicano, porque su trabajo siempre fue la idea de una nación idealizada, que quiso plasmar en el cine.

A principios de la década de los años cuarenta, el director Burns tuvo en mente elaborar un guión para que la actriz Dolores del Río debutara en el cine mexicano con el tema de la Revolución Mexicana, donde ella caracterizaría a una mujer con un papel predominante en el marco histórico de este acontecimiento, resultando una característica novedosa para ese entonces.⁴⁰

Sin embargo, a causa de una diferencia que tuvieron Burns y Dolores, por razones de trabajo, el guión no se escribió, aunque el proyecto de la película para esta actriz ya estaba acordado con la empresa Clasa Films Mundiales y su productor asociado Agustín J. Fink, así como con Felipe Subervielle, como gerente de producción.

Fink pensó en Fernando de Fuentes para dirigir la primera película mexicana para Dolores del Río, sin embargo, por la carga de trabajo que tenía éste, Fink decidió darle la oportunidad a Emilio Fernández, quien también estuvo en Hollywood y en los años treinta había regresado a México.

Gabriel Figueroa fungiría como fotógrafo, con 35 años de edad, quien para entonces había destacado en las películas *La mujer del puerto*, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, y *Allá en el Rancho Grande*.

⁴⁰ David Ramón. "Siempre serás bella, Lola". México, *Clio*, 1997, vol. II, p. 12.

2.4 El nacionalismo cinematográfico

En la primera parte de este capítulo hemos hablado de algunos aspectos de la vida de Emilio Fernández, desde su infancia que determinaron su carácter temperamental, así como su arraigada ideología nacionalista que dejó plasmada en sus películas.

La idea nacionalista de "El Indio" tuvo su origen en el intercambio de inquietudes con el cineasta ruso Sergei M. Eisenstein, quien al llegar a México se vio envuelto con la cultura de nuestro país, y a partir de este momento realizó algunas películas con temas mexicanos, como fue el caso de la película *¡Qué Viva México!*

Entre los elementos plasmados por el director ruso en esta película se encuentran el paisaje, el maguey y el indio, como objetos fotográficos.

Eisenstein quedó maravillado por la belleza natural de México, integrada por los paisajes, la vegetación y los habitantes de nuestro país, misma que congeló en imágenes.

Cuando este cineasta inició su trabajo, con una idea marxista-leninista, nunca se imaginó que la Revolución Mexicana no había resuelto los viejos problemas de la desigualdad entre las clases sociales, así como la explotación, y que, según declaraciones oficiales, habían quedado resueltos.

La filmación de esta película le llevó a tener serios problemas en nuestro país, y el 20 de diciembre de 1930, él y su equipo son arrestados por ser considerados "agentes del comunismo internacional"; y además por haber retratado a la clase baja del pueblo mexicano, en escenas "altamente denigrantes".⁴¹

Por este hecho, Aurelio de los Reyes dijo que el gobierno lo calificó de mal intencionado al mostrar a los mexicanos de manera denigrante, y para enmendar su supuesta mala intención, el director ruso declaró que pretendió mostrar a un pueblo en progreso y libre.⁴²

⁴¹ Cfr. Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México, Trillas. 1997, pp. 99-103.

⁴² *Ídem*. p. 107.

Finalmente, la película *¡Qué viva México!* fue reelaborada y auguraba quedar inconclusa, porque el cineasta deseaba hacer un filme real o *realista*, y el Estado lo que quería era una con tendencia evasiva.

Con esta obra cinematográfica, Emilio Fernández, como futuro director de cine, descubre su vocación: hacer cine mexicano.

Recordemos que antes de que "El Indio" se dedicara a la dirección cinematográfica, participó en algunas películas del cine estadounidense como actor secundario, extra o bailarín.

Es hasta 1941, cuando contaba con tan sólo 37 años de edad, cuando debuta como tal, pues Rafael E. Portas le pide ayuda en la dirección de la película *Abnegación*.⁴³

Según Félix Zúñiga, afirmó que una cualidad que tuvo Emilio Fernández y que le ayudó a lograr su objetivo de llegar a ser director de cine, fue el hecho de ser un buen escritor de historias, y con la cinta *La Isla de la pasión* se llevó los créditos.⁴⁴

Sin embargo, Paco Ignacio Taibo I menciona que "El Indio" Fernández tenía la historia y que nadie le quería producir; poco tiempo después conoció a David Silva, quien era estudiante y quería ser actor, el joven le dijo a Emilio que si le daba el papel protagonista, él encontraría un productor, y lo hallaron en el general Juan F. Azcárate.

En este punto habrá que recordar que este director acostumbraba cambiar las versiones que hablaban sobre su vida personal y laboral, y ésta podría no ser la excepción.

Janitzio fue una película en la que participó como actor, y al permanecer en este lugar, pudo convivir con los nativos del lugar; por tanto, el rodaje de esta película le permitió estar cerca de los habitantes, conocer sus costumbres tanto sociales como religiosas, percibiendo la pobreza en la que se encontraba aquel pueblo.

⁴³ Félix Zúñiga Barba, "Emilio Fernández contra sus biógrafos", *Somos*, 1999, 186. pp. 8-10.

⁴⁴ *Ídem*.

Después de 1940, este cineasta tuvo la oportunidad de conocer a personalidades de la literatura, pintura y música que lo llevaron a formar un equipo de trabajo con el que, al coincidir en algunos aspectos de su vida, tanto personal como profesional, pudo destacar en el cine mexicano en la bien conocida época de oro.

Entre los muralistas a los que admiró y con los que coincidió en los temas que abordaron en sus obras, se encuentran Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Una característica que predominó en la obra fílmica de Emilio Fernández fue la de "exaltar el nacionalismo, al mostrar la injusticia que se vive en los sectores populares, cuya ignorancia justifica el énfasis en la educación, defiende el agrarismo que surge del abuso de los caciques".⁴⁵

Además de tratar la problemática padecida por el pueblo mexicano, "El Indio", en su afán de proyectar en su obra fílmica el nacionalismo que tanto lo había caracterizado, trataba el tema de la vida cotidiana o costumbrismo.

Emilio Fernández emplea en sus películas las cuatro corrientes nacionalistas, muy comunes en el cine mudo, y retomadas para el sonoro.

Las corrientes del nacionalismo empleadas por el director se encontraban basadas en "el nacionalismo cosmopolita"; el costumbrismo en sus dos modalidades: romántico y realista; la que buscaba inspiración en la historia nacional, y el paisajismo".⁴⁶

En la cinta *María Candelaria*, motivo de este análisis, es posible apreciar claramente estas cuatro corrientes empleadas, así como en el resto de su obra fílmica.

El nacionalismo cosmopolita lo apreciamos con la presencia del pintor en la ciudad, así como de las modelos que han posado para formar parte del conjunto de sus obras.

Muestra el costumbrismo, con una mezcla entre romántico y realista. Por un lado, romántico, porque habrá que recordar que la finalidad de este director es

⁴⁵ Julia Tuñón. *Op. cit.* p. 30.

⁴⁶ Aurelio de los Reyes. *Op. cit.* p. 131.

crear un modelo de nación, así como personajes con características que correspondieran a éste.

Como ejemplo, se puede mencionar que María Candelaria es mostrada por el cineasta como una mujer obediente al hombre que ama, pues éste la trata con respeto y la protege de los habitantes de Xochimilco, haciendo a un lado el motivo por el cual la tienen marginada.

Por otro lado, esta corriente del costumbrismo es realista, porque muestra el lenguaje empleado entre los habitantes de las chinampas, la vestimenta, las trajineras como medio de transporte, por mencionar algunos ejemplos.

Para ejemplificar esta afirmación, se puede retomar la escena cuando Lupe se dirige, en náhuatl, a María Candelaria, después de que ésta la tiró al agua por haberle roto intencionalmente el vidrio del cuadro de la Virgen de Guadalupe que estaba en su choza.

En *María Candelaria*, Emilio Fernández se remite específicamente al año de 1909, para lo cual recurre a la gesta revolucionaria, y de ahí parte para desarrollar la trama, mostrando simultáneamente las costumbres de los lugareños, así como escenas que recuerdan los motivos que dieron lugar a la Revolución Mexicana, y que, por cierto, para 1943 habían perdido fuerza o razón de ser.

Entre las costumbres que el director muestra en la película, se puede mencionar el procedimiento para la preparación de los alimentos, así como los utensilios empleados en la cocina, la crianza de animales para el autoconsumo, los productos que se sembraban en las chinampas, entre otras.

En el filme también se aprecia el uso del paisajismo, al contemplar las chinampas, las milpas y la horticultura bajo un cielo cargado de nubes.

Las corrientes del nacionalismo, presentes en su cine, traerían como consecuencia mostrar al mundo entero una nueva imagen de lo que era México y sus habitantes, con la finalidad de darlo a conocer de esta manera a nivel mundial.

Según Julia Tuñón, "El Indio" recalcó el papel femenino en el cine, sobre todo el de la mujer rural, quien por la modernidad había traicionado la causa nacional, dejando de ser indígena.

Para sustentar lo anterior, Fernández declaró, en una entrevista que le ofreció a la misma Julia Tuñón: "se pintan los ojos, que acaban pareciendo guacamayas; han acabado perdiendo todo el valor de la indígena mexicana; ya no tienen sus trenzas; ya no tienen su pelo largo".⁴⁷

Agregando a esta carga nacionalista que este director plasmó en sus películas, es importante mencionar que, entre sus obsesiones, se encontraba el papel de la mujer, de la que se hablará con más detalle en su oportunidad.

Sin embargo, no se debe perder de vista que el objetivo de "El Indio" en sus películas era mostrar un modelo de país; un México revolucionario; es decir, utiliza al cine como instrumento didáctico.

Con base en esta afirmación, al espectador le explica lo que tiene que pensar, creer, e incluso qué opinar; es decir, le construye un modelo de nación.

En este sentido, los hombres y las mujeres que forman parte de ese modelo de nación, son fundamentales.

2.5 María Candelaria (Xochimilco)

En el filme *María Candelaria* se presenta la historia de una joven pareja de enamorados, habitantes de Xochimilco, la cual enfrenta una serie de dificultades con los lugareños, pues por un lado, María Candelaria ha permanecido marginada por haber sido hija de una prostituta, quien por cierto ha muerto desde hace algún tiempo.

Lorenzo Rafael, por su parte, se enfrenta con el malvado Don Damián, quien pretende a María y le mata a una marranita que ella estaba criando para venderla, y poderse casar con Lorenzo; y por despecho no le proporciona la quinina que necesita ella para curarse, cuando cae víctima del paludismo.

Lorenzo se ve obligado a robar la medicina que necesita su prometida y también un vestido, para ella, que usará el día de su boda.

⁴⁷ Conferencia presentada por la Dra. Julia Tuñón. "la figura de la mujer en el cine del Indio", México, Cineteca Nacional. 08 de mayo 2004.

Don Damián descubre el hurto de Lorenzo, y este último es conducido a la cárcel.

La situación se complica cuando María Candelaria, al querer pagar la fianza que dejará en libertad a su prometido, acepta, por dinero, posar para un pintor quien sólo pinta el rostro de ella, y termina la obra con el cuerpo desnudo de otra modelo.

Los habitantes de Xochimilco al descubrir la existencia de esa pintura, deciden acabar con esa mujer que ha sido la deshonra para todos ellos.

La persiguen con antorchas a lo largo de las chinampas, y al llegar a la ciudad, cerca de la ventana de la celda de Lorenzo Rafael, y al verla acorralada empiezan a apedrearla hasta que la matan.⁴⁸

El 15 de agosto de 1943 se inició el rodaje de la película *María Candelaria* antes titulada *Xochimilco*, en el escenario que, desde luego, sería este mismo lugar.

Considero necesario aclarar que no se sabe realmente qué motivó a Emilio Fernández a cambiar el título de la película. Por su parte, David Ramón asegura que el director acostumbraba poner el nombre de la protagonista a los títulos de sus películas.

Sin embargo, Laura Domínguez, quien dice haber sido asistente del fotógrafo Gabriel Figueroa, aseguró que la fiesta máxima de Xochimilco es la del 2 de febrero con el Niñopá, el Niño Padre, que corresponde a la festividad de la Candelaria. Asimismo, a la mayoría de las niñas durante los años treinta les escogían el nombre de Candelaria, por lo que cuando Emilio Fernández busca el nombre más genérico de esa zona descubre que es María Candelaria.⁴⁹

Por esa razón, como era costumbre del director, la película inicialmente llamada *Xochimilco* terminaría llamándose *María Candelaria*, como la protagonista.

⁴⁸ *María Candelaria (Xochimilco)*. Dir. Emilio Fernández. Prod. Agustín J. Fink. Guionista Mauricio Magdaleno. Actores Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Miguel Inclán, Margarita Cortés, Beatriz Ramos, Arturo Soto Rangel. Clasa Films Mundiales. 1943. 101 mins.

⁴⁹ Entrevista a Laura Domínguez realizada por Adriana Cañada Martínez.

Durante la producción del filme, el equipo de trabajo se enfrentó a una serie de dificultades, empezando porque los actores no contaron con un área especial que funcionara como vestidor.

No obstante lo anterior, los actores mostraron su profesionalismo y se adaptaron a las condiciones de los escenarios. David Ramón, como biógrafo de Dolores del Río, únicamente le otorga el profesionalismo a la actriz, afirmando que las "condiciones de la locación eran tan austeras que, por ejemplo, el jacal que se suponía habitaba María Candelaria [...] era a la vez su camerino".⁵⁰

La exhibición de *María Candelaria* el 20 de enero de 1944, en el cine Palacio, provocó inconformidad entre los que formaban parte de la crítica de arte y, por otro lado, de algunos que formaban parte del resto del público, considerando que el tema del folclorismo rayaba en la exageración.

Poco tiempo después esta actitud de rechazo hacia la película, cambia de una manera radical, sobre todo entre los críticos de arte, cuando las opiniones de extranjeros provenientes de Rusia y los Estados Unidos de América calificaron como excelente el trabajo de Fernández, por retratar el nacionalismo expresado por medio de los paisajes, costumbres y vestuario de los personajes.

La admiración por la obra de "El Indio" titulada como *María Candelaria* llegó a tal grado, que la Metro Golden Meyer la adquirió para exhibirla en el vecino país del norte.

En este punto es necesario hacer referencia a lo que realmente sucedió en Xochimilco durante 1909, año al que se remite esta cinta. Se comenzaron las obras del acueducto que desviaría los cauces originales de los ríos y manantiales, obra que quedaría concluida cuatro años más tarde.⁵¹

Poco tiempo después de que se inició la construcción del acueducto, se vio notablemente cómo los canales que irrigaban las chinampas perdieron el nivel que mantenían antaño.

⁵⁰ David Ramón. vol. II. *Op. cit.* p. 19-20.

⁵¹ Donaji Ofelia Olivera Reyesa. *Chinampa: legado para los campesinos de Xochimilco*. Tesis de la licenciatura en comunicación y periodismo. México, UNAM-ENEP Aragón. 2001

Los manantiales estaban casi agotados en la década de los años cuarenta, lo cual provocó el uso de aguas tratadas de mala calidad que, además, resultaron insuficientes para el riego de las chinampas.

Esta situación desde luego dio lugar al bajo rendimiento de la tierra para la producción de legumbres y flores, característica primordial del área de Xochimilco.

Lo anterior explica por qué cuando se exhibió la película de *María Candelaria*, no fue bien aceptada por los ahí presentes, entre quienes se encontraban indígenas de esa zona, quienes también manifestaron su enojo con chiflidos y gritos.

El desacuerdo debió haber sido porque las escenas en el campo, en la película, no correspondían con la realidad.

En el filme se muestra un Xochimilco con excelente producción de legumbres y flores, tan abundante que a los lugareños les permite vender sus productos en la ciudad.

Por otro lado, los canales y apantles se muestran con un nivel de agua suficiente, que permite a los indígenas lograr una cosecha abundante, y no da aspecto de estar sucia ni mucho menos tratarse de aguas negras.

Sin embargo, no se debe perder de vista que el objetivo de este realizador en sus películas, según Julia Tuñón, era mostrar un modelo de país, un México revolucionario; es decir utiliza al cine como instrumento didáctico.

Con base en lo anterior, al espectador le explica lo que tiene que pensar, creer y opinar; es decir, le construye un modelo de nación a la medida.

En este sentido, los hombres y las mujeres que forman parte de ese modelo de nación, son fundamentales por la carga ideológica y emotiva que deben expresar.

Capítulo 3

“La mano que mece la cuna dirige al mundo”

anónimo

FORMAS DE VIDA COTIDIANA EN EL CINE

A lo largo de la historia nacional, las mujeres han formado parte de los acontecimientos históricos trascendentales, pero han sido tomadas en cuenta de manera muy superficial o, en ocasiones, han quedado en el anonimato.

Y si éste fue el destino de las mujeres que vivieron en la gran urbe, seguramente aquellas que pertenecieron a las comunidades rurales vivieron más intensamente esta falta de oportunidades, así como del reconocimiento debido, lo que les impidió quedar registradas dentro de la historia nacional.

Esta condición de la mujer tiene su origen en la ideología del pueblo; es decir, la misma sociedad es quien le ha otorgado y limitado derechos y obligaciones, por las funciones que cumple dentro de ésta, tomando en cuenta su condición biológica: la maternidad; además de ser buena madre, ama de casa y compañera fiel de su marido.

Sin embargo, la mujer ha formado parte de momentos históricos trascendentales para nuestro país, que van desde la creación del mundo prehispánico; la Conquista de México; el movimiento de Independencia; la Revolución Mexicana, y los cambios que, hasta ahora, ha tenido la sociedad del México contemporáneo, a partir de los avances tecnológicos, sociales y políticos y, como consecuencia, ideológicos.

Del movimiento revolucionario, revisado en el primer capítulo, se puede mencionar a la conocida *Adelita* quien luchó, junto con su compañero, en este acontecimiento trascendental para la historia de México.

Cabe aclarar que este trabajo no está enfocado en la revisión del movimiento bélico; sin embargo, no sería justo perder la oportunidad de enaltecer la labor y presencia femenina en estos acontecimientos, como lo hace Ángeles Mendiola Alatorre al decir: "esa soldadera anónima, mujer digna de gratitud que todavía espera el monumento a su memoria y el homenaje del país."⁵²

En este sentido, se puede afirmar que la mujer mexicana, a lo largo de la historia de nuestro país, ha participado de una manera directa en el quehacer nacional, si se considera en principio que debido a sus características biológicas ha engendrado a los hombres y mujeres interesados en la lucha por mejorar las condiciones del pueblo en general.

"El teatro de la mujer es el hogar; alta es ya su misión como madre y como educadora, no sólo de la familia sino del género humano"⁵³

A través de ellas, con su aparente fragilidad, se ha inculcado a la niñez mexicana los valores nacionalistas, sociales y morales, que les permitirán ser mejores ciudadanos y, como consecuencia, crear una patria digna.

En este sentido, han sido ellas las que a partir de la educación en el hogar, además de cumplir con sus diversas obligaciones como madre, esposa, ama de casa y empleada asalariada, no han dejado de llevar a cabo esa noble tarea en el hogar.

Para profundizar un poco más en la labor femenina dentro de la sociedad, es conveniente resaltar las labores cotidianas, que por el hecho de tener esta característica, han tenido un reconocimiento nulo a lo largo de nuestra historia patria.

En una mirada a través de lo cotidiano, como son el lenguaje, la comida, los utensilios de cocina y los utilizados en el trabajo del campo, la bebida y la vivienda, por ejemplo, es posible conocer las costumbres y tradiciones que caracterizan la ideología de una sociedad, en un momento histórico.

Para la elaboración del presente estudio se ha seleccionado la película *María Candelaria*, en la que su director, Emilio "El Indio" Fernández, se remite a

⁵² Cfr. Ricardo Romero Aceves. *La mujer en la historia de México*. México, Costa-Amic, 1982. p. 198.

⁵³ Julia Tuñón. *Mujeres en México. Recordando una historia*. México, CONACULTA, 1998. p. 134.

las postrimerías del periodo histórico conocido como El Porfiriato, exactamente al año de 1909, y quien utiliza como escenario la región chinampera de Xochimilco, en el Distrito Federal.

En este recuento sólo se han elegido algunas de las actividades que formaron parte de la cotidianeidad de la mujer rural en México durante este momento histórico, sin perder de vista que lo planteado en la cinta es la visión del director Emilio "El Indio" Fernández, y ésta sólo en contadas ocasiones ha coincidido con la visión de los historiadores.

3.1 *María Candelaria* (sinopsis)

En el despacho de un pintor se encuentran numerosos periodistas a entrevistarlo sobre su obra y éste, complaciente, les da detalles, hasta que una joven le pide le hable de un cuadro que pintó sobre una indígena desnuda.

La periodista insiste y el pintor, un tanto molesto, los despide, pero la joven se muestra tenaz y ante su insistencia logra que éste le muestre el cuadro y le cuente la historia trágica de esa indígena, que vivió en 1909, en Xochimilco, y se llamaba María Candelaria.

Esta mujer habitaba en una chinampa apartada del resto de los habitantes del pueblo, porque su madre fue una prostituta y, por tal razón, se encontraba repudiada por los suyos, menos por Lorenzo Rafael, quien piensa casarse con ella, cuando su pequeña marranita crezca y les dé cochinitos.

Llega a su cabaña José Alfonso, criado de don Damián, y le recuerda que le pague 15 pesos 8 centavos que le adeuda a este último, y que si no lo hace le quitará la marrana.

Entonces se decide a salir a vender sus flores, pero al llegar a la salida de los canales, se lo impiden todas las floreras, y en especial Lupe, su rival en amores, quien azuza a todo el pueblo en contra de ella.

Llega cantando y Lorenzo Rafael le dice que se devuelva a su chinampa. Lupe le reprocha a Lorenzo Rafael por quién la cambió, y éste calla.

Lorenzo Rafael le reclama a María Candelaria haber salido. Si sabe que no la quieren, y ella le dice que lo hizo para pagarle a don Damián. En ese momento, Lorenzo Rafael le menciona que irá a vender sus verduras para pagarle.

Poco tiempo después, Lupe llega a la choza de María Candelaria, y le pide que deje en paz a Lorenzo Rafael, y como le rompe el cuadro de su virgencita, María Candelaria de un empujón la tira al agua.

En la tienda de don Damián, éste recibe por parte del gobierno la quinina para dársela a los indígenas de la zona, para evitar que padezcan de paludismo.

Llega Lorenzo Rafael a la tienda para venderle su verdura, pero don Damián lo corre, porque le quitó a María Candelaria. Entonces, éste forma a todos los indios para darles su quinina. Sin embargo, Lorenzo Rafael se va.

En la noche, Lorenzo Rafael le dice a María Candelaria que don Damián no le aceptó sus verduras y que irán al pueblo a vender, "tope en lo que topen".

Felices llegan al pueblo y María Candelaria llama la atención del pintor, quien le propone a Lorenzo Rafael pintarla; pero éstos recogen sus cestos de flores y verduras, y corren sin responder.

El pintor le dice a otro que los siga y le informe dónde viven. Más tarde, Lorenzo Rafael se despide enojado y se va a la iglesia a orar. Cuando llega a ésta, se encuentra al párroco, quien le pregunta por María Candelaria; y termina pidiéndole que no falte a la bendición de sus animales.

Cenan, y como hace luna llena, deciden pasear como todas las lunas llenas; y ella, enamorada y correspondida, piensa qué bonito sería estar bien con todos los del pueblo; en eso, le pica en su brazo un mosquito.

Al otro día, todo el pueblo llega alborotado a la iglesia con el propósito de darles la bendición a sus animales. También llegan Lorenzo Rafael y María Candelaria con su marranita; y, como siempre, todos se muestran hoscos por su presencia. Llega don Damián y decide cobrarse con la marrana lo que le adeudaba, pero el párroco lo corre, disgustado.

Don Damián y Lupe están furiosos y despechados. María Candelaria comienza a sentirse mal y Lorenzo Rafael se preocupa, y le dice que irá por la huesera. Llega don Damián y mata a la marrana, pero antes ve a Lorenzo Rafael

alejarse y le apunta con su arma, aunque no se atreve a dispararle. María Candelaria, quien se encuentra enferma, sale asustada y ve muerta su marranita. Esto provoca que regrese Lorenzo Rafael, y ella se agrava.

Poco después, Lorenzo Rafael llega con la *huesera*, quien le dice que irá por la noche, pero antes lo manda por la quinina, a la casa de don Damián. Éste se presenta y le entrega la marrana muerta, y le dice que ya no le deben nada y le pide la quinina para que se alivie ella, a lo que don Damián se niega y lo corre, pero luego decide marcharse, para evitar una posible venganza.

Mientras esto sucede, llega el pintor a la choza, y María Candelaria corre asustada y se esconde en la milpa. El pintor le deja su tarjeta y se va desconsolado. Por la noche la protagonista se pone peor y delira; está lloviendo a cántaros.

Lorenzo Rafael se presenta en la tienda de don Damián más tarde, y como no lo encuentra, se mete, toma la quinina y un vestido, y se marcha del lugar.

Llega un doctor enviado por el pintor, y cuando intenta curar a María Candelaria, llega la *huesera*, y tienen un cómico altercado en el que termina triunfando esta última.

Se alivia y llegan al templo para que los case el párroco del lugar; en eso están cuando se presenta don Damián con dos policías, quienes aprehenden a Lorenzo Rafael por robo. María Candelaria les suplica, pero es en vano. El cura la conforta. Lo condenan a un año de prisión.

María Candelaria llega a la cárcel y no la dejan pasar a verlo. Afuera se encuentra a Lupe, y ésta le reclama que *le echó la sal* a Lorenzo Rafael. María se acuerda del pintor y va a buscarlo, pero no lo encuentra.

Cuando logra verlo, le comenta que Lorenzo Rafael está preso, y el pintor decide ayudarlos. Así, cuando llega a pagar la multa, le dicen que el juez salió y regresa en 10 días. Éste consigue, en cambio, que María Candelaria pueda verlo y llevarle de comer.

Luego le dice a Lorenzo Rafael que su propósito es pintar a María Candelaria, pero él se niega. No obstante, logra su objetivo y posa. Ella sonríe asombrada de ver su rostro en el lienzo, pero el pintor no encuentra cómo decirle

que debe desvestirse. Sin embargo, otra de las indígenas que allí posan para él, trata de convencerla, pero asustada huye.

Como no puede ser posible que María Candelaria lo haga, otra se presta para hacerlo, y así el pintor termina el cuadro.

Pasa por ahí una de las floristas, quien al ver el cuadro de María Candelaria en casa del pintor, corre a comunicarlo a todo el pueblo. Llegan con el pintor don Damián y Lupe, y grande es su estupor, que deciden correrla del pueblo y quemarle su casa y sus chinampas.

Entonces, todo el pueblo corre para llegar a casa de María Candelaria, que asustada huye en sentido contrario, para escapar a la furia de sus perseguidores.

Así se agudiza la persecución hasta que llegan de nuevo al pueblo. María Candelaria llega a la parte posterior de la cárcel, llamando a gritos a Lorenzo Rafael quien intenta salir en su ayuda, pero todos apedrean y matan a María Candelaria.

Por fin cuando sale, llega tarde y recoge el cuerpo en agonía de ella, quien le alcanza a decir que no hizo nada malo. Finalmente, la lleva en brazos hasta el canal de los muertos, donde la cubre de flores, ante el silencio sobrecogedor de todo el pueblo.⁵⁴

⁵⁴ documento de la Cineteca

3.2 Ficha técnica

Ficha técnica	Ficha artística
Título de exhibición: María Candelaria.	Dolores del Río (María Candelaria)
Otros títulos: Xochimilco.	Pedro Armendáriz (Lorenzo Rafael)
País (es) producción: México.	Alberto Galán (pintor)
Compañía productora: Clasa Films Mundiales S. A.	Margarita Cortés (Lupe)
Productor: Agustín J. Fink.	Miguel Inclán (Don Damián)
Año de producción: 1943.	Beatriz Ramos (periodista)
Duración: 101 minutos.	Rafael Icardo (cura)
Estreno: 20 de enero de 1944. Cine Palacio.	Arturo Soto Rangel (doctor)
Dirección/ realización: Emilio "El Indio" Fernández.	Julio Ahuet (José Alonso)
Dirección de fotografía: Gabriel Figueroa.	Lupe del Castillo (<i>huesera</i>)
Color: blanco y negro.	Lupe Inclán (chismosa)
Edición: Gloria Shoemann.	Salvador Quiroz (juez)
Música: Francisco Domínguez.	José Torvay (policía)
Sonido: Howard E. Randall/ Jesús González Gancy/ Manuel Esperón.	David Valle González (secretario del Juez)
Escenografía: Jorge Fernández.	Nueves (modelo)
Vestuario: Armando Valdes Peza.	Elda Loza (modelo)
Maquillaje: Ana Guerrero.	Lupe Garnica (modelo)
	Enrique Zambrano (un médico)

3.3 La vivienda, la alimentación y el vestido

A lo largo del filme se puede apreciar el tipo de vivienda que acostumbraban construir los propios moradores de ese lugar. Sin embargo, pocos son los ejemplos que se podrían mencionar, debido a que el director aprovechó como escenografía los exteriores, principalmente el paisaje, más que los interiores.

Por esta razón, sólo se puede mencionar que, a grandes rasgos, las viviendas retratadas en la película estaban hechas sobre una estructura casi rectangular; con soportes de madera cubiertos de hojas secas, acomodadas de tal manera que se adecuaba a las condiciones climáticas del lugar.

Estas características es posible apreciarlas en varias escenas. Así, en una de éstas se ve a Lorenzo Rafael sentado afuera de su casa, cuando comienza a tocar su flauta; o la choza de María Candelaria, en el momento en que va a entrar a su interior. (ver imágenes 1 y 2)

La casa de María Candelaria, por ejemplo, está fabricada de la misma manera que las otras, pero con la diferencia en que sólo en ésta se observa una ventana y una puerta, ambas siempre abiertas que, finalmente, no protegen el interior de las inclemencias del tiempo ni mucho menos evitan que alguien pueda entrar.

También, para el caso, se puede mencionar la escena donde María Candelaria, enferma y acostada sobre su petate, escucha la voz de un hombre, y se da cuenta que es el pintor, quien la está viendo a través de la ventana, y no se detiene para entrar a la casa.

Otra característica de la choza de María Candelaria es que el área que comprende su vivienda no tiene ninguna división interna, que permita diferenciar cuál es la recámara, la cocina, el área para consumir los alimentos o el baño. (ver imagen 3)

Esto quiere decir que la casa constaba de una sola habitación adaptada para cubrir sus necesidades básicas.

Entre los utensilios que se muestran en la cinta, se encuentran el petate, así como los jorongos que la protagonista utiliza para dormir. Asimismo, se nota la ausencia de muebles en general y de luz eléctrica.

El metate, las ollas de barro y la fogata con leña son empleados para preparar los alimentos. Lo anterior, se puede apreciar en la escena donde la actriz está preparando *gordas* para cenar con Lorenzo Rafael, así como donde la *huesera* entra a la casa de María Candelaria para curarla. (ver imagen 4)



Imagen No. 1



Imagen No. 2



Imagen No. 3



Imagen No. 4

El jarro y el plato de barro son utensilios empleados para tomar los alimentos, y se aprecian claramente en las escenas donde María Candelaria toma agua del cántaro, y otra, cuando le lleva de cenar *gordas* a su prometido.(ver imagen 5)

El metate es uno de los utensilios básicos para la preparación de los alimentos, sobre todo para moler el maíz. El uso de éste se observa, brevemente, en la escena donde la protagonista, en el interior de su casa, está extendiendo la masa para hacer la comida.(ver imagen 6)

Además de alimentarse con maíz, el frijol forma parte importante de la dieta del pueblo mexicano. Esta afirmación se apoya en la escena donde el pintor ofrece dinero para preparar la comida de Lorenzo Rafael, pero él lo rechaza y María Candelaria apoya su decisión, agregando que en la chinampa tienen maíz y frijol.

A lo cotidiano de la casa y la alimentación, la vestimenta también nos da información sobre sus costumbres, y la manera de diferenciar radicalmente el vestuario de los hombres y las mujeres.

Por ejemplo, el de los hombres, sólo de aquellos que tenían una buena posición económica, estaba muy adornado y elegante, "a menudo incluye botonadura de plata en los pantalones ajustados y en [...] sombrero."⁵⁵

En la película se puede ver a don Damián con un traje similar al anteriormente descrito, pero un poco más sencillo, además de sus botas negras, debido a que se encontraba como encargado del buen funcionamiento de las chinampas y del trabajo de los campesinos.(ver imágenes 7 y 8)

Este atuendo lo distingue del que utilizaban los campesinos, que estaba compuesto por una camisa y calzón de manta, sombrero de paja y, a veces, el uso de huaraches.

⁵⁵ *Ibidem.* p. 131.



Imagen No. 5



Imagen No. 6



Imagen No. 7



Imagen No. 8

En la cinta se ve a las mujeres que usan faldas rectas y largas, de color oscuro, y una blusa sencilla de color claro, con escote redondo y encajes en las mangas; los pies regularmente aparecen descalzos. Sólo en la ciudad se observa a algunas mujeres que usan zapatos. El reboso también está presente, como parte de la vestimenta de las mujeres.(ver imagen 9)

Es importante no dejar pasar desapercibida la imagen que el director ofrece de María Candelaria, porque la muestra como una mujer que se preocupa por su arreglo y aseo personal, así como por el cuidado de sus prendas de vestir.

La vestimenta de María Candelaria se ve siempre limpia y como recién planchada, y no obstante lo sencillo que pareciera el atuendo ella, siempre da la impresión de estar bien presentable.(ver imagen 10)

Además del vestuario, la imagen que proyecta dicho personaje es de pulcritud. Su rostro y cabello dan la impresión de estar siempre limpios; sus pies, aunque descalzos, se ven limpios en todas las escenas; su cabello se encuentra bien peinado, a diferencia de algunos otros personajes femeninos.

Julia Tuñón brinda una descripción del vestuario de la mujer rural, que consistía en "sencillos chales oscuros [...], faldas harapientas [...], arrastrando sus pies desnudos [...], y una gruesa capa de polvo en la amarillenta cara [...] y a través de los agujeros de sus camisas asoman su pechos morenos [...], su ropa es escasa y gastada [...] vestidas sólo con lo más indispensable."⁵⁶

En la película se puede ver que la vestimenta es exactamente la que nos da a conocer Julia Tuñón; sin embargo, las condiciones de la ropa no coinciden con la realidad histórica a la que se remite Emilio Fernández.

A diferencia de la descripción anterior, en todas las escenas donde aparece María Candelaria se le ve con su atuendo impecable, y se aprecia que en su persona es cuidadosa.(ver imagen 11)

No obstante que en la cinta nunca aparece arreglándose, se le representa como una mujer que se preocupa por su arreglo personal, además de que su cabello aparece muy bien trenzado.

⁵⁶ *Ibidem.* pp. 138-139.



Imagen No. 9



Imagen No. 10



Imagen No. 11



Imagen No. 12

Otro personaje que resalta por las características de su ropa es Lupe, aquella mujer que se encuentra despechada porque Lorenzo Rafael nunca se ha fijado en ella, y éste tiene el plan de casarse con María Candelaria y no con ella.

A Lupe se le ve en su peinado grandes moños de colores, además de usar una medalla y largos aretes que parecen estar hechos de oro. Sin embargo, aunque el arreglo de esta mujer es también impecable, el director lo que pretende es resaltar la personalidad de la protagonista, y en este sentido su intención es mostrar las características con las que debía contar una mujer.(ver imagen 12)

En este orden de ideas, también es importante mencionar que si la intención de "El Indio" Fernández era mostrar a María Candelaria y Lorenzo Rafael como modelos a seguir para el pueblo mexicano, también mostró la contraparte de este ideal de hombre y mujer.

Lo anterior se refuerza con la imagen de algunos habitantes de Xochimilco en el momento que le impiden a la protagonista continuar con su trajinera para vender sus flores, con lo cual podría pagar a don Damián una deuda que éste no quiere aceptar como saldada.

Entre ese grupo de gente, aparece una mujer joven con su cabello despeinado, el rostro sucio y un niño cargando a sus espaldas, muy semejante a la descripción que hace Julia Tuñón.(ver imagen 13)

Se aprecia que la intención de este cineasta, al presentar en la obra filmica el tipo de vestimenta y la buena presencia de las mujeres indígenas, fue recordar a las mujeres sus tradiciones, alteradas con la influencia de la modernidad.

Para este director, la belleza de una mujer se mostraba, entre otras características, por medio de su cabello largo y bien peinado. En una entrevista realizada a Columba Domínguez, mencionó que "El Indio" la peinaba con cordones de lana mojados para que las trenzas quedaran muy apretadas, y cuando ella decidió cortarse su cabellera tuvo serios problemas con él; pues casi llegaban al divorcio.

Dicha modernidad, iniciada desde la dictadura de Porfirio Díaz, dentro de quienes formaron parte de la burguesía porfiriana, se vio casi consumada en todos

los sectores de la población, principalmente en las zonas urbanas, durante el gobierno de Manuel Ávila Camacho.

Durante ese periodo, las mujeres ya no usaban su cabello largo; en cambio, lo usan muy corto, y sus trajes sastre con faldas cortas en nada se parecen a las que se muestran en la película; además, el uso de zapatillas, así como el maquillaje se hizo presente en el rostro de las jóvenes de esa época.

Como ejemplo de lo anterior, se puede tomar la imagen del personaje de la periodista que se encuentra en el estudio del pintor realizándole algunas preguntas para terminar un libro que está haciendo sobre su obra. Esta mujer hace alusión a esa etapa de la modernidad.(ver imagen 14)

Sin olvidar que el cine muestra una realidad desde la visión del director, en este sentido Emilio Fernández se manifestó inconforme ante el cambio de actitudes y costumbres que adoptaron las mujeres a partir de la modernidad, que comenzó a vivirse más intensamente durante la etapa del avilacamachismo.

Apoyando lo anterior, Julia Tuñón cita a este director, quien responsabiliza al cine como el causante del cambio de tradiciones y transmisor de la moda, con las siguientes palabras:

“El maquillaje es uno de los síntomas [...]. No importa si es la mamá, la tía, la nana o la estrella, bajan los ojos y parecen guacamayas... están pintadas de pericos: azules los ojos y verdes y con rayas y pestañas postizas, y ya nos estamos acostumbrando a verlas así [...]. Yo tenía adoración por la mujer mexicana, su pelo largo, peinado, limpio, con raya en medio y sus trenzas, y todo eso se acabó.”⁵⁷

⁵⁷ Julia Tuñón. *Los rostros de un mito...* Op cit. p. 56.



Imagen No. 13



Imagen No. 14

3.4 La tierra es de quien la trabaja

Durante la etapa de El Porfiriato, algunas mujeres rurales que se desempeñaron como asalariadas, seguían al cuidado de su casa, con todo lo que esto implicaba: el cuidado de los hijos, los quehaceres del hogar, la atención al esposo, y las actividades realizadas a cambio de un sueldo.

El trabajo realizado por las mujeres podía hacerse dentro de la casa, como lo efectúa María Candelaria, quien se dedica a la horticultura y a la elaboración de telares, con la finalidad de venderlos en el mercado. (ver imágenes 15 y 16)

No obstante que a la protagonista no se le ve vendiendo telares, únicamente sus flores, el director hace referencia a determinados productos elaborados por las mujeres y que, en un momento dado, eran destinados para la venta en los mercados; éstos similares al que se muestra en una secuencia, cuando Lorenzo Rafael y María Candelaria se dirigen a ese lugar a vender sus flores y legumbres, respectivamente.

Con relación a lo anterior, el director muestra a una mujer que lucha por ganarse la vida, así como a un hombre que la apoya aun en el pago de la citada deuda, sin importar que el compromiso del pago de ésta sea de ella.

En este sentido, Lorenzo Rafael es mostrado como un hombre trabajador; pobre, pero honrado; quien no piensa jamás en el abuso hacia el prójimo, como podría suceder con su prometida, quien vive sola y marginada por los habitantes de su natal Xochimilco.

A María Candelaria la apoya y protege en todo momento ante las adversidades, haciendo de lado los antecedentes de la madre de ella, pues la valora por ser sumisa, abnegada y obediente; es por ello que la protege y consuela.

En este punto, es importante mencionar una comparación de esta pareja protagonista con la de la película *El ametralladora*, en la cual al protagonista, por no contar con un trabajo seguro, se le ha negado la mano de su prometida, hasta que sea capaz de demostrar que tiene uno seguro.



Imagen No. 15



Imagen No. 16

Esta situación lo lleva a resignarse a perderla; cuando se encuentra en ese punto, un amigo le avisa que están traspasando una tienda de abarrotes, y le sugiere luchar por el amor de ella; esto lo motiva en ese momento para cambiar su actitud de indiferencia, y se dedica a trabajar para poder casarse con su prometida.

En cuanto a las mujeres que protagonizan ambas películas, también se encuentran marcadas diferencias con respecto a las actividades que realizan. Por un lado, a María Candelaria se le ve como una mujer que trabaja para ganarse la vida y, por otro, se encuentra a Elena a quien, como hija de familia, le proporcionan casa, comida y vestido; por tanto, no tiene que trabajar. Lo anterior se puede afirmar, debido a que siempre aparece en su casa.

Regresando a la obra fílmica de María Candelaria, el trabajo realizado fuera de casa consistiría en la venta de los productos elaborados en el hogar o haciendo la limpieza en las casas de la gente que, por tener una profesión, como es el caso del pintor, solicitaban los servicios de una mujer para realizar este tipo de trabajos; esa actividad se puede observar en la escena donde otra mujer aparece barriendo el estudio de éste. (ver imagen 17)

No obstante que esta investigación está enfocada en revisar las actividades relacionadas con el campo, en especial las realizadas por las mujeres rurales, primordialmente como la siembra, no se quiso pasar por desapercibido el ejemplo que se acaba de mencionar.

Es probable que la situación económica poco favorable vivida dentro de cada familia, impulsara a las mujeres a salir de sus casas para convertirse en asalariadas. Sin embargo, esto no sólo ocurrió en el segmento de población de las mujeres casadas.

“Muchas mujeres trabajaban antes de casarse, pero también existían las casadas que enfrentaban la doble jornada.”⁵⁸

De acuerdo con esta cita es posible hablar de una coincidencia entre la realidad histórica y la obra fílmica que nos ocupa. La protagonista trabaja antes de

⁵⁸ *Ibidem.* p. 128.

casarse, pues al estar sola se dedica a las labores propias de la casa, y en la chinampa trabaja la horticultura.

Además de las actividades citadas, ella se dedica a tejer en el telar y a la venta de sus flores en el mercado del lugar, además de acompañar a Lorenzo Rafael a vender sus legumbres.

Es un hecho que, no obstante que Lorenzo Rafael procura estar siempre junto a María Candelaria, ella es presentada por "El Indio" Fernández como una mujer independiente.

Esto se puede ejemplificar con la escena donde ella va a vender flores, para pagarle a don Damián. En dicha secuencia se le aprecia muy segura de sí misma, cantando en su trajinera, hasta que los habitantes del lugar le impiden el paso. (ver imagen 18)

Con los ejemplos antes mencionados es posible afirmar que María Candelaria es una digna representación de la mujer rural que se dedica a la doble jornada, como ya se ha mencionado, pero sin salir de su casa.

La mujer, según "El Indio" Fernández, es quien arraiga la familia a la tierra. Este concepto se aprecia en la escena donde Lorenzo Rafael, después de ver cómo los habitantes de Xochimilco impiden a María Candelaria el paso por los canales para vender sus flores, le sugiere partir hacia el barrio de Santa Anita o rumbo a Azcapozalco, para que por fin puedan ser felices.

Sin embargo, y no obstante las experiencias negativas que ha padecido por ser hija de una prostituta, ella le responde que cómo van a dejar sus chinampas; sus tierras; esas que les han proporcionado alimento y los ha visto nacer y crecer.

En ese momento, ella toma un puño de tierra y la observa detenidamente, como agradecida por todo lo que les ha brindado; ante tal argumento, él queda convencido de que lo mejor es quedarse. (ver imagen 19)

Otro lugar importante que se resalta durante la cinta es la tienda de don Damián, de donde se obtenía cualquier tipo de artículos como alimentos, ropa, sombreros, canastos, escobas, petates, etcétera.



Imagen No. 17



Imagen No. 18

Por lo anterior, es posible afirmar, también, que de acuerdo a la visión de Emilio “El Indio” Fernández, que todo lo que cada habitante sembraba en ese lugar, así como el dinero que recibía por la venta de sus productos, estaba destinado para comprar todo lo que necesitaban en la tienda de don Damián, con quien permanecían endeudados, como sucedió con María Candelaria, situación similar a las antiguas tiendas de raya.(ver imagen 20)

“El Indio” Fernández a lo largo de la película pretende mostrar la igualdad que puede darse entre los individuos, sin importar el género en el ámbito laboral. Sin embargo, en la realidad las mujeres como asalariadas, en comparación con los hombres, han estado siempre en desventaja.

Dawn Keremitsis habla sobre estas diferencias: “Los patrones pagaban a este nuevo trabajador entre la mitad y la tercera parte del salario que recibían los hombres, 40 para las mujeres y 30 para los infantes.”⁵⁹

No obstante las diferencias laborales y de pago entre hombres y mujeres, este director aprovecha la oportunidad para mostrar a María Candelaria como una mujer trabajadora, que sigue adelante no obstante de las adversidades a las que tiene que enfrentarse, y de las que ya se ha hecho referencia.

Con lo anterior, se puede afirmar que la mujer juega un papel importante dentro de la sociedad, pues es ella quien también ayuda al hombre para defender sus derechos, de acuerdo con la visión de “El Indio” Fernández.

Esto se puede sustentar con la escena donde la *huesera* que va a curar a María Candelaria se entera, por medio de Lorenzo Rafael, que don Damián no les quiso dar la quinina, y la mujer le hace ver que la medicina es gratuita y por derecho les corresponde.

⁵⁹ Cfr. Julia Tuñón. *Mujeres en...* Op cit. p. 128.



Imagen No. 19



Imagen No. 20

3.5 Religión y moral social

A lo largo de la historia de la humanidad, la religión y la moral han determinado el camino por el que se conduce una nación, en la mayoría de los casos.

Sin embargo, no es posible plantear de manera aislada cada uno de estos aspectos, debido a que uno tiene influencia sobre el otro, influyendo sobre los individuos. En el caso de México, dicha relación se observó durante la época de El Porfiriato, sin excluir los acontecimientos que antecedieron a este periodo, debido a que de acuerdo a las circunstancias que vivía nuestro país, el poder que la iglesia perdía y retomaba, marcaba de manera significativa su influencia sobre la población.

“La Iglesia, [...] durante el régimen porfirista, no permaneció con las manos cruzadas. [...] la política de Porfirio Díaz con respecto a la Iglesia había sido una política de convivencia pacífica y de permisión de expansión eclesiástica [...] Se habían multiplicado las instituciones educativas dirigidas por la Iglesia: [...] para el año de 1907 el número de escuelas particulares era de 2 499.”⁶⁰

Por lo anterior, la Iglesia pretendió no sólo inculcar ciertos principios religiosos en los lugares donde se congregaba el pueblo, rebasando los límites que el gobierno le había otorgado.

Según Gutiérrez Casillas, la iglesia rebasó los límites impuestos, creando partidos católicos, para participar en la política y opinar sobre el futuro de México, como el que se fundó el 11 de mayo de 1911. En uno de los puntos por los que luchaban se especificaba lo siguiente: “el Partido Católico Nacional adopta como fórmula de sus altas aspiraciones este augusto lema: Dios, Patria y Libertad.”⁶¹

En este orden de ideas, y después de lo comentado anteriormente, se podría decir que Emilio Fernández se acerca un poco a la realidad sobre lo que los dirigentes de la Iglesia Católica hacían para fanatizar a nuestra nación.

⁶⁰ Guillermo Villaseñor. *Estado e Iglesia. El caso de la educación*. México, Edicol, 1978. p. 111.

⁶¹ *Ibidem*. pp. 103-104.

Con base en estos comentarios, en la película se aprecia una comunidad rural que se conduce diariamente inmersa en un catolicismo, que ha sido el resultado de los principios que han inculcado los curas a través del tiempo.

Por ejemplo, hay una escena donde aparece Lorenzo Rafael hincado frente a la entrada de la iglesia que está cerrada, y al verlo el párroco le pregunta por qué ha ido, y él le contesta: -"Yo vine a rogarle a la virgen que nos ayude, pa' no perder la marrana".⁶²(ver imagen 21)

Lorenzo Rafael responde de esta manera al señor cura, porque María Candelaria estaba endeudada con don Damián, el dueño de la tienda, quien por despecho no quiso aceptar como pago lo que la pareja de enamorados le había dado en mercancía.

Este sacerdote, al escuchar el motivo, le sugiere al prometido de María Candelaria entrar a la iglesia para hacer un rosario, y así recibir la ayuda de la virgen.

Con el comentario anterior es posible darse cuenta de la complicidad que mantenían la Iglesia y el Estado, para mantener el sometimiento de la población, pues si el sacerdote sabía que don Damián era una persona prepotente y arbitraria, éste nunca intenta hacer conciencia en Lorenzo Rafael para que exija sus derechos sino, por el contrario, por medio de la religión lo manipula y se convierte en un ser pasivo, quien deja en manos de Dios la solución de sus problemas.

En este sentido, la Iglesia y el Estado eran cómplices entre ellos. Y para apoyar esta afirmación se pueden mencionar dos escenas: la primera se desarrolla el día de la bendición de los animalitos.

Llegan al poblado María Candelaria y Lorenzo Rafael con la marranita, cuando aparece en escena don Damián, quien quiere quitárselas para cobrarse de esta manera la deuda de María Candelaria.

⁶² A partir de este momento todos los diálogos citados en este apartado fueron retomados de la obra filmica *María Candelaria*.

En seguida sale el sacerdote del lugar, quien al ver el alboroto y enterarse de lo que sucedía, le advierte a don Damián que no vuelva a poner los pies en la casa de Dios cuando quiera cobrarle dinero a alguien.

En cuanto el cura se entera de la cantidad que adeudan María Candelaria y Lorenzo Rafael a don Damián, le contesta a este último: -"Cuando yo pueda y Dios quiera, te pagaré tu dinero para que puedas dormir tranquilo."

Sin embargo, el sacerdote nunca le iba a pagar a don Damián, y no porque realmente no tuviera dinero, pues sí contaba con éste porque lucraba con la fe del pueblo al venderles cuadros con imágenes de santos que él mismo hacía. Esto es algo que le confiesa al pintor, cuando ambos se dirigen a la cárcel a ver a Lorenzo Rafael.

La segunda escena en donde se aprecia la complicidad de la Iglesia y el Estado, es cuando Lorenzo Rafael confiesa que robó la quinina para que María Candelaria pudiera curarse del paludismo.

Si el párroco estaba consciente de que el medicamento se tenía que repartir a cada uno de los pobladores del lugar, por qué no le hizo ver a don Damián que estaba actuando de manera arbitraria, y sin decir nada, vio cómo se llevaron detenido a Lorenzo Rafael.

Sin embargo, el sacerdote lo único que hizo fue entrar a la iglesia con María Candelaria, y decirle que le pidiera a Dios por una pronta solución a su problema.

En ese momento, ella se rebela contra todo lo que éste le aconseja hacer, porque la vida que ha llevado en Xochimilco ha sido muy difícil para ella, y le contesta: -"Ya no puedo con mi cruz, señor cura."

Además de decirle esto párroco, le reclama a la virgen, por todo lo que le ha sucedido, alzando la voz y con un tono desesperado, dice: -"Y tú, ¿tú por qué no mi oyes? ¿Quemos hecho pa' que nos castigues como a dos creminales? ¿Querernos? ¿Ser probes? Tus ojos nunca bajan a mirarnos. Todos los demás, en cambio, los oyes y los remedias y tiendes tu mano pa' mpararlos. ¡Con nosotros eres dura, eres mala!"(ver imagen 22)



Imagen No. 21



Imagen No. 22

En seguida, el sacerdote le llama la atención a María Candelaria por dirigirse de esa manera a la virgen, y con un tono chantajista, le dice: -"¡No le hables así a la virgen! ¡Le estás clavando un puñal más en el corazón! ¡Mira cómo lloran sus ojos!"

Con estas palabras, y debido al catolicismo que viven los fieles, María Candelaria se arrepiente de lo que dijo, y contesta llorando, pidiendo perdón, dirigiéndose al sacerdote: -"No, no, ¡yo no quiero hacer llorar a la virgen! Fue la desesperación, señor cura, ¡fue la desesperación!"

Después se vuelve para mirar a la virgen, y con actitud humilde, llena de conformidad y resignación, le dice: -"Perdón, santísima madre de Jesús. Yo sé bien que estás muy ocupada. ¡Semos tantos los que te pedimos a todas horas! Soy tan pequeña... Yo estoy tan atrás de todos, que todavía no me ha de tocar que mioigas."

La actitud del personaje nos muestra cómo la gente, de una manera extrema, deposita en Dios sus esperanzas para tener una vida mejor, pidiéndole, rogándole, que su realidad llegue a ser diferente mediante las oraciones.

Algo que llama la atención de la película, es el papel que juega el sacerdote dentro de esta comunidad, al mostrarlo como una autoridad que supera a la del propio don Damián, quien además se muestra como abogado ante la ley, cuando en la cárcel solicita, junto con el pintor, quien ha pagado la fianza, la libertad de Lorenzo Rafael.(ver imágenes 23 y 24)

"El Indio" Fernández retrata a una comunidad pasiva ante las injusticias, que además otorga toda la responsabilidad de lo que les sucede a Dios, sin estar conscientes de que ambas instituciones, la Iglesia y el Estado, por medio de sus respectivos representantes, están en complicidad.

Por otra parte, resulta interesante observar la complejidad y belleza de los arreglos de flores que llevan las mujeres en la cabeza, el día de la bendición de los animalitos, que con mucha fe son llevados a la iglesia del lugar para que el cura les eche agua bendita, y de esta manera lograr que tengan muchas crías.(ver imágenes 25 y 26)



Imagen No. 23



Imagen No. 24



Imagen No. 25



Imagen No. 26

En la película, los habitantes de Xochimilco muestran una fe y religiosidad que contrasta con la postura moralista e hipócrita, asumida hacia María Candelaria, quien por haber sido hija de una prostituta, ha vivido marginada de la comunidad, y por tanto nadie le dirige la palabra sino para agredirla.

Lo anterior, tiene sustento no sólo con las palabras agresivas que le dicen a María Candelaria, sino también con el odio que se aprecia en sus rostros el día de la bendición de los animalitos.

Debido al marcado odio y rencor que le tienen a la protagonista de esta historia, los rostros de las mujeres se ven transformados, como sucede con Lupe y la mujer que caracteriza a la chismosa, el día de la bendición de los animalitos, quienes al ver aparecer a María Candelaria afuera del templo, sus rostros van sufriendo una metamorfosis, a tal grado que su nariz se abre y se cierra, mostrando con esto el coraje que le tienen, y sus miradas están clavadas en esta mujer marginada.

Es interesante apuntar que quienes señalan y juzgan a María Candelaria son las mujeres. Los hombres, en cambio, se muestran indiferentes ante esta situación, y no obstante que no se nota un determinado trato hacia esta mujer, apoyan la decisión de las mujeres.

Lo anterior se puede apreciar en la escena cuando María Candelaria, en su trajinera, se dirige a vender sus flores para pagar la deuda de don Damián. La escuchan a la distancia por medio de sus cantos, y es la chismosa quien les propone impedirle el paso, y todos los habitantes de Xochimilco ahí presentes, como uno solo, forman una valla para no dejarla pasar.

Hay otra escena dentro de este filme, donde en el estudio del pintor, la mujer que hace la limpieza le muestra a la chismosa el desnudo de una indígena con el rostro de María Candelaria.

Después de ver ese cuadro con gran sorpresa, corre hacia las chinampas. En su carrera se le caen sus flores, mismas que son robadas por una mujer que pasaba en ese momento. Todo esto sucede mientras se dirige presurosa para decirles a los demás lo que ha visto.

Cuando llegan al estudio del pintor y ven el cuadro, los habitantes de Xochimilco se indignan, porque se sienten ofendidos, y otra vez es una mujer, ahora Lupe, quien toma la palabra para decirles que deben sacar a María Candelaria de la chinampa, tras lo cual todos, sin que alguien se oponga, corren con antorchas a través de las chinampas, que dan la impresión de la furia que han sentido hacia ella, para expulsarla de su casa y de la comunidad.

Durante la persecución se observa a María Candelaria con un rostro desconcertado y lleno de miedo ante lo que le está sucediendo, y en su desesperación se dirige hacia la cárcel donde se encuentra preso su protector, a quien le grita por su nombre. Cuando logra salirse de la cárcel Lorenzo Rafael y llega a su lado, ella, en su agonía, le dice, como tratando de explicarle: -"¡Yo no hice nada malo!".

La propuesta de Lupe fue únicamente sacar a la protagonista de la chinampa, pero cuando logran alcanzarla y acorralarla afuera de la cárcel, nuevamente son las mujeres que encabezaban al grupo que la persiguió quienes forman una valla. Entonces, esta mujer despechada es quien empieza arrojándole la primera piedra, seguida por el resto de las mujeres que se encontraban al frente, y finalmente todos hicieron lo mismo causándole la muerte.

La escena antes mencionada se puede comparar con el juicio que iba a padecer María Magdalena, quien por ser una prostituta moriría apedreada. Sin embargo, Jesús de Nazaret es quien la salva. En la obra fílmica que se ha analizado, este salvador estaría representado por el sacerdote, quien al escuchar los gritos de la gente sale desconcertado sin saber lo que estaba sucediendo, pero no alcanza a detener a sus agresores, como sí lo hizo el día de la bendición de los animalitos, cuando Lupe intentaba aventarle una piedra.

CONCLUSIONES

De acuerdo con lo revisado a lo largo de la presente investigación, es posible afirmar que el cine contribuye a crearnos una idea de cómo se vive o se representa un momento histórico. En este caso, al analizar la película *María Candelaria*, se pudo observar que el cine refuerza las ideas sobre lo que debía ser la conformación de la llamada unidad nacional; suceso que coincide con la época en la que se realizó este filme, debido a que los años cuarenta del pasado siglo XX son de un marcado nacionalismo.

A través de las imágenes se refuerzan nuestras ideas nacionales, y en el caso de "El Indio" Fernández hablamos del amor a la tierra, de las costumbres, la comida, los trabajos manuales y las faenas en el campo, así como de algunos aspectos sobre la religión católica.

En el cine, como un retrato de la realidad, también es posible apreciar determinados elementos que hay que entender, pues existen momentos históricos que no se pueden perder de vista. En este caso, uno de esos elementos es conocer el año de realización de la película, debido a que si se filma en un determinado momento con un tema específico, esto se debe a alguna circunstancia. *María Candelaria* se filmó durante la etapa nacionalista de los años cuarenta del pasado siglo XX.

El otro momento histórico es el que refiere la propia cinta. Para *María Candelaria* es el año de 1909. De acuerdo a su obra cinematográfica se puede determinar que a Emilio Fernández le gustaba el tema de la relación amorosa, con todas sus vicisitudes, alternando la descripción del paisaje, el trabajo de la región así retratada, la forma de vida, la comida, vivienda y hasta la vestimenta.

En todo esto se puede apreciar que el trabajo del director, junto con el del fotógrafo y el escritor, es una representación de ideas que ellos dejaron plasmadas, lo cual no necesariamente corresponde a la realidad.

No sería posible entender las películas de "El Indio" Fernández sin la fotografía de Gabriel Figueroa. Si el cine tiene una penetración en los espectadores, esto se debe a la fuerza visual de las imágenes que proyecta.

En este sentido, Figueroa resalta la naturaleza de nuestro país. Sus nubes, montañas, canales y aguas quedan plasmados en el tiempo. Como diría Sergei Eisenstein, "el cine mexicano es un sarape de colores", y eso se ve perfectamente en el trabajo del fotógrafo Gabriel Figueroa.

La escritura de Mauricio Magdaleno es de vital importancia, porque sin él, no entenderíamos las ideas, a partir de la construcción de la literatura, que contribuyeron a crear la ideología que caracterizaría al modelo de nación reflejado en la cinta en estudio.

Este escritor contribuyó con su pensamiento a redondear la idea que tenía Emilio Fernández, sobre su visión del pasado mexicano, centrado en el año de 1909, aun cuando en muchas ocasiones estuvo en desacuerdo con él.

Para concluir, es posible afirmar y sostener que el cine es un elemento didáctico que le proporciona a la historia datos que, aun con la subjetividad de que están hechos, son importantes para reconstruir el sentir y el pensamiento de una época determinada.

FUENTES DE CONSULTA

Fuentes Bibliográficas

AGUILAR Camín, Héctor y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. México, edit. Cal y arena, 1992.

CUESTA, Javier y Helena J. Olmo. *Emilio "Indio" Fernández*. Madrid España, edit. Promo libro, 2003.

DE los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano, (1896-1947)*. México, edit. Trillas, 1997.

DEL Campo, Mari Julio. *Entrevista Díaz- Creelman*. México, UNAM, Cuadernos del Instituto de Historia, serie documental No. 2, 1963.

FRANCO Dunn, Cinta. *Dolores del Río*. Madrid España, edit. Promo libro, 2003.

FRIEDRICK, Katz. *La guerra secreta en México. Europa, Estados Unidos y la revolución mexicana*. México, edit. Era, 1998.

GARCÍA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Guadalajara México, CONACULTA-IMCINE, 1992.

GONZÁLEZ Ramírez, Manuel. *La revolución social de México II. Las instituciones sociales, el problema económico*. México, edit. Fondo de Cultura Económica. 1974.

KRAUZE, Enrique. *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. México, Editores Fábula Tusquets, 2001.

KENNETH, Turner. *México bárbaro*. México, edit. Época, 1991.

OLIVERA Reyes, Donaji Ofelia. *Chinampa: legado para los campesinos de Xochimilco*. Tesis de la licenciatura en comunicación y periodismo. México, UNAM-ENEP Aragón, 2001.

ROMERO Aceves, Ricardo. *La mujer en la historia de México*. México, Costa-Amic Editores, 1982.

TAIBO I Paco Ignacio. *El Indio Fernández*. México, edit. Planeta, 1992.

TUÑÓN, Julia. *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México, CONACULTA, 2000.

_____. *Mujeres en México. Recordando una historia*. México, CONACULTA, 1998.

VILLASEÑOR, Guillermo. *Estado e Iglesia. El caso de la educación*. México, Edicol, 1978.

VALADÉS, José C. *La revolución mexicana y sus antecedentes*. México, edit. Valle de México, 1986.

Fuentes hemerográficas

AZUELA, Arturo. "Los resplandores de Mauricio Magdaleno", *Excélsior*, 12 de julio de 1992, El búho (suplemento cultural).

BATTINO, Rafael. "Lo que significa en Teatro de Ahora", *Revistas de Revistas*, 27 de diciembre de 1931.

BELLIVIS, Roberto. "La pequeña anécdota debe adquirir trascendencia", *El Universal*, 16 de junio de 1957, 1ª secc.

CAMARENA, Amelia. "El Indio... ¡genio y figura!". *Somos*, 1999, 186.

GARCÍA, Gustavo y Rafael Aviña. "El equipo". *Clío*, 1997.

HENESTROSA, Andrés. "La nota cultural", *El Nacional*, 15 de noviembre de 1956.

KRAUZE, Enrique. "Tiempos de guerra". *Clío*, 1999.

MAGDALENO, Mauricio. *Las palabras perdidas*, 1956.

MICHELENA, Margarita. "Mauricio Magdaleno", *El Informador* (periódico de Nuevo León), 9 de julio de 1986, sección A.

RAMÓN, David. "Dolores del Río. Un cuento de hadas". *Clío*, 1997, Vol. I.

_____. "Dolores del Río. Volver al origen". *Clío*, 1997, Vol. II.

RUY Sánchez, Alberto. *Gabriel Figueroa: Los valores fundamentales de la imagen*. (folleto)

TERÁN, Luis y Mauricio Peña. "El Indio como actor". *Somos*, 1999, 186.

ZÚÑIGA Barba, Félix. "Emilio Fernández contra sus biógrafos". *Somos*, 1999, 186.

Conferencias

Gabriel Figueroa Flores. Conferencia "La figura de la mujer en el cine del Indio", México, Cineteca Nacional, 08 de mayo del 2004, 18:00 horas.

Julia Tuñón. Conferencia "La figura de la mujer en el cine del Indio", México, Cineteca Nacional, 08 de mayo del 2004, 18:00 horas.

Marcela Fernández Violante. Conferencia "El Indio como director", México, Cineteca Nacional, 06 de mayo del 2004, 18:00 horas.

Filmografía

Maria Candelaria (Xochimilco) . Director: Emilio Fernández. Productor: Agustín J. Fink. Guionista: Mauricio Magdaleno. Actores: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Miguel Inclán, Margarita Cortés, Beatriz Ramos, Arturo Soto Rangel. Clasa Films Mundiales. 1943. 101 minutos.