



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ACATLÁN

“BELLEZA FEMENINA, DESTINO MARGINAL.  
VISIONES FÍLMICAS DE LA MUJER INDÍGENA:  
MARÍA CANDELARIA Y MACLOVIA”

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR  
“INTERDISCURSIVIDAD: CINE, LITERATURA E HISTORIA”  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN PERIODISMO Y  
COMUNICACIÓN COLECTIVA  
P R E S E N T A :  
MARÍA GUADALUPE JUÁREZ MOLINA

ASESORA: MTRA. LAURA EDITH BONILLA DE LEÓN

SEPTIEMBRE, 2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## Dedicatoria

A ti, Señor Jesús.  
¿Cómo agradecer tu fidelidad y tu amor?  
No hay palabras que puedan expresar mi gratitud.  
Eres quien me sostiene, me alienta y fortalece.  
Esto es para ti, porque por ti y para ti son todas las cosas.  
Gracias, gracias, porque me hiciste para ser quien soy.  
Me guías a llegar hasta el final  
y abres una puerta para iniciar  
otra etapa en mi vida.

A mis padres.

Papá: Gracias a tu esfuerzo, enseñanza,  
apoyo y disciplina, es que hoy puedo concluir.

Sin ti, jamás lo hubiera logrado.

Mamá: Gracias por tu virtud y tu amor,  
eres esencial en mi vida.

A mi hija.  
Saraí, mi chiquita hermosa: gracias por tu amor,  
apoyo, compañía, ánimo y paciencia,  
gracias por ver conmigo *María Candelaria* y *Maclovia*,  
porque también te encanta el cine; y por el tiempo  
que esperaste mientras estaba en clase,  
en la biblioteca o frente a la computadora, gracias.

## Agradecimientos

Gus: gracias por tu apoyo y tus críticas, siempre han sido de utilidad.

Mago: gracias por tu ejemplo, tu fuerza y valentía.

Carlitos, Gustavito, Jackie, Jessy, mi súper hermosa familia: gracias.

Abuelita Margarita: eres un ejemplo y es una bendición tenerte, gracias por tu cariño.

Abuelitos Lupita y Remedios: gracias por su cariño y sus buenos deseos.

A mis profesores del Seminario: Víctor Granados, Lourdes López, Hugo Hernández y Jorge Olvera, gracias por cada una de sus clases. Y en especial a la maestra Laura Edith Bonilla, gracias por su tiempo, su asesoría, sus observaciones, su apoyo, mil gracias.

A cada uno de mis compañeros del seminario, gracias porque juntos compartimos esta experiencia.

A Sandra y Marisol, mis grandes amigas. Gracias por los momentos que vivimos en la escuela, por su amistad fuera de ella, por su interés y sus consejos, ahora van ustedes...

Gabriel, gracias, porque de ti ha venido mi más grande lección. Porque en los momentos más importantes de mi vida, has demostrado quien eres y has estado donde tenías que estar.

Finalmente... A todas las mujeres virtuosas reales o ficticias que hicieron de este trabajo una realidad.

*Mujer Virtuosa, ¿quién la hallará?  
Porque su estima sobrepasa  
largamente a la de las piedras preciosas.*

*Eclesiastés 31:10*

## Índice

Introducción	5
1. El cine de Emilio Fernández	
1.1. De actor a director: Emilio Fernández y su trayectoria fílmica	8
1.2. <i>María Candelaria</i> y <i>Maclovía</i> : desde la mirada de su autor	23
2. Visiones fílmicas de la mujer indígena	
2.1. El cine mexicano alrededor de <i>María Candelaria</i> y <i>Maclovía</i>	29
2.2. Antecedentes: La india bonita	40
2.3. La puesta en escena de un mundo posible: El de la belleza y la marginación	54
3. Belleza femenina, destino marginal: Análisis de las protagonistas femeninas	
3.1. Propuesta de análisis formal: El personaje como rol	61
3.2. <i>María Candelaria</i> y su destino marginal	73
3.3. <i>Maclovía</i> frente al rigor de la belleza femenina	86
Conclusiones	101
Fuentes	104

## Introducción

El cine goza de múltiples cualidades que nos permiten abordarlo desde diferentes disciplinas, hacerlo desde el punto de vista de la comunicación es ver al cine como un medio audiovisual que expresa pensamientos, emociones, y actitudes mediante su propio lenguaje.

Una de sus cualidades es la imagen, imagen en movimiento que nos permite valorar al cine como obra artística. Obra que implica la representación; es decir, la construcción de una ficción cautivadora y seductora. Visto así, el cine da consistencia a un mundo, al que los teóricos Francesco Casetti y Federico Di Chio, en su libro *Cómo analizar un film*, llaman *mundo posible*: una representación que asume en equilibrio la reconstrucción de un antecedente y la construcción de una ficción.

Esa ficción se construye con fragmentos de la vida concreta: objetos, cuerpos, ambientes; y puede ser una analogía absoluta, negada, o construida; según el grado de referencia que hace a esa vida concreta a la que se refiere, es decir, presentando su propio universo como más lejano o cercano a la realidad.

El mecanismo de la representación cinematográfica gira en torno a la opción que toma el autor del filme entre una intencionalidad analógica fuerte (el mundo posible como una copia del mundo real), y una débil (el mundo posible totalmente alejado del mundo real).

Al elegir, el autor crea un filme, una analogía; esta analogía, relacionada con la realidad, fuerte o débilmente, tiene tres niveles: la puesta en escena, la puesta en cuadro, y la puesta en serie. En el segundo nivel, el de la puesta en escena, el análisis se enfrenta al contenido de la imagen: informantes, indicios, motivos y temas.

Los informantes están relacionados con una categoría homogénea ubicada en el análisis de la narración: los personajes, que, según Casetti y Di Chio, se pueden analizar como personaje como persona, personaje como rol y personaje como actante.

Nuestro objetivo es analizar la figura femenina indígena de *María Candelaria* y *Maclovía* a partir de su posición social y de su rol como factores que determinan su destino. Por ello determinamos hacerlo desde dos vías: los informantes, de la puesta en escena, y el personaje como rol, en la narración.

Para analizar a los personajes es necesario primero ubicar a su autor, en este caso al director de los filmes: El *Indio* Fernández. Después necesitamos conocer el contexto en que fueron creados y el antecedente en que se basaron. Y por último desglosar la teoría de Francesco Casetti y Federico Di Chio, y aplicar sus conceptos. Por esto la organización de nuestra investigación:

Nos abocamos en primer capítulo a conocer la trayectoria del director Emilio Fernández, su desarrollo como cineasta y cómo se perfiló entre los mejores directores a nivel mundial. La aportación y la importancia de las películas: *María Candelaria* y *Maclovía*, tanto en su filmografía como en el cine mexicano.

En el siguiente capítulo ubicamos el contexto de su realización, un contexto en el que el cine mexicano vivía su mejor época, gracias a las ventajas que le proporcionó la Segunda Guerra Mundial, entre las que destacan el incremento de la producción cinematográfica y la aparición de las grandes estrellas, directores y diversos géneros. Esto fue, el cine alrededor de los años 1943 y 1948, años en los que Fernández dirigió *María Candelaria* y *Maclovía*.

También señalamos el contexto del *mundo posible*, es decir los años en que se ubica la diégesis de cada película: 1909 y 1914, respectivamente. Estas fechas están conectadas con las de su realización por un sentimiento: el nacionalismo. Y es el espíritu nacionalista del director, aunado a su machismo y su percepción de la mujer, a partir de lo que construye su analogía, tomando como antecedente a la mujer indígena mexicana.

Esta mujer, que si bien podría ser anónima, el nacionalismo mexicano de los años veinte, a partir de las ideas de la revaloración de la belleza indígena, la encontró

con el concurso de *La india bonita*, y tuvo nombre: María Bibiana Uribe. Teniendo en cuenta esto, destacamos las principales características de las mujeres indígenas, que van más allá de su vestimenta o su lenguaje: formar parte de una tribu, someterse al marido o al padre, vivir en marginación y ser valoradas por su honorabilidad.

Esto último es el honor, lo que rige sus destinos; y es también la conexión entre la realidad y la ficción. El *mundo posible* que construyó Emilio Fernández, tanto en *María Candelaria* y *Maclovía*, nos revela a través de los informantes, los indicios, motivos, y temas, de la puesta en escena su intencionalidad como director y su ideología como autor respecto al honor, a la belleza femenina, y a la marginación.

Finalmente, en el tercer capítulo realizamos el análisis de las protagonistas siguiendo los planteamientos de Casetti y Di Chio del personaje como rol, análisis que se centra en el tipo que encarna el personaje, pone en relieve los géneros de gestos que asume, las acciones que llevan a cabo, como una función que cumplen en cada relato; y las transformaciones que sufren, como un proceso narrativo.

Analizar a los personajes María Candelaria y Maclovía es pertinente para el área de comunicación porque nos muestra la importancia de los personajes como un elemento fundamental del mundo puesto en escena a través de la representación fílmica y de la narración cinematográfica.

El interés en estas cintas nació de un gusto especial por el cine mexicano en blanco y negro, y en particular por la fotografía de Gabriel Figueroa. Pero fueron los personajes y su posición en la historia lo que nos impactó: la marginación de su propio pueblo, la culminación en el linchamiento y la severidad del castigo.

Quisimos interpretar la mente del realizador, lo que había más allá de la pantalla, que ponía a estas mujeres a merced de una multitud lanzando piedras hasta matar. Y que lo podía repetir una y otra vez con distinta mujer sin parecer algo anormal. Esto fue lo que nos motivó para hacer esta investigación.



## Capítulo 1

### EL CINE DE EMILIO FERNÁNDEZ

#### 1.1 Emilio Fernández y su trayectoria fílmica

*Yo aspiro a la creación de un cine mexicano que se sepa y se sienta mexicano en todas las partes del mundo, como ya ocurre con nuestra pintura.*

*Emilio Fernández*

Emilio Fernández Romo: un *Indio* actor, director y creador. Un hombre polémico, protagonista, enamorado y macho mexicano. Evocar al *Indio* implica reconocerlo en su mística y en todas sus facetas. En este espacio hacemos un *close up* al director, iniciamos el relato vislumbrando los caminos que lo llevan a emprender una labor de autor.

Autor en el mismo sentido que Julia Tuñón le da: “Emilio Fernández es un autor, porque expresa un estilo, ciertos temas e ideas y su personalidad es reconocible en los filmes”.<sup>1</sup>

Ese estilo consiste en narrar historias de romanticismo trágico con personajes, tipos y ambientes mexicanos para exaltar al nacionalismo de la época y al indigenismo como un portavoz de la raza menos favorecida. Su estilo consiste también en una propuesta estética de revaloración de la belleza mexicana.

Fernández quiso crear un cine mexicano con función social y creyó que lo hacía al tocar temas en su cine como la pobreza y la marginación. También deseaba que México fuera conocido no sólo por esto, sino por su ambiente y su riqueza natural y ponía en pantalla paisajes de distintas regiones de nuestro país.

---

<sup>1</sup> Julia Tuñón. *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México, Conaculta, 2000, p. 25.

Él mismo dijo: “En la medida de mi capacidad he actuado como un hombre responsable que ambiciona engrandecer al cine mexicano para engrandecer a México y a la humanidad”.<sup>2</sup> Fue así como exportó la imagen de un país ideal y esto le concedió en su época perfilarse como uno de los mejores directores a nivel mundial.

Emilio Fernández Romo nació en el hoy desaparecido municipio de Hondo Coahuila en el año de 1904, hijo del general Emilio Fernández y la india kickapú Sara Romo. Emilio Fernández combinó su carrera de actor con la de director, argumentista y guionista.

El *Indio* dirigió, en total, cuarenta y un películas entre los años 1941 y 1978. De su filmografía destacan las que hizo durante la década de los cuarenta, porque creó y afirmó un estilo que rebasó las fronteras del país. Su cine responde a su propia perspectiva de la vida y del mundo, por ello no se permitía hacer otro tipo de cine que lo alejaran de sí mismo, al respecto Emilio García Riera dice de Fernández: “dirigirá solo las películas que le salen del alma, y debe admirarse esa fidelidad a sí mismo tan insólita en el cine mexicano”.<sup>3</sup>

Emilio Fernández tuvo su primer encuentro con el cine en 1926 en Estados Unidos. Acudió al funeral del actor Rodolfo Valentino, de quien dijera fue su amigo, abordó el tren que llevaría el cuerpo de Chicago a los Ángeles y llegó hasta Hollywood: “De alguna forma, un cadáver lo enfrenta a su destino”.<sup>4</sup>

A partir de entonces su participación en el cine fue mínima, consistía en hacer papeles de extra y doble sin mucha importancia. Pero le permitió conocer la producción, la industria y la técnica cinematográfica. Así como trabajar muy cerca de personas que admiraba y que después serían relevantes para su carrera: John Huston y Dolores del Río.

---

<sup>2</sup> Emilio Fernández en Emilio García Riera. *Emilio Fernández (1904-1986)*. México, Universidad de Guadalajara, 1987, p. 79.

<sup>3</sup> García Riera. *Op. Cit.*, p. 11.

<sup>4</sup> Paco Ignacio Taibo I. *El Indio Fernández*. México, Planeta, 1986, p. 40.

Fernández aprendió cine viéndolo, trabajaba para aprender como extra, carpintero, electricista y de técnicos y manuales. Le pagaba a algunos compañeros para tomar su papel en alguna producción con la simple razón de ampliar sus conocimientos. Cada instante era perfecto para empaparse más del lenguaje cinematográfico y uno de esos momentos le abrió su visión de director:

Un día me llevaron a ver una producción a hurtadillas, porque era una película mexicana (nos tenían de criados y de comparsas, nada más) y al ver en la pantalla me dije: si éste es México, claro este es el cine que debe hacer México. Era una cinta de Eisenstein.

[...] Sergei Mijailovich Eiseistein era el creador de *Tormenta sobre México*, película que causó en mí tan tremendo impacto que me dediqué a estudiar cine y escogí al director que más admiraba yo, el inmenso Jonh Ford, del que fui amigo personal y posteriormente compadre.<sup>5</sup>

Otra de las razones para que Emilio Fernández se dedicara a dirigir fue por la importancia del cine como medio de expresión de ideas, por su poder de convencimiento. Recordemos que por medio del cine el hombre se expresa a sí mismo. La imagen es capaz de contarnos historias, de mostrarnos paisajes, de presentar hechos y expresar el mundo interior.<sup>6</sup>

Esto se lo hizo ver el general Adolfo de la Huerta cuando lo encontró en Estados Unidos, quien le dijo: “Tú estás en la Meca del cine y el cine es más fuerte que un caballo, más fuerte que un 30-30, que un máuser, que un cañón o un aeroplano. Aprende cine y luego ve a México y haz cine mexicano como el que acabas de ver”.<sup>7</sup>

Emilio Fernández siguió la recomendación de Adolfo de la Huerta y es por ello que su cine enalteció al nacionalismo mexicano, Carlos Monsiváis lo expresa: “El clímax

---

<sup>5</sup> García Riera. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>6</sup> Ver Pablo Humberto Posada. *Apreciación del cine*. México, Alhambra, 1980.

<sup>7</sup> García Riera. *Op. cit.*, p. 15.

del nacionalismo cultural cinematográfico es la obra del Indio Fernández como director y Gabriel Figueroa como fotógrafo”.<sup>8</sup>

No sólo por seguir algo que otro le decía, sino porque el propio Emilio Fernández tenía a su país muy en alto. Quería a México y que éste fuera un país mejor, su estancia en Estados Unidos era consecuencia de sus ideas y de su lucha. Pues se encontraba en el exilio por su participación en la Revolución y su apoyo al movimiento *delahuertista* en diciembre de 1923.

Él mismo se declaró un niño de la Revolución: “Mi infancia fue hermosa. La más feliz, porque tuve todo lo que los niños ansían: una pistola, un caballo, y el campo de batalla. Ésos fueron mis juguetes y los revolucionarios mis compañeros de juego”.<sup>9</sup> Su padre Emilio Fernández Garza fue militar y participó en la lucha revolucionaria al igual que sus tíos.

No es casualidad la recurrencia del ambiente revolucionario en sus filmes. Si revisamos su filmografía vemos que Emilio Fernández nutrió sus argumentos de la historia de México, principalmente en los años alrededor de la Revolución Mexicana, de los directores que más admiraba y de las películas que había visto o en las que había participado como actor o como argumentista.

Antes de que llegara la oportunidad para dirigir, Emilio Fernández, ya instalado en México, participó como actor en el año de 1934 en las películas: *Corazón bandolero*, de Raphael J. Sevilla, en el papel del malvado Chacal; *Cruz diablo*, de Fernando de Fuentes, como el bandolero Toparca; y en *Tribu* de Miguel Contreras Torres un sexto papel de indígena.

La película decisiva como actor y también como director porque tocaba los temas que le obsesionaban es *Janitzio*, de Carlos Navarro en 1934; significó su primer protagonista y cobró conciencia de un cine indigenista. El personaje que interpretó es

---

<sup>8</sup> Carlos Monsiváis. *Op. cit.*, p. 1516.

<sup>9</sup> García Riera. *Op. cit.*, p. 13.

Zirahuen, un indio purépecha y sirvió de base para definir el argumento de una de sus películas más exitosas: *María Candelaria* y otra muy parecida: *Maclovía*, ambas objeto de este estudio.

Sin embargo Emilio Fernández siguió realizando papeles secundarios. En 1935 actuó en: *Martín Garatuza*, como Gatemotzin, de Gabriel Soria; y en *Celos*, de Arcady Boytler, como Sebastián. En 1936 participó en: *Mariguana* de José Bohr como un indio villano; *El superloco* de Juan José Segura, como Idúa, un sirviente indio; *El impostor* de David Kirkland, como maleante; *Las cuatro milpas* de Ramón Pereda, en un décimo papel; y en *Almas rebeldes*, de Alejandro Galindo interpretó a un villano rural.

Algunas veces sus intervenciones se redujeron a una escena de baile, como en las películas: *María Elena*, de Raphael J. Sevilla, en 1935, con una bamba al lado de Amparo Arozamena; *Las mujeres mandan*, de Fernando de Fuentes en 1936; y el mismo año *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes, donde bailó un jarabe tapatío con Olga Falcón.

Paralelamente a su carrera de actor realizó trabajos como anotador o *script-clerk* en 1934: *El Escándalo*, de Chano Urueta y *Mater Nostra* de Gabriel Soria. Se inició como argumentista en 1935, con la película *Los muertos hablan*, al escribir el argumento junto con Gabriel Soria, director de la cinta (aunque fue O'Quigley quien apareció en el crédito).

Una película que significó (aunque indirectamente) su primer obra personal es *Adiós Nicanor*, de Rafael E. Portas en 1937. Donde interpretó el papel principal de Nicanor, caporal de un rancho queretano y macho codiciado por dos mujeres.

En este filme dejó ver algunas de sus obsesiones: el machismo y el gusto por el color negro en el traje de charro, que adoptó a partir de entonces para vestir tanto en las películas como en su vida cotidiana. "Vestirse de negro debió ser para Fernández algo más que una decisión estética o el intento de imponer una moda. De alguna forma

así vestido mostraba de inmediato las características humanas que más le atrajeron siempre: una violencia potencial y un sentido dramático de la vida”.<sup>10</sup>

Después de *Adiós Nicanor* continuó con papeles secundarios. En 1938 participó de esta manera en las películas: *El fanfarrón o Aquí llegó el valentón* de Fernando A. Rivero, como el bandido José, apodado El Aguilucho; en *Juan sin miedo* de Juan José Segura fue el villano Valentín, jefe de una banda de ladrones de vacas. También adaptó ese año *El señor alcalde*, dirigida por Gilberto Martínez Solares.

En 1939 combinó el trabajo de argumentista y actor en dos películas: *Con los dorados de villa*, dirigida por Raúl de Anda, y *Hombres del Aire*, de Gilberto Martínez Solares.

Unas películas fueron más importantes que otras para él, no tanto por el papel que desempeñara sino por el tema que trataban; por ejemplo en *Los de abajo*, adaptación de la novela de Mariano Azuela, dirigida por Chano Urueta, en 1939, tuvo un noveno papel. Sin embargo Emilio Fernández le expresó al director: “quien pudiera como tú Chano, dirigir una película tan mexicana como ésta”.<sup>11</sup>

Las últimas actuaciones antes de su debut como director las hizo en el año 1940 y son: *El Charro Negro* de Raúl de Anda, interpretando a un villano (figura en la que se le encasilló); *El zorro de Jalisco*, de José Benavides, aquí fue Ernesto, jefe de unos bandidos;<sup>12</sup> y *Rancho Alegre*, dirigida por Rolando Aguilar, donde también fue un villano.

Durante la filmación de ésta última, Fernández tuvo un enfrentamiento con Juan Grandjean, un técnico de cine. Al encontrarlo nuevamente en los estudios otra discusión hace que el *Indio* saque su pistola y lo mate. El director del filme le recomienda que

---

<sup>10</sup> Taibo. *Op. cit.*, p. 74.

<sup>11</sup> García Riera. *Op. cit.*, p. 24.

<sup>12</sup> En esta película hirió accidentalmente a su primo Fernando Fernández que debutaba como actor. Ver García Riera. *Op. cit.*, p. 24.

huya y sin dudarle escapa a Cuba. Al siguiente año regresa a México ya casado con la cubana Gladis Fernández.

Desde 1936 Emilio Fernández quiso dirigir *La isla de la pasión (Clipperton)*, pero por falta de recursos, tuvo que hacerlo hasta en el año de 1941. Es en este año cuando el *Indio* debuta por fin como director. La realización del argumento, escrito por él mismo, se logró porque David Silva, a cambio del papel principal, obtuvo el apoyo del general Juan F. Azcárate, quien tras un contrato riguroso costó la película y consiguió la participación del ejército mexicano.

Eduardo Vega Alfaro, crítico de la época, denuncia: "Hay en esta cinta escenas que constituyen un plagio a los momentos de preparación para el ataque final de *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein".<sup>13</sup> Con este comentario inicia una cuestión polémica sobre la obra del *Indio* Fernández: La acusación de plagiar argumentos para sus películas.

Sin embargo como hemos referido antes, él retomó de distintas partes ideas para sus argumentos. El escritor Paco Ignacio Taibo I. expresa que: "todo plagio conlleva un homenaje".<sup>14</sup> Y en este caso, el homenaje era a un director a quien el *Indio* admiraba y en quien se inspiraba: Sergei Mihalovich Eisenstein.

En 1942 Emilio Fernández dirige en los estudios Azteca, *Soy puro mexicano*, él mismo ideó el argumento y escribió la adaptación. Esta película no tuvo el impacto esperado en taquilla, pero ofrece una serie de características que distinguirían al director: El recurso del folklore del pueblo mexicano en situaciones típicas.

El personaje principal de la cinta, Lupe Padilla, es un bandido muy macho y muy mexicano, que disuelve una conspiración de espías japoneses, italianos y alemanes. Este filme contribuye al apoyo que México dio a la causa de los aliados, en la Segunda Guerra Mundial, sobre todo con Estados Unidos.

---

<sup>13</sup> Taibo I. *Op. cit.*, p. 76.

<sup>14</sup> Taibo I. *Op. cit.*, p. 77.

A finales del mismo año el productor de Films Mundiales, Agustín J. Fink reúne un equipo con el fin de elevar la calidad de la cinematografía nacional. Lo integran Mauricio Magdaleno, Gabriel Figueroa y Emilio Fernández. El señor Fink les encarga trabajar en la adaptación de *Sucedió ayer* de Rómulo Gallegos. A Mauricio Magdaleno le pareció una historia muy pobre y no pensó que fuera posible su realización, pero el *Indio* sí vio en ese argumento la posibilidad de conjugarlo con sus obsesiones, así realizó *Flor Silvestre*.

Fue Dolores del Río, la actriz estelar de *Flor Silvestre*, haciendo pareja con Pedro Armendáriz. El filme reveló el estilo que Emilio Fernández usaría a partir de entonces en sus filmes: La plástica como recurso de exaltación, el paisaje rural de México, el nacionalismo, la revolución como ambiente, el amor contrariado por el destino.

La unión de las ideas nacionalistas del director con el arte de Gabriel Figueroa permiten al filme ser elogiado por la crítica: "Emilio Fernández. Se inició como director, con *La isla de la Pasión*. Entonces dijimos que a pesar de sus errores, justificables en un principiante, llegaría muy alto. Se siguió con *Soy puro mexicano*, sin convencernos. Pero ha triunfado rotundamente como realizador de la magnífica película *Flor silvestre*, haciéndose acreedor a nuestro aplauso más sonoro. De él se pueden esperar muchas buenas cosas".<sup>15</sup>

Ya referimos que Fernández rendía tributo a otros directores o películas al aludir alguna escena, recreándola o adaptándola. En esta ocasión es Gabriel Figueroa quien rinde tributo al pintor José Clemente Orozco al recrear el cuadro de *El Réquiem* en una de las escenas de la cinta.

Con su estilo ya revelado, Emilio Fernández se reúne nuevamente con su equipo en la productora Films Mundiales y en 1943 realizan *María Candelaria*, a partir de una idea obsesiva de Emilio Fernández: el indígena como personaje ideal en un México trágico.

---

<sup>15</sup> García Riera. *Op. cit.*, p. 39.



*María Candelaria* es una mujer indígena marginada en su pueblo, Xochimilco, por ser la hija de una mujer de la calle. Un pintor que encuentra en ella “la belleza de las antiguas princesas aztecas” quiere pintarla desnuda y sólo logra hacer su rostro y esbozar su cuerpo, porque la indígena sale aterrada ante la propuesta.

El pintor termina el desnudo con el cuerpo de una modelo. Sin querer el cuadro es expuesto ante la chismosa del pueblo quien avisa a los demás. Al verlo la confusión desata la furia del pueblo, trágicamente María Candelaria repite el destino de su madre: morir bajo las piedras de la muchedumbre celosa de sus tradiciones y de su moral.

Esta película arrebató elogios y sorpresas. Durante la exhibición privada la crítica no la aceptó con gusto, porque les parecía exagerada y muy falsa. Incluso al escritor Mauricio Magdaleno: “Yo pensaba que la historia de *María Candelaria* era falsa. Modifiqué lo que pude, muchas veces contra el criterio de Emilio. Lo que más me molestaba de *María Candelaria* era su folklorismo.”<sup>16</sup>

Sin embargo a la cinta se le concedió un diploma en la reapertura del festival de Cannes en 1946, lo que permitió que otros ojos miraran la labor cinematográfica mexicana y los fijaran en Emilio Fernández.

En 1944 Emilio Fernández filmó *Las abandonadas*, nuevamente con su equipo de cabecera y en la productora Films Mundiales, aunque para la fecha ya había muerto el productor Agustín Fink. Este filme excede los parámetros del melodrama con la historia de Margarita, una mujer que no le queda de otra que convertirse en prostituta para sacar adelante a su pequeño hijo.

En esta cinta se trata el tema de la revolución. Y es un acoplamiento de diversas historias que Emilio Fernández había visto en películas anteriores, Mauricio Magdaleno dice que el director:

---

<sup>16</sup> Mauricio Magdaleno, citado en Taibo. *Op. Cit.*, p. 90.

[...] reunió los recuerdos de una partida de películas que había visto en los Estados Unidos. Tomó un poco de cada una de ellas. Decía: “Yo vi esto y lo podemos aprovechar”. También tomó cosas de la historia real de México. Y de nuestro cine. Hay algo de *La banda del automóvil gris*. El general que aparece está copiado de esa película muda. También aparecen secuencias de un film norteamericano muy famoso, *La mujer X*. Es la famosa escena del abogado que defiende en un juicio a una mujer que ignora que es su madre. Yo tuve que trabajar mucho en la adaptación para componer el rompecabezas.<sup>17</sup>

Después del éxito tanto para Fernández como para la productora Films Mundiales y para el cine mexicano del melodrama maternal *Las abandonadas*,<sup>18</sup> Fernández pudo disponer de una cantidad mayor para realizar *Bugambilia*, última película con esa productora.

El carácter agresivo e inculto del *Indio* tornaba el ambiente duro entre él y los intelectuales de la época y en un intento por refinarse y dejar de lado esa mala fama realiza esta película, ambientada en Guanajuato en el siglo XIX. Sin embargo, a pesar de la época y del vestuario, es la historia del amor contrariado por las clases sociales, un tema sin innovación. Y no es bien recibida por la crítica.

Su siguiente cinta, producida por Oscar Danciger, es *Pepita Jiménez*; filmada en 1945 es un caso especial por varias razones. Entre ellas la intención de presentar un cine distinto, pero de calidad; la reunión de un equipo alterno en otra productora, Águila Films, entre quienes destacan: el fotógrafo Alex Philips, la actriz española Rosita Díaz Gimeno, el actor Ricardo Montalbán, y la ambientación extranjera para adaptar la novela homónima del literato español Juan Valera.

El mismo año filma *La perla*, otra adaptación en esta ocasión del estadounidense John Steinbeck. Los sucesos ocurren en las playas pobres de México, para ambientarla

---

<sup>17</sup> Mauricio Magdaleno citado en Taibo I. *Op. cit.*, p. 98.

<sup>18</sup> El melodrama maternal es aquel donde la figura de la madre es toda abnegación y sufrimiento. El personaje de la madre sufrida pronosticaba el éxito económico en aquel entonces. Desde 1935 inicia este tipo de melodrama con *Madre querida* de Juan Orol.

se filmó en la Laguna de Puerto Marqués en Acapulco. Nuevamente Emilio Fernández elabora un filme indigenista, con una historia trágica y sencilla.

El pescador indígena Kino encuentra una perla gigante y espera venderla para salir de pobre y ofrecerle un futuro mejor a su pequeño hijo, quien horas antes se debatió entre la vida y la muerte por la picadura de un alacrán, sin que el médico del lugar quisiera atenderlo. En vez de encontrar un futuro mejor, la envidia de los demás impide su felicidad. Al intentar robarle la perla una bala hiere mortalmente al bebé.

Realiza *La perla* sin su estrella Dolores del Río, porque para estas fechas sus relaciones ya habían terminado. Él intentaba nuevos amoríos mientras se divorciaba de su esposa Gladys Fernández, algunos de ellos con actrices de ésta película: María Elena Marqués y Columba Domínguez. Es ésta última la mujer que Emilio elegiría para moldearla a su gusto, y con quien sostendría una relación más duradera.

*La perla* es muy importante en la filmografía del *Indio*: lo llevó a la cima del éxito al ganar cinco Arieles<sup>19</sup> en la entrega de 1948. Entre ellos los de mejor película, mejor dirección y mejor fotografía. En esta última porque Gabriel Figueroa hizo nuevamente con la plástica mexicana una elevación del filme a la calidad de arte. Sin embargo en la adaptación de la historia se notó la ausencia del escritor Mauricio Magdaleno.

Para 1946 incluye en su próxima película a una actriz hecha exclusivamente estrella para el cine: María Félix. Y a pesar su admiración por ella como mujer por su belleza, su fuerza y su carácter (parecido al de Emilio Fernández pero en femenino), hace que en *Enamorada*, la “potra” sea domada.

La combinación del argumento con los encuadres de Figueroa, las actuaciones de María Félix y Pedro Armendáriz y el escenario de la Revolución resulta un excelente filme, reflejado no sólo en el sueldo del director y la actriz, sino también en la aceptación del público, en la crítica y en los premios.

---

<sup>19</sup> Premios otorgados por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas.

La Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas le otorgó a Fernández nuevamente el título de mejor director y a su obra el de mejor película. En el Festival de Bruselas también se le reconoció como mejor director y a Gabriel Figueroa como el mejor fotógrafo.

Emilio Fernández tuvo la oportunidad de participar como co-director al lado del realizador irlandés John Ford, a quien reconocía como su maestro. Lo hace en 1946, en *El fugitivo*, donde también participaron Gabriel Figueroa, Dolores del Río y Pedro Armendáriz.

El *Indio* Fernández veía al cine como un instrumento de diversión, pero pensaba también que podría ser útil para la educación, creía que con el cine se podía llegar a los pueblos más apartados, en su mayoría rurales y analfabetas. La película *Río Escondido*, de 1948, muestra esta visión. La adaptación la hizo Mauricio Magdaleno con una base firme en las ideas educativas vasconcelistas.

El argumento es sobre una maestra rural, Rosaura (María Félix), quien es enviada a la comunidad de Río Escondido directamente por el presidente Miguel Alemán, pero se enfrenta al cacique del pueblo: "símbolo de la injusticia, herencia virreinal, violador de doncellas, usurpador de tierras".<sup>20</sup> Pero Rosaura, dice Julia Tuñón, no es una mujer: "es la Patria encarnada"<sup>21</sup> y por esto vence al terrible abusador.

Con esta película de corte indigenista también se elogia a la pintura mexicana, con la participación de Leopoldo Méndez, quien realizó los grabados que presentan la cinta en los créditos. Nuevamente Emilio Fernández se colocó como el mejor director. Gabriel Figueroa como el mejor fotógrafo en los premios que otorga la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, los Arieles. María Félix también lo obtuvo por su actuación.

---

<sup>20</sup> Taibo I. *Op. Cit.*, p. 135.

<sup>21</sup> Julia Tuñón. *Op. Cit.*, p.105.

Para 1948 Emilio Fernández inicia una marcha al pasado de sí mismo y de su obra con *Maclovía*. Porque las similitudes entre esta cinta y *María Candelaria* son indudables. Pero reflejan la obsesión del director por la historia de la mujer castigada, reprimida, sujeta y sumida a las tradiciones sociales. María Félix encarna a la sutil indígena que se revela ante la autoridad de su padre con un levantamiento de ceja y nada más. Nuevamente el *Indio* doma a la Doña en un papel inconveniente por su personalidad bravía.

Lejos del éxito de *María Candelaria*, el público conocedor de la obra de Fernández no aplaudió esta película donde extremaron sus virtudes y las convirtieron en “defectos demasiado visibles”<sup>22</sup>. Pero en Europa sí la recibieron con admiración, aplausos y premios al otorgarle el Premio Internacional de Fotografía en el Festival Karlovy Vary, en Checoslovaquia, 1949.

En 1948 también filma *Salón México*, película con la que rompe la regla campirana en su cine, porque sitúa este melodrama en la ciudad y consigue una exitosa cinta. Aunque Mauricio Magdaleno se atribuye el crédito: “*Salón México* es una película mía. Podría decir que lo único que me faltó fue dirigirla. Lo demás, lo hice todo”.<sup>23</sup>

Él dice que nunca discutía con Emilio Fernández sobre el crédito de la película y por esto algunas veces aparecía como guionista o adaptador. Sin embargo en esta película el director muestra su talento. Sobre todo en las escenas de mayor dramatismo, reforzado con los encuadres y claroscuros de Figueroa, ganando el Premio de Fotografía en el Festival de Bélgica, 1949.

Con un presupuesto muy apretado Fernández filma *Pueblerina*,<sup>24</sup> en 1948. La realizó en 18 días y tuvo actores que hasta entonces solo figuraban como secundarios, Roberto Cañedo y Columba Domínguez. Esto le permite que sea una película sencilla y

---

<sup>22</sup> Taibo I. *Op. Cit.*, p.142.

<sup>23</sup> *Ibidem.*, p.149.

<sup>24</sup> El presupuesto de *Pueblerina* fue de 400 mil pesos. En comparación con otras películas era muy poco, por ejemplo: para *Bugambilia* tuvo un presupuesto de un millón ,300 mil pesos; y para *La perla* dos millones 500 mil pesos.

con fotografía mesurada. No obstante calificada por algunos como “LA MEJOR PELÍCULA DEL *INDIO*”.<sup>25</sup>

Para el final de la década se reúne por última vez el antiguo y exitoso equipo en *La malquerida*, filmada en 1949, una adaptación de la obra del español Jacinto Benavente. Esta película también la hizo con bajos recursos, un capital de 600 mil pesos, pero tiene la característica de aportar un drama psicológico hasta ahora imperceptible en la obra de Emilio Fernández. Además de presentar el elenco más exitoso de las películas anteriores del Indio: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Columba Domínguez y Roberto Cañedo.

Después de *La malquerida*, Emilio Fernández comenzó un descenso del que ya no pudo recuperarse, las últimas películas de la década mostraron la indiferencia del público. Parecía que estaban engolosinados con la estética de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, que ya no les impactaba su estilo. Sus dos últimas películas de este periodo las hizo en 1949: *Duelo en las montañas* y *Del odio nace el amor (The torch)*, (una repetición en inglés de *Enamorada*).

La revisión de los filmes que realiza Emilio Fernández en la década de los cuarenta nos permite ubicarlos de acuerdo a su temática y sus obsesiones. La Revolución mexicana: *Las abandonadas*, *Enamorada*, *Río Escondido* y *Maclovía*.<sup>26</sup> El indigenismo, desarrollada en *María Candelaria*, *La perla*, *Maclovía* y *Río escondido*.

Sin embargo ninguna se salía del ambiente campirano o rural: *Pueblerina*, *La malquerida*, *Duelo en las montañas* y *Del odio nace el amor*. Fue *Salón México* la que rompió con la regla.

A partir de los años cincuenta la confianza de los productores en Emilio Fernández menguó por distintas razones, pero fundamentalmente fue por su

---

<sup>25</sup> García Riera *Op. Cit.*, p.142.

<sup>26</sup> Recordemos que las películas: *La isla de la pasión (Clipperton)*, *Flor silvestre* y *María Candelaria* también son ambientadas en el ambiente de la Revolución.

temperamento, sus obsesiones y sus repeticiones, por esto su filmografía como actor es más abundante que su filmografía como de director.

También los cambios en el país afectaron su labor de realizador, él incidiría en sus temáticas, ya sin el éxito de antes. Para la siguiente década filma: *Un día de vida* (1950), *Víctimas del pecado* (1950), *Islas Marías* (1950), *Siempre tuya* (1950), *La bienamada* (1951), *Acapulco* (1951), *El mar y tú* (1951), *Cuando levanta la niebla* (1952), *La red*, *Reportaje* (1953), *La rebelión de los colgados* (1954), *Notros dos* (1954), *La tierra de fuego se apaga* (1955), *La rosa blanca* (1955), *Una cita de amor* (1956) y *El impostor* (1956).

Para 1960 México era muy distinto al de la época de oro y Emilio Fernández logró realizar *Pueblito* (1961), *Paloma herida* (1962), *Un dorado de Pancho Villa* (1966), *El crepúsculo de un dios* (1968). El director filmaría en los setenta sus últimas cuatro películas: *La choca* (1973), *Zona roja* (1975), *México norte* (1977) y *Erótica* (1978).

La fama y la obra del director Emilio *Indio* Fernández son hasta el día de hoy tema de polémica y estudio. Aún interesa su carácter, su propuesta, su estilo, y la invención de su México mejor: “En un nivel social, todos formamos una sola clase en México, gracias a los beneficios de la Revolución. A todos nos unifica un solo pensamiento: México. Pienso que en unos cuantos años tendremos un país maravilloso y muy sólido”.<sup>27</sup>

Su pensamiento sólo quedó en buenos deseos. El cine que hacía Emilio Fernández no resistió el paso de los años, sus películas dejaron de capturar a la gente como al principio. El auge de su cine coincide con la década de los cuarenta, la de la época de oro. En un México que a pesar de la crítica, le ofreció ser un gran director.

---

<sup>27</sup> García Riera. *Op. cit.*, p. 42.

## 1.2 *María Candelaria* y *Maclovía*, desde la mirada de su autor

*Una mujer es sublime, es divina,  
se merece todo. Pero hay que  
darles una dosis de apache.  
Emilio Fernández*

Como afirmamos en el apartado anterior Emilio Fernández es un autor, lo veremos en este apartado como autor de *María Candelaria* y *Maclovía*, estos filmes nacen de él y de su particular mirada hacia el mundo indígena, recordemos que lo conocemos hoy como el *Indio*<sup>28</sup> porque adopta una filosofía sobre este mundo mexicano fragmentado y se asume portavoz de la raza menos favorecida.

Veremos que así como el tema de la Revolución en su cine no es gratuito, tampoco lo es su indigenismo porque él mismo se reconocía como indio, en parte esto tenía que ver con sus raíces, como se dijo, tenía sangre indígena kickapú, por ello el *Indio* Fernández hacía honor a su apodo.

Recordemos: su madre Sara Romo era india kickapú<sup>29</sup> y se casó con el general Emilio Fernández Garza, padre del director a pesar de la regla de su tribu de no casarse con alguien externo a ella, y lo hizo “gracias al estrecho lazo que la raza mantenía, desde sus reservaciones con el ejército mexicano”.<sup>30</sup>

De sus raíces familiares nace su obsesión por el mundo indígena, y también su otra obsesión, el honor de la mujer, tiene mucho que ver con su núcleo familiar y con su

---

<sup>28</sup> Lo comenzaron a apodar indio bonito por el personaje folklórico de la india bonita. Emilio Fernández era su equivalente, García Riera afirma que nadie se atrevería a llamarlo así años después, por su temperamento y carácter.

<sup>29</sup> Los indios kickapús son de la familia algoquiniana y conforma un núcleo muy pequeño de supervivientes (En 1970 se hablaba de 500 individuos). Son descendientes de indígenas que vivieron en lo que hoy es Texas, pero terminaron en Coahuila más tarde. Según el libro México, leyendas costumbres y trajes y danzas (Jesús Medina editor) son de talla mediana, de constitución vigorosa y atlética formas. Su alimento preferido es la caza, pero también consumen cereales como maíz, frijol y trigo.

<sup>30</sup> García Riera. *Op cit.*, p. 12.



infancia, pues nos dice Emilio García Riera que: “mientras su padre se encontraba en la Revolución, Emilio niño encontró a su madre con otro hombre y lo mató”.<sup>31</sup>

Desde entonces Emilio Fernández ama y odia a la mujer, como dice Paco Ignacio Taibo: “No es necesario recurrir a un psicólogo para entender que a partir de este momento la mezcla de adoración–odio que hacia todas las mujeres mantiene el “Indio”.”,<sup>32</sup> este mismo autor escribe que se puede resumir la actitud de Emilio frente a la mujer afirmando que a las diosas les gusta que les peguen palizas.<sup>33</sup>

Este resumen sobre el pensamiento de Emilio Fernández remite tanto a su actitud machista como a una contradicción en la concepción de la mujer, pues mientras es diosa, digna de adoración, también es inferior que el hombre y este por su fuerza bruta tiene el derecho de dominarla a través de sus golpes.

Para Julia Tuñon el director se convirtió en: “una encarnación y símbolo del machismo mexicano y su concepto de la relación que debe existir entre los géneros sexuales forma parte medular de sus ideas [...] en su momento de esplendor se consideró por algunos que con sus películas hacía un hondo homenaje a la mujer, así esté caída o levantada, sea ella buena o esté calificada como mala”.<sup>34</sup>

Es por ello, por su mirada, su pensamiento, que su cine está impregnado sobre todo de su actitud ante la vida, en especial ante la mujer, sin embargo reconocemos que es un enamorado como lo dijera García Riera: “El *Indio* era un enamorado porque su vida –y su obra– fueron obsedidas por una imagen ideal de la pareja humana: un hombre –él mismo, y nadie más– logra conciliar en su acceso a la mujer –una sola, y todas ellas– la sensualidad con la reverencia”.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p.12

<sup>32</sup> Taibo. *Op. cit.*, p. 22

<sup>33</sup> *ídem*, p. 122.

<sup>34</sup> Julia Tuñon. *Op. Cit.*, p.

<sup>35</sup> García Riera. *Op cit.*, p. 9.

Esa percepción de la mujer hace que el director incida en sus obsesiones en la creación de sus personajes femeninos como lo atisba Julia Tuñon en su libro *Los rostros de un mito*: “haciéndolas femeninas, demandándoles una moral, un vibrar, cierto orgullo, cierta dignidad [...] las quiero tener como perros fieles, sumisas al hombre y el hombre digno de matarse por la defensa y el honor de su mujer”.<sup>36</sup>

Como veremos en los siguientes capítulos son el honor y su defensa tanto como la feminidad los que dan sentido a *María Candelaria* y *Maclovía*. Por ello nos atrevemos a decir que lejos de lo que algunos piensen, estos filmes no son un "fusil" o copia de películas como *Janitzio*, de Carlos Navarro, aunque tengan inspiración en ella.

Esta película fue importante para Emilio Fernández porque se dio cuenta de lo que el cine mexicano le proporcionaba y era la posibilidad de dirigir un mundo como el que él aspiraba crear y dirigir, un mundo que sin embargo no estaba a su alcance, pero que llegó después de filmar *Flor Silvestre* y que le dio la oportunidad de regalarle a la mujer amada una historia: *Xochimilco*.

Así se titularía originalmente *María Candelaria*, pero la productora Films Mundiales se inclinó por éste último título y dejó entre paréntesis el primero, después de hacer un consenso entre el público. Esta película, la cuarta en la filmografía del director significó su lanzamiento mundial: “*María Candelaria*, destinada a darle en el mundo entero una fama jamás ganada, ni antes ni después por ningún otro realizador nacido en México”.<sup>37</sup>

En diversas ocasiones Fernández declaró que concibió la película para Dolores del Río, a quien proclamaba entonces como la flor más bella del ejido, y le escribió en trece servilletas la historia para regalársela el día de su santo por no tener dinero para otro obsequio.

---

<sup>36</sup> Julia Tuñon. *Op. cit.*, p. 51.

<sup>37</sup> García Riera. *Op. Cit.*, p. 47.

Así nació *María Candelaria* en el corazón de Emilio Fernández, aunque fue Mauricio Magdaleno quien le dio forma con su pluma y Gabriel Figueroa el que la retrató, sin olvidar que Dolores del Río le prestó su voz y su rostro.

Al ver a la india marginada Fernández veía a su enamorada, la bellísima Lolita del Río, le atribuía virtudes que ninguna otra mujer podía poseer y le sumaba a su belleza: delicadeza, honor, pulcritud y sumisión. Pero estas cualidades no eran suficientes para librarla del castigo que sólo tienen las mujeres trasgresoras, así marcó a su personaje al ser hija de otra mujer indígena totalmente diferente a ella y alejada del honor y la moral de su pueblo.

El 15 de agosto de 1943 inició el rodaje de *María Candelaria*, en los canales de Xochimilco y en los estudios CLASA, su filmación duró diez semanas y se estrenó el 20 de enero de 1944 en el cine Palacios, la exhibieron cuatro semanas en esta sala, la crítica cinematográfica la recibió con entusiasmo, el historiador Emilio García hace una recopilación de artículos de la época, de los que concluye:

Sería no sólo muy difícil, sino de resultados monótonos, reunir y citar los testimonios admirativos que *María Candelaria* suscitó en muchas partes del mundo, donde el cine del *Indio* pasaría a ser, pura y simplemente, el cine mexicano mismo, como el de Satyajit Ray sería para muchos, por ejemplo, el de la India y el Akira Kurosawa el de Japón, al menos por un tiempo.<sup>38</sup>

Tan satisfecho quedó Emilio Fernández que no pudo resistir la tentación de repetir la historia, pero ahora con otra intérprete totalmente diferente a la personalidad de Dolores del Río, María Félix. Para 1948 las cosas ya habían cambiado entre el director y la primera actriz, ahora él dirigía su mirada a una mujer que encarnaba el machismo feminizado, para entonces ya había filmado con ella las películas *Enamorada* y *Río Escondido*.

---

<sup>38</sup> García Riera. *Op. cit.*, p. 59.

Sobre María Félix tenía dos posturas, la asumía como mujer pero a la par de él, como si mereciera ser su hija por el carácter y la fuerza que emitía, y al considerarla su hija, el *Indio* no dudaría en cometer incesto con ella, sólo si fuera su hija. Sin embargo no existió otra relación entre ellos más allá de la laboral.

*Maclovia*, que en un principio se llamaría *Los novios*, se filmó en 1948, costó un millón de pesos, fue financiada por la firma Filmex de Gregorio Walerstein y se estrenó el 30 de septiembre de 1948 en los cines Alameda y México, estuvo en cartelera nueve semanas. Sin embargo la crítica no fue igual que con *María Candelaria* porque consideraban que el indio recurría a la repetición, aunque más bien era una afirmación de sí mismo, de su pensamiento y de su visión.

Nuevamente el director estuvo acompañado en la creación de este filme del escritor Mauricio Magdaleno, a quien, como mencionamos antes, no le convenció ni *María Candelaria* ni *Maclovia*, la primera porque creía que era absurdo ubicar los sucesos en Xochimilco, que estos se creerían más en una zona más alejada de la ciudad como Chiapas o Oaxaca y que el asunto de la prostitución no se daba entre los indígenas.<sup>39</sup>

Respecto a *Maclovia* consideraba un disparate el discurso del maestro en la escuela primaria de Janitzio. Sin embargo el escritor terminó el guión de acuerdo a las instrucciones del director, aunque su visión fuera distinta. Aquí vemos finalmente la imposición del autor.

La fotografía en las dos películas es excelente, pues, el fotógrafo Gabriel Figueroa sólo mostró y reiteró su enorme talento, ambas, *María Candelaria* y *Maclovia*, muestran escenarios naturales con su indiscutible estilo visual, sus nubes como parte de la composición y la iluminación en los rostros de las protagonistas resaltando su belleza.

---

<sup>39</sup> Ver pág. 14. Taibo I. *Op. Cit.*, p.90.

Estos dos filmes implican una ideología y una propuesta del director que tiene para algunos autores signos totalmente contrastantes como la interpretación de los papeles principales en mujeres que nada tienen que ver con una mujer indígena, y que sin embargo usa para papeles incidentales lugareños de la región, cabe destacar que Fernández quería imitar en esto a Sergei Eisenstein, y sin embargo no lo logró por el sistema de estrellas de la época.

A continuación ubicamos las dos películas objeto de nuestro estudio, *María Candelaria* y *Maclovía*, en un cuadro con la filmografía de Emilio Fernández como director en la década de los cuarenta.

#### FILMOGRAFÍA COMO DIRECTOR EN LA DÉCADA DE LOS CUARENTA

Año	Título	Actividad
1941	<i>La isla de la pasión (Clipperton)</i>	Director, actor y guionista
1942	<i>Soy puro mexicano</i>	Director, actor y guionista
1943	<i>Flor silvestre</i>	Director, actor y guionista
1943	<b><i>María Candelaria</i></b>	Director y guionista
1944	<i>Las abandonadas</i>	Director y guionista
1944	<i>Bugambilia</i>	Director y guionista
1945	<i>Pepita Jiménez</i>	Director y guionista
1945	<i>La perla</i>	Director y guionista
1946	<i>Enamorada</i>	Director y guionista
1946	<i>El fugitivo</i>	Co-director con John Ford E.U.A
1947	<i>Río escondido</i>	Director y guionista
1948	<b><i>Maclovía</i></b>	Director y guionista
1948	<i>Salón México</i>	Director y guionista
1948	<i>Pueblerina</i>	Director y guionista
1949	<i>La malquerida</i>	Director y guionista
1949	<i>Duelo en las montañas</i>	Director y guionista
1949	<i>Del odio nace el amor (The torch)</i>	Director y guionista

#### COMO ACTOR

1940	<i>El charro negro</i>	Dir. Raúl de Anda
1940	<i>El zorro de Jalisco</i>	Dir. José Benavides
1940	<i>Rancho alegre</i>	Dir. Rolando Aguilar
1944	<i>Entre hermanos</i>	Dir. Ramón Peón

## Capítulo 2

### VISIONES FÍLMICAS DE LA MUJER INDÍGENA

#### 2.1 El cine mexicano alrededor de *María Candelaria* y *Maclovia*

*¿Qué es una película mexicana?  
Una película mexicana es una  
película de Emilio Fernández y  
Gabriel Figueroa, interpretada por  
Dolores del Río y Pedro Armendáriz.  
Jean Thévenot, crítico francés.*

En 1943 Emilio Fernández dirigió *María Candelaria* y en 1948 *Maclovia*, una diferencia de cinco años separa a estas películas, no obstante son dos fechas alejadas por un contexto totalmente diferente. Cuando se realizó la primera, en México gobernaba el presidente caballero Manuel Ávila Camacho y el país vivía los beneficios de la Segunda Guerra Mundial, para cuando se filmó la segunda ya estaba en el gobierno el licenciado Miguel Alemán y la guerra había terminado.

Sin embargo la década de los cuarenta vio surgir grandes maestros como Emilio Indio Fernández y Gabriel Figueroa, quienes plasmaron en imágenes en blanco y negro un México imaginario, con rostros de estrellas y argumentos de tragedias. *María Candelaria* y *Maclovia* se filmaron mientras el cine mexicano vivía su mejor tiempo: la época de oro.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>A la época de oro se le conoce como el periodo del auge del cine mexicano por su gran cantidad de largometrajes filmados. Hay autores como Julia Tuñón que afirman que la época de oro abarca en sentido estricto los primeros cinco años de los cuarenta, pero ella misma explica que si se considera como tal, la conformación de modelos cinematográficos puede extenderse de los años treinta a mediados de los cincuenta. Por ello optamos por la clasificación hecha por Gustavo García y Rafael Aviña, para ubicar mejor las circunstancias que rodean a nuestros filmes. Ellos afirman que la época de oro es un periodo de treinta años que abarca de 1936 a 1965 y hacen una división en dos momentos. Al primero lo llaman: *La conquista de un sueño*, y, afirman que inició con el éxito internacional de *Allá en el Rancho Grande*, se afianzó con la Segunda Guerra Mundial y concluyó a principios de 1950; y al segundo lo conocen como *El fin de la inocencia*, para ellos es el periodo que va de los años 1951 a 1965 y es una etapa tan rica como la anterior, aunque el ánimo había cambiado. *María Candelaria* y *Maclovia* son filmes

En el año de 1940 se filmaron 29 largometrajes, una cifra muy por debajo de los 57 filmados en 1936, por ello la industria temía por la vida del cine. Esta situación cambió radicalmente cuando el panorama bélico internacional permitió el incremento de la producción, el desarrollo de éxitos comerciales y el surgimiento de ídolos y estrellas en la pantalla grande.

México se favoreció con el ingreso de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial. Enrique Krauze en *La Presidencia Imperial*<sup>2</sup> da cuenta de las acciones entre ambos países, luego de reconocer la importancia de la cooperación mutua, tanto por razones geográficas e históricas, como por el bien del continente.

Nos dice Enrique Krauze que mediante un decreto México se solidarizó a favor de los Aliados: otorgó permisos a barcos y navíos de cualquier país americano para fondear aguas y puertos mexicanos y les autorizó que en caso necesario transitaran sus tropas por el territorio mexicano.<sup>3</sup>

También colaboró militarmente mediante la Región Militar del Pacífico. Ubicó alemanes, japoneses e italianos lejos de las costas y fronteras del país y arrestó a varios espías, entre ellos a dos alemanes presuntos agentes de la Gestapo: Georg Nicolaus y Kart Hellerman y al japonés Doctor Tsum, quienes terminaron en campos de concentración en Estados Unidos.

La muestra más importante de apoyo a Estados Unidos fue que México entró por primera vez en la historia a una guerra mundial el 23 de mayo de 1942, por el ataque a los buques petroleros *Faja de Oro* y *Potrero del Llano* en el Golfo de México.

---

que de acuerdo a esta clasificación pertenecen al periodo que estos autores titularon *La conquista de un sueño*, desarrollado principalmente en la década de los cuarenta, por ello es importante lo que ocurría alrededor de estas películas cuando Emilio Fernández las dirigió y las dio a conocer al mundo.

<sup>2</sup>Ver "Manuel Ávila Camacho. El presidente Caballero" en Enrique Krauze. *La Presidencia Imperial Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*. México, Tusquets, 1997, pp. 33-78.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 47.

Envío un grupo de pilotos, el famoso Escuadrón 201, que luchó en las islas Filipinas, Luzon y Formosa, obtuvo una victoria, sufrió cinco bajas y ganó el aprecio del general MacArthur. Cuando regresaron de la guerra el país los recibió en medio de una apoteosis, después el cine mexicano retomaría su fama para filmar la película *Escuadrón 201*, de Jaime Salvador.

Esta alianza militar con Estados Unidos contribuyó al arreglo de la cuestión petrolera, la reanudación de las compras de plata y la cancelación casi total de los intereses de la deuda con el Comité de Banqueros que databa desde 1921 y que encrudeció por la expropiación petrolera.

Así se registró un cambio en el rumbo de la economía mexicana. El ámbito industrial se benefició a partir de la protección arancelaria y los estímulos fiscales. Era el momento perfecto para fabricar lo nuestro y limitar a la importación. Esto incluiría al cine: “como en el caso de otros productos nacionales, se lucha por acreditar a las películas y defenderlas del malinchismo”.<sup>4</sup>

Áreas como la fundición, los productos metálicos, textiles, alimenticios, químicos, electrodomésticos, los muebles y la industria de la construcción tuvieron un modesto despegue. Las industrias sin chimenea más beneficiadas durante esta guerra fueron el turismo, la editorial, la radio y el cine.

Estados Unidos a través del Departamento de Asuntos Interamericanos otorgó apoyo tanto a la radio como al cine. Para 1942 se destinó capital, equipo, intercambios y becas por cuenta de Hollywood y Washington.

Los estudios Clasa, recibieron la donación de equipo de sonido por parte de la 20th Century Fox. Emilio Azcárraga construyó los estudios Churubusco en 1944, con el apoyo de la RKO. Inversionistas como Gregorio Wallerstein, Alfredo Ripstein y

---

<sup>4</sup> Carlos Monsiváis “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”. *Historia general de México (tomo 2)*. México, Colmex, 1976, p. 1521.



Maximino Ávila Camacho crearon varias compañías con apoyo del Banco Cinematográfico, fundado en 1942.

La participación de México en la Guerra causó expectación en el ámbito político, para ello el presidente Manuel Ávila Camacho, adoptó como política de su sexenio la Unidad Nacional, que consistía en la conciliación de su gobierno con todos los sectores.

Integró su gabinete con cardenistas, callistas y avilacamachistas. Reunió por primera vez a los ex presidentes mexicanos el 15 de septiembre de 1941. Se declaró católico y con ello limó asperezas con la Iglesia.

Fundó un consejo obrero nacional para evitar enfrentamientos y firmó un Pacto Obrero Industrial, para fomentar la cooperación entre patrones y trabajadores que contribuyera a una revolución industrial en México.

Desmilitarizó el gobierno, pero donó al ejército los terrenos de la Herradura para construir la sede militar y el Hospital Central Militar. Apoyó escuelas militares de medicina e ingeniería y abrió escuelas para los “Hijos del Ejército”, creó un fondo de ahorro para crear un banco del ejército y la armada.

Designó a Jaime Torres Bodet como secretario de Educación, quien retomó la idea vasconceliana de alfabetización, “emprendió una intensa campaña con niños y adultos: capacitó al magisterio, revisó planes de estudio, rehizo textos escolares, imprimió diez millones de cartillas de alfabetización, impulsó a la iniciativa privada en la construcción de escuelas”.<sup>5</sup>

Respecto a la cultura el presidente promovió a José Vasconcelos como director de la Biblioteca Nacional, quien fundó junto con otros intelectuales de su época, El Colegio Nacional, en 1943. Manuel Ávila Camacho estableció los Premios Nacionales de Artes y Ciencias en 1946.

---

<sup>5</sup>Enrique Krauze. *Op. cit.*, p. 53.

Los argumentos cinematográficos se fusionaron con la Unidad Nacional, en tanto que el cine proporciona elementos de cohesión en una sociedad de identidad fragmentada, al respecto Carlos Monsiváis dice: “El país requería bases comunes, lazos colectivos. El cine y la radio (la XEW inicia sus transmisiones en 1930) se anticipan a la televisión en el otorgamiento de esos vínculos que cohesionan como factores irremplazables de unidad nacional”.<sup>6</sup>

En este México, el cine del *Indio* tiene su apogeo porque “no importa mucho la ideología o la militancia política de los mexicanos célebres sino su capacidad de robustecer el nacionalismo con su prestigio nacional e internacional”.<sup>7</sup> Y como veremos más adelante, Emilio Fernández se caracteriza por impregnar al cine su estilo nacionalista.

Manuel Ávila Camacho consiguió buenos resultados con su estilo conciliador: Paz con el exterior, orden en el interior y progreso en las ciudades. Así, en diciembre de 1946 cedió la batuta al universitario Miguel Alemán como quien cede en herencia una empresa a su hijo.

Miguel Alemán aprovechó la plataforma de su antecesor y mantuvo un ritmo acelerado en la industrialización, pero sin los beneficios de la Segunda Guerra Mundial. Su gobierno se caracterizó por la modernidad y el progreso. Al respecto Julia Tuñón nos dice:

El sexenio de Miguel Alemán (1946-1952) se caracteriza por aprovechar la plataforma avilacamachista para mantener un ritmo cada vez más acelerado en la industrialización, pero en un contexto que ya no contempla los beneficios de una situación de excepción como la Segunda Guerra Mundial. En 1947 decrecen las exportaciones y aumentan las importaciones, con la consecuente disminución de divisas. Las reservas del Banco de México bajan por la necesidad de comprar en el exterior bienes de capital y recursos tecnológicos para la industria con el fin de producir bienes duraderos intermedios y de capital (electrodomésticos, transportes, muebles, productos

---

<sup>6</sup> Carlos Monsiváis. *Op. cit.*, p. 1518.

<sup>7</sup> Emilio García Riera. *Emilio Fernández (1904-1986)*. México, Universidad de Guadalajara, 1987, p. 11.

farmacéuticos, petroquímicos etcétera) y se piden préstamos que inciden en el crecimiento de la deuda externa.<sup>8</sup>

La modernidad y el progreso de acuerdo con esta autora significó un cambio de rumbo que se percibe desde transiciones cotidianas como dejar el uniforme militar por el traje civil, ver la vida rural como algo remoto y a la ciudad con suma importancia, habitada con una población nacional en aumento.

Como se aprecia, los cuarenta son tiempos de transición, principalmente del campo a la ciudad. Krauze lo sintetiza de la siguiente manera: “se estaba operando una mutación fundamental, un cambio de paradigma: de lo rural a lo urbano, del campesino al obrero, de lo agrícola a lo industrial”.<sup>9</sup>

En este panorama se consolida *La conquista del sueño*<sup>10</sup> en el cine mexicano, inicia con el éxito latinoamericano de *Allá en el rancho grande* de Fernando de Fuentes en 1936. Esta película se significó un marco de referencia para la producción de otros largometrajes que se basaron en ella por adoptar la fórmula exitosa de Hollywood y trasladarla a un ambiente mexicano de comedia ranchera.

Aurelio de los Reyes la define como: “suma y síntesis de corrientes literarias llegadas a México desde el siglo pasado o antes, es sainete, revista musical, zarzuela, teatro de variedades, parodia costumbrista, es teatro de género mexicano llevado a la pantalla con las características del nacionalismo mexicano de la Revolución”.<sup>11</sup>

El argumento alternó canciones mexicanas, atacaba a la política agrarista de Lázaro Cárdenas, idealizaba la vida en la hacienda y proponía tipos y estereotipos que serían retomados por otros directores.

---

<sup>8</sup> Julia Tuñón. *Mujeres de luz y de sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*, p. 45.

<sup>9</sup> Enrique Krauze. *Op. cit.*, p. 75.

<sup>10</sup> Título acuñado por los autores Gustavo García y Rafael Aviña en *Op. cit.*

<sup>11</sup> Aurelio de los Reyes. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México, Trillas, 1987, p. 142.

A partir de esta película el criterio fundamental de producción cinematográfica fue el mercantilismo. Al respecto Carlos Monsiváis dice: “Para vender, el cine se concentra en los productos más difundibles, de seguro impacto”.<sup>12</sup> Por ello *Allá en el Rancho Grande* fue un éxito en taquilla.

Otras películas de Fernando de Fuentes merecen atención por su aportación en los temas históricos y por el tratamiento de la Revolución: *El prisionero trece*, *La Calandria* y *El compadre Mendoza*, 1933; *El fantasma del convento*, 1934; *Vámonos con Pancho Villa* y *La familia Dressel*, 1935; *Las mujeres mandan*, 1936; *El jefe máximo*, 1940.

Entre los filmes que retomaron el ambiente ranchero y siguieron línea de *Allá en el Rancho Grande*, pero sin tanto éxito son: *Así es mi tierra* de Arcady Boytler, 1937; *La zandunga*, de De Fuentes; *Huapango*, de Juan Bustillo Oro, 1937; *Aquí llegó el valentón*, Fernando A. Rivero; *¡Ay Jalisco, no te rajes!*, de Joselito Rodríguez, 1941; éstas últimas configuraron a la estrella de Jorge Negrete.

También apareció la añoranza porfiriana como un acto de retorno a los días de Porfirio Díaz como mejores; al respecto Krauze se pregunta: “¿era el México porfiriano que volvía de sus cenizas?”,<sup>13</sup> a lo que responde que era la Revolución que se bajaba del caballo y se subía al automóvil.

Este subgénero se compone de películas como: *En tiempos de don Porfirio*, de Juan Bustillo Oro, 1939; *¡Ay que tiempos señor don Simón!*, de Julio Bracho, 1941; *El baisano Jalil*, de Joaquín Pardavé, 1942, (película donde Sara García se santiguara ante el retrato de Don Porfirio); *Yo bailé con don Porfirio* y *El globo de Cantolla* de Martínez Solares.

---

<sup>12</sup> Carlos Monsiváis. *Op. cit.*, p. 1511.

<sup>13</sup> Enrique Krauze. *Op. cit.*, p. 75.

Juan Bustillo Oro, director que siguió esta línea filmó: *México de mis recuerdos*, 1943; *Lo que va de ayer a hoy*, 1945; *Los maderos de San Juan*, 1946; y *Las tandas del Principal*, 1949.

Obra cumbre de exaltación al personaje la tenemos en *Porfirio Díaz* de Raphael J. Sevilla y Rafael M. Saavedra, 1944. Para finales de la década la pasión por el porfirismo quedó atrás y los directores mostraron una visión distinta como Alejandro Galindo en *Capitán de rurales*, Carmen Toscano en *Memorias de un mexicano* y *Azahares para tu boda*; Fernando Cortés en *Si me viera don Porfirio*, y *Sobre las olas* de Ismael Rodríguez.

En la década de los cuarenta el cine se caracterizó por la riqueza de los temas tratados, también resalta la aparición de comediantes que dejaron su huella en el cine de aquella época: Cantinflas, *Tin Tan* y Resortes.

Cantinflas con su peculiar forma de hablar sin decir algo, debutó con su atuendo de “peladito” en la película *No te engañes corazón*, de Miguel Contreras Torres, en 1934, después haría *Águila o sol* y *Así es mi tierra*, de Arcady Boytler, 1937; y *El signo de la muerte*, de Chano Urueta. Pero fue el director Juan Bustillo Oro quien mejor supo conjugar este personaje con el argumento de la película en *Ahí está el detalle*, 1940.

La evolución de cantinflas lo llevó al estrellato, pero en el camino perdió a su personaje. *El gendarme desconocido*, *Romeo y Julieta* y *Los tres mosqueteros*, al respecto Monsiváis dice: “El desarrollo de Cantinflas en el cine va de la inarticulación significativa a la (pomposa) articulación banal”.<sup>14</sup>

*Tin Tan* apareció con su personaje de pachuco (pantalón con tirantes, sombrero con pluma y mascando chicle) en *Hotel de verano*, estelarizó *El hijo desobediente* en 1945; *Calabacitas tiernas* en 1948; incorporó personajes típicos y parodias en *El rey del barrio*; *El mariachi desconocido*, *El ceniciento*.

---

<sup>14</sup> Carlos Monsiváis. *Op. cit.*, p. 1524.

Otro cómico popular que como los dos anteriores surgió de la carpa fue Adalberto Martínez Resortes, característico por sus movimientos corporales y su estilo al bailar: *Yo dormí con un fantasma* y *El nieto del zorro*, 1947. En 1949 protagonizó *Confidencias de un ruletero*.

Otro aspecto importante del cine de la época es: la gran producción de melodramas, en sus distintas vertientes. Al respecto Monsiváis dice: “Los melodramas se suceden en un espacio delimitado por estatuas fijas: la madre y la prostituta, los polos de una vida mexicana”.<sup>15</sup>

Por ello tenemos películas como *Cuando los hijos se van*, de Bustillo Oro; *La familia Pérez*, de Martínez Solares 1948, *Ya tengo a mi hijo* de Ismael Rodríguez, 1946. Y en el polo opuesto: *Una familia de tantas*, 1948; *La casa chica*, de Roberto Gavaldón 1949; *Aventurera*, 1949; *La oveja negra*, 1949.

A contracorriente de este tipo de películas se impuso el director Ismael Rodríguez y el ídolo inmortal Pedro Infante en *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el toro*. Además de estas cintas la colaboración de este director con su estrella dieron otros resultados, entre los que puede mencionarse: *Cuando lloran los valientes*, 1945; *Los tres García* y *Vuelven los García*, 1946; *Los tres huastecos*, 1948.

El contexto bélico que vivió nuestra década también fue tema en las películas: *La liga de las naciones* de Chano Urueta y Alfonso Sánchez Tello, 1941; *Unidos por el eje*, del mismo año y productor. Incluso el director Emilio Fernández en su segunda película retoma el tema no sin dejar de lado la exaltación del nacionalismo mexicano en *Soy puro mexicano*.

Otras películas con el mismo ambiente son: *Espionaje en el Golfo*, de Rolando Aguilar; *Cinco fueron escogidos*, de Hebert Klain con Joaquín Pardavé, Andrés Soler y Fernando Cortés. *Canto a las Américas*, de Ramón Pereda en 1942; *Tres hermanos* de José Benavides, 1943; *Cadetes de la naval* de Fernando A. Palacios, 1943.

---

<sup>15</sup> Carlos Monsiváis. *Op. cit.*, p. 1521.

*Un día con el diablo* con Cantinflas es una película límite sobre la participación de México en la guerra. Una aportación importante *Corazones de México* de Roberto Gavaldón y la apoteosis del tema *Escuadrón 201* de Jaime Salvador.

Otra de las características del cine de la época además de aceptar la influencia de Hollywood en la estructura de los argumentos, es la instauración del *star system* y de la glamorización. Aurelio de los Reyes afirma que se debe a una preocupación nacionalista y al cosmopolitismo.<sup>16</sup> Por ello aparecen grandes figuras como Dolores del Río y María Félix.

El cine urbano refleja sin duda alguna la transformación de la que habla Enrique Krauze donde el campo estaba pasando de moda, muestra de ello películas como: *La familia Pérez*, Martínez Solares, 1948; *Dos pesos dejada*, Pardavé, 1949; *Los hijos de Don Venancio*, Pardavé, 1944; *Café de Chinos*, Joselito Rodríguez, 1949; *Una gallega en México*, Julián Soler, 1949.

Una película fundamental de este género es *Campeón sin corona* de Alejandro Galindo, en 1945, director asociado al mejor cine urbano de la época, que dirigiría también *¡Esquina bajan!* y *Hay lugar para... dos*, 1948; *Confidencias de un ruletero y Cuatro contra el mundo*, 1949; *Una familia de tantas*, 1948; *Doña Perfecta* (1950), adaptación de la novela homónima de Benito Pérez Galdós y *Espaldas mojadas* (1953).

Otros directores importantes de la década son, Julio Bracho Roberto Gavaldón, el primero representante del cine "culto y refinado", quien captó a México inmerso en los avatares y contradicciones del progreso, sus principales películas: *Distinto amanecer*, 1943, y *Crepúsculo*, 1944.

En cuanto a Roberto Gavaldón, podemos mencionar entre sus obras: *La barraca*, 1944; *La otra* y *A la sombra del puente*, 1946; *La diosa arrodillada*, 1947; *Rosaura Castro* y *En la palma de tu mano*, 1950, y *La noche avanza*, 1951. Gavaldón revela los afanes de un cineasta que ambiciona la perfección narrativa.

---

<sup>16</sup> De los Reyes. *Op. cit.*, p. 198.

Pero sin duda el trabajo del director Emilio Fernández junto con el equipo Gabriel Figueroa, Mauricio Magdaleno y los actores Pedro Armendáriz y Dolores del Río es el más representativo de la década de los cuarenta, por ello alcanzaron resonancia internacional.

Sobre su importancia dentro del cine de la época de oro basta citar a Emilio García Riera:

Se aspira incluso a un múltiple campeonato mundial; si Diego Rivera puede ser llamado el mejor pintor del mundo, y Leopoldo Méndez el mejor grabador, y Carlos Chávez el mejor músico, e Ignacio Chávez el mejor cardiólogo, el cine aporta varios campeones: Gabriel Figueroa será el mejor fotógrafo, María Félix la mujer más bella, Dolores del Río la mejor actriz, Cantinflas el mejor cómico, Sara García la mejor abuela, y basta un breve periodo de gloria internacional del Indio Fernández [...] para que él mismo se sienta, y muchos mexicanos lo sientan con él, el mejor director del mundo.<sup>17</sup>

Este es el panorama en que Emilio Fernández dirige sus mejores películas. El cine mexicano en la década de los cuarenta también es muy fructífera, basta comparar la cantidad de largometrajes producidos al principio y al final de la década: 29 en 1940 contra 129 en 1949.

Ya la siguiente década marcaría una transformación más profunda, donde el cine terminaría con su época dorada. Con asomarnos a uno de los filmes más significativos de 1950 tenemos un fuerte aviso de los cambios: *Los olvidados*, de Luis Buñuel, como una secuela de la modernidad y el progreso que se estaban viviendo.

---

<sup>17</sup> Emilio García Riera. *Op. cit.*, p.11.



## 2.2. Antecedentes: La india bonita

*India bonita  
de brazos desnudos:  
me rayaste el alma  
con esa obsidiana  
de tus mexicanos  
ojitos filudos.*  
Fernando Leal, *India*, 1930

El cine es un medio de comunicación, de expresión de ideas, de diversión, de ficción, de narración, pero también es sujeto de interpretación. En este capítulo visualizaremos el lado del cine como un dispositivo de representación, tal como lo define Antonio Costa:

El cine puede ser considerado un dispositivo de representación, con sus mecanismos y su organización del espacio y de los papeles. Tiene analogías con el dispositivo de representación de la pintura, por una parte, y del teatro por otra, pero también dispone de un carácter peculiar que se desprende de la mecánica de producir (la cámara, la pantalla en que se proyecta, etc.).<sup>18</sup>

Los teóricos Francesco Casetti y Federico di Chio proponen la representación cinematográfica como un término con dos ambigüedades. La primera es entre el proceso y el resultado y la segunda entre la reproducción y la producción. Y por esto la representación remite tanto al proceso de representar como al mundo representado.<sup>19</sup>

Ellos enfocan la mirada en el cine como un texto, es decir, como un objeto completo para investigar su arquitectura y su dinámica; privilegiando así el resultado por encima del proceso, es decir la imagen obtenida por encima de los pasos dados para obtenerla.

---

<sup>18</sup> Antonio Costa. *Saber ver el cine*. Barcelona, Paidós, 1988, p. 27.

<sup>19</sup> Ver "El análisis de la Representación" en Francisco Casetti y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1990, Cap. 4, pp. 121-170.

Aunado a esto la representación conjuga dos posibilidades: La primera es la representación fiel y la reconstrucción meticulosa del mundo y la segunda la construcción de un mundo en sí mismo, situado a cierta distancia de su referente.

El cine da consistencia a un tipo de mundo al que Casetti y Di Chio llaman un *mundo posible* porque asume en equilibrio datos reales y la naturaleza artificial de la reproducción. Asume en equilibrio la reconstrucción de un antecedente y la construcción de la ficción.

Este mundo usa elementos tomados de la vida real y se apropia de ellos, los convierte en algo irreal, en una ficción. Esta ficción, puede referirse a cosas que suceden efectivamente, pero lo hace desde sus propios parámetros. Es un mundo inventado, un equilibrio entre la recuperación de datos y la construcción de la ficción. Un mundo que es el del texto, poblado como tal, presentado como tal, articulado como tal, en una palabra: un mundo representado.

En otros términos el *mundo posible*, representado, se consolida como un espejo, un modelo social, que involucra la relación entre el film, el contexto que lo rodea y el ambiente que le dio vida. Por ello es importante mencionar las tres grandes formas o regímenes de la representación que ellos reconocen:

Analogía absoluta. Opera al abrigo de la realidad, limitando al máximo los artificios y las manipulaciones técnicas. La realidad debe ser profundamente respetada, aunque se sujete a las exigencias organizativas de la representación.

Analogía negada. Se opera desde una cierta distancia respecto a la realidad, evitando cualquier tipo de relación con ella. Actuación fuertemente manipuladora, libre de intencionalidad descriptiva, encauzada hacia una expresividad de tipo connotativo

Analogía construida. Se sitúa entre los dos polos. Si actúa con una distancia respecto de la realidad, es solo para volver finalmente a ella. Utiliza cada elemento para construir un sentido de la realidad y para dar lugar a otra realidad.

Sus planteamientos teóricos nos llevan de la mano en nuestra investigación, permitiéndonos distinguir la esencia de los personajes elaborados en el cine del *Indio* Fernández, quien, como vimos, lo nutría con elementos tomados de la historia de México, de argumentos de otras películas y de su propia vida, construyendo así una analogía construida, es decir otra realidad.

La inquietud de representar a la mujer indígena en México proviene del nacionalismo mexicano que impregnó al cine desde sus inicios en nuestro país. Aurelio de los Reyes reconoce cuatro formas en las que éste se manifiesta en las películas: 1) Nacionalismo cosmopolita, que muestra asuntos inspirados en el cine de divas; 2) Costumbrismo en sus dos vertientes a) Tradición romántica y b) Costumbrismo realista y naturalista; 3) Inspiración de los argumentos en las raíces históricas, son dos distintas raíces a) prehispánicas y b) coloniales; y 4) Paisajismo, hacer propaganda a México a través de encuadres insertados como fotografías en el filme.<sup>20</sup>

*María Candelaria* y *Maclovía* responden al nacionalismo cosmopolita y a la inspiración de su argumento en una raíz histórica, que se inclina por el ambiente prehispánico aunque insertada en un mundo poscolonial, revolucionario. Y esto es porque en el primer caso sus protagonistas son tomadas del sistema de estrellas de entonces, las divas del cine del momento. Y el segundo porque rememora con nostalgia el pasado prehispánico de los personajes principales.

Estos filmes son una analogía construida, una interpretación, por lo tanto no se comprometen a documentar la realidad, sino más bien a interpretarla. Por esto en su momento las películas provocaron críticas negativas contra el director Emilio Fernández entre los especialistas del cine mexicano.

Por lo mismo fueron aceptadas con gusto en los países del extranjero, ajenos a la realidad de los grupos indígenas de nuestro país. Como dijimos anteriormente el *Indio* Fernández retomaba de la historia de México los argumentos para sus películas, en la construcción del mundo posible, al asumir en equilibrio datos reales y la

---

<sup>20</sup> Ver Aurelio de los Reyes. *Op. cit.*

naturaleza artificial de la reproducción. El director mexicano establece la reconstrucción de un antecedente y la construcción de la ficción.

El antecedente al que se refieren Casetti y Di Chio como base del *mundo posible*, en *María Candalaria* y *Maclovia* es un núcleo social en México: el indígena. El mundo fílmico usa elementos tomados de la vida real y se apropia de ellos, puede referirse a cosas que suceden efectivamente, pero lo hace desde sus propios parámetros.

Esto sucede en el universo fílmico de nuestras dos películas que como veremos aluden, desde su propia perspectiva, a este antecedente, sin embargo, para enfocar bien nuestra mirada ubicamos a partir de la materia prima de esta investigación, que son los personajes, un antecedente más preciso: a la mujer indígena, por ello recopilamos este espíritu de donde proviene su revaloración.

A partir de la década de los veinte la reconstrucción de México después de la revolución, implicó un problema de identidad en saber qué era lo mexicano. El reconocerse implicaba visualizar la diversidad de regiones, etnias y grupos sociales tanto como su raíz histórica.

El autor Ricardo Pérez Montfort nos habla sobre ello:

La discusión sobre los orígenes y el sentido de la nación mexicana retomó entonces aquel cauce iniciado a fines del siglo XVIII y principios del XIX. El indigenismo y el hispanismo en sus expresiones radicales volvieron a confrontarse, conteniendo con una revitalización de lo que se consideraba entonces una tercera opción: el latinoamericanismo.<sup>21</sup>

Entendemos estas tres vertientes como fundamento del nacionalismo de la época aunque sean distintas, pues el indigenismo se basaba en defender el origen de lo mexicano en las culturas autóctonas, negando la aportación europea; el hispanismo

---

<sup>21</sup> Ricardo Pérez Montfort. *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México, Ciesas, 2003, p. 125.

omitía todo el carácter indígena dando el peso de nuestro origen a España y el latinoamericanismo no recurría a alguna de estas líneas, sino que proponía la consideración del continente como una fuerza superior a la indígena o europea; coincidían sin embargo en un punto, el vincular a la educación con la estética como una forma ideal de superación material y cultural.

Estas ideas que provenían de la corriente educativa de José Vasconcelos,<sup>22</sup> fijaron el espíritu de la época; así, de la década de los veinte y hasta la década de los cuarenta, este nacionalismo impregnó a las artes, la música, la danza, la literatura, las artes plásticas y el cine. Lo más visible de estas manifestaciones culturales es el muralismo, donde destacan los pintores Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Al retomar la esencia indígena el Estado auspició las artes, pero utilizó al indio como una figura muerta, dejando al indio vivo en un segundo plano, ignorándolo, porque sus principios partían de la *desindianización* para redimir al indio, incorporándolo a la cultura nacional y a la civilización universal, privilegiando la imagen india como uno de los principales símbolos del nacionalismo oficial.<sup>23</sup>

La vuelta cultural al pasado implicó la revaloración de la belleza de las mujeres indígenas, mujeres que provienen de una cultura mesoamericana y que guardan celosamente una tradición colectiva, como menciona Guillermo Bonfil Batalla:

El indio no se define por una serie de rasgos culturales externos que lo hacen diferente ante los ojos de los extraños (la indumentaria, la lengua, las maneras, etc; se define por pertenecer a una colectividad organizada (un grupo, una sociedad, un pueblo) que posee una herencia cultural propia que ha sido forjada y transformada históricamente por generaciones sucesivas; en relación a esa cultura se sabe y se siente maya, purépecha, seri o huasteco<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Las ideas de evangelización educativa de Vasconcelos fueron retomadas en los cuarenta a cargo del Secretario de Educación, Jaime Torres Bodet, su ex colaborador.

<sup>23</sup> Ver Guillermo Bonfil Batalla. *México profundo. Una civilización negada*. México, Grijalbo, 1990.

<sup>24</sup> Guillermo Bonfil Batalla. *Op cit.*, p.48.

Este autor, al caracterizar la cultura autónoma de los pueblos indios, afirma que la mujer ocupa un papel fundamental en el núcleo familiar porque le corresponde la crianza de los niños y la transmisión a las hijas de los elementos culturales que les permiten su desempeño adecuado dentro del grupo.

Son las mujeres el eslabón primordial para la continuidad del idioma propio, y depositarias de normas y valores sustanciales que tienen su raíz en la cultura mesoamericana. Su papel es reconocido social y familiarmente en las comunidades que conservan un ámbito mayor de cultura propia, la mujer participa activamente y en igualdad con el hombre, no sólo en los asuntos domésticos sino también en las decisiones que afectan a la comunidad.

Bonfil Batalla señala un rasgo que merece especial atención en la estructura social de las comunidades indias: la endogamia. Porque los matrimonios se realizan entre miembros de la misma comunidad, en ocasiones esto es una norma explícita en el derecho consuetudinario: quienes la violan pierden derechos y privilegios comunales.

Pero también es una norma implícita que se cumple mediante la presión social. El matrimonio endógamo es una práctica importante en las comunidades indias porque contribuye a su mantenimiento y continuidad, en tanto que impide la incorporación de los otros al universo social del grupo y contribuye a la reproducción de la cultura propia, ya que garantiza que los integrantes de la nueva pareja la comparten.

Es importante señalar esto porque es la médula de nuestros filmes, concebir a la raza indígena como conservadora de una colectividad donde los extraños no tienen cabida y donde las faltas a sus propias normas propician la fragmentación de su misma esencia. Y los acontecimientos registrados en la historia dan consistencia a este tipo de afirmaciones y de creencias.

Decíamos en el apartado anterior que el *mundo posible*, se consolida como un espejo, un modelo social, que involucra la relación entre el film, el contexto que lo rodea y el ambiente que le dio vida. Esto sucede con *María Candelaria* y *Maclovía*, filmes

conformados por las ideas nacionalistas indigenistas de su autor, provenientes del pensamiento revolucionario.

Recordemos que Emilio Fernández se perfiló como revolucionario, y luchó (física o virtualmente) del lado del general Maycotte en la rebelión delahuertista,<sup>25</sup> enseguida tuvo que exiliarse en Estados Unidos. Cuando ya era director, en la década de los cuarenta, el presidente Manuel Ávila Camacho adoptó la Unidad Nacional como vía del sexenio.

Como vimos, las películas que estudiamos, y por tanto las protagonistas, son creadas en la década de los cuarenta, donde el espíritu de la revolución aún permanecía. Al respecto Enrique Krauze dice: “la Revolución, esa inmensa promesa, seguía vigente”.<sup>26</sup> Es necesario enfatizar la importancia que tiene esto al interior del relato de ambas películas, pues, los ambientes se ubican alrededor del ambiente revolucionario: la historia de *Maria Candelaria* sucede en el año 1909 y la de *Maclovía* en el año de 1914.

Debemos entender entonces que ambas películas dan un vistazo de los cuarenta hacia atrás, y que las mujeres indígenas ficticias que viven en 1909 y en 1914, tienen algo de las mujeres indígenas reales, aunque no se trate de una analogía absoluta, sino que recurren a ella como un antecedente, y éste lo encontramos en una fecha entre la realización de los filmes y el contexto interno de la película: En 1921, cuando María Bibiana Uribe, ganó del concurso *La india bonita*, convocado por el periódico *El Universal*.

Este concurso de *La india bonita*, se convocó para celebrar el Centenario de la Consumación de la Independencia y de acuerdo con Aurelio de los Reyes es una

---

<sup>25</sup> Esto sucedió en diciembre de 1924, al final del gobierno de Obregón, después de las elecciones donde resultó triunfador Calles en vez de De la Huerta. El que Emilio Fernández luchara en esta rebelión ha sido puesto en duda por los autores de su biografía como Emilio García Riera y Paco Ignacio Taibo I.

<sup>26</sup> Enrique Krauze. *Op. cit.*, p. 8.

expresión nítida de “la preocupación por el indígena, su rescate, su valoración y su exaltación”.<sup>27</sup>

María Bibiana Uribe, tenía dieciséis años de edad, era de San Andrés Tenango, distrito de Huachinango, estado de Puebla, y se le declaró triunfadora el 3 de agosto de 1921, de acuerdo con el jurado ella reunía “todas las características de la raza: color moreno, ojos negros, estatura pequeña, manos y pies finos, cabello lacio y negro etcétera. Pertenece desde el punto de vista racial a la raza azteca, que está extendida por diversas partes de la República; su idioma es el mexicano.”<sup>28</sup>

Ella representaba a la raza de bronce ante el gobierno, daba su rostro públicamente y lo hacía a partir de su belleza, dejando de lado aspectos sociales y económicos que los afectaban directamente en su forma de vida. Esta era una vista folclórica, como lo era el espacio que ocupaban en murales y el arte popular.

El jurado del concurso estuvo encabezado por el arqueólogo Manuel Gamio autor del libro *Forjando Patria* e impulsor del indigenismo, quien escribió un artículo para *El Universal Ilustrado*, titulado "La Venus India":

... el triunfo de la India Bonita ha emocionado a todos, a las minorías blancas por lo original de su caso y por cierta piadosa simpatía hacia la raza doliente; esta última a su vez ha vibrado entusiasta e intensamente al mirar enaltecida a la virgen morena, a quien en las multitudes indígenas sienten que alienta su alma ancestral y palpita transfigurada y florida, en su pobre carne de parias...<sup>29</sup>

También participaron Jorge Enciso, artista muy conocido por sus notables trabajos como dibujante de asuntos nacionales y especialmente indígenas; Aurelio González Carrasco, literato de justa reputación y uno de los autores teatrales que más se han distinguido en el género de zarzuelas populares; Carlos M. Ortega, autor teatral también que ha compuesto obras de marcado sabor vernáculo; y Rafael Pérez Taylor,

---

<sup>27</sup> De los Reyes Aurelio. *Cine y sociedad en México*. p, 110.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>29</sup> Ricardo Pérez Monfort. *Op. cit.*, p. 176.



antiguo redactor de La Convención junto con Heriberto Frías, crítico de cine y reportero de los aspectos sórdidos de la vida metropolitana.

La ganadora recibió un homenaje en el Teatro Principal, donde Aurelio González Carrasco recitó un monólogo titulado "Homenaje a la raza doliente", también se usó la imagen de la India bonita en la publicidad del Jabón Flores del Campo.

El indigenista Manuel Gamio escribió cinco años antes del concurso de La india bonita su libro *Forjando Patria*, en él dedica un apartado titulado "Nuestras mujeres" y habla sobre el origen de la mujer mexicana, evocando el recuerdo de las madres indígenas y considera como ejemplo de ellas a mujer a la mujer azteca.<sup>30</sup>

La mujer azteca, nos dice Gamio, presentaba tres aspectos derivados de tres tendencias concurrentes: era mujer de hogar, mujer religiosa y mujer social. De la madre recibía enseñanzas estrictas de moralidad y conocimientos domésticos, de los sacerdotes aprendían fe, esperanza y temor.

Considera que desde entonces existan mujeres de placer, pero la virtud en la mujer era lo importante, puesto que se tenía a la monogamia por principal valor moral y si alguna fallaba el asunto se publicaba después de ser descubierto, se despertaba la indignación popular y la culpable era lapidada hasta la muerte.

Para Gamio la mujer indígena es fiel a sus instintos fisiológicos: el amor, el cuidado de su esposo y sus hijos, el autor cita un texto de procedencia nahúatl prehispánica donde se describe la figura ideal de la mujer indígena:

La mujer ya lograda,  
en la que se ponen los ojos,  
digna, no es objeto de diversión  
la femineidad está en su rostro.  
Trabaja, no está ociosa,

---

<sup>30</sup> Manuel Gamio. *Forjando Patria*. México, Porrúa,

emprende cosas, tiene ánimo.

La madre de familia:  
tiene hijos, los amamanta.  
su corazón es bueno, vigilante,  
diligente, cava la tierra,  
tiene ánimo, vigila.  
con sus manos y con su corazón se afana,  
se ocupa de todos, a todos atiende.

Cuida de los más pequeños.  
A todos sirve,  
se afana por todos, nada descuida,  
conserva lo que tiene,  
no reposa.<sup>31</sup>

Después de citar a la mujer ideal indígena Manuel Gamio hace una clasificación de la mujer contemporánea distinguiendo tres tipos: la mujer sierva, la mujer feminista y la mujer femenina; para él la mujer femenina es el tipo más óptimo y deseado porque a través de ella se puede fundar una gran nación, pues es quien sostiene el honor de la familia y la nación.

A partir de sus planteamientos tenemos un factor fundamental en la concepción de la mujer tanto indígena como mestiza, el honor. Sobre el sentido del honor en la sociedad mexicana, Aurelio de los Reyes expone: “En los años veinte da la impresión de que la sociedad intentaba rearticularse del impacto de la revolución en la familia nuclear por medio de dos valores: la madre y el sentido del honor”.<sup>32</sup>

Numerosos casos de crímenes se dieron en la ciudad de México que daban cuenta del sentido del honor y libraban de toda culpabilidad al agresor por defenderlo, así el honor surgió como crimen justificable: “mes de mayo de 1924, Ángel Alanis

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>32</sup> Aurelio de los Reyes. “Crimen y castigo: La disfunción social en el México posrevolucionario” en *Vida Cotidiana en México: Siglo XX*, p. 314.

Fuentes, procurador de justicia del Distrito Federal, expidió una polémica circular para justificar la muerte en defensa del honor [...] de ahí que Alfonso Nagore y otros y otras más mataran a sus cónyuges o seductores, y que el jurado popular los absolviese”.<sup>33</sup>

Este sentido del honor tanto femenino como masculino pasó a ser parte medular de algunas películas mexicanas importantes, Aurelio de los Reyes analiza *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de fuentes1936), *México de mis recuerdos* y *En tiempos de don Porfirio* y encuentra en sus argumentos la influencia social del honor.

La década de los cuarenta tiene herencia de la de los veinte del sentido del honor, sin embargo se expresaba de forma diferente, al hacer una valoración de la imagen femenina Julia Tuñón estudia la sociedad de los cuarenta y nos dice:

Lo femenino se deposita en la mujer (así en abstracto), se construye un modelo para las mujeres concretas y se espera que ellas actúen en la discreción, la pasividad, la sumisión y la obediencia. Su ámbito se supone el privado, donde se genera la reproducción. Estamos en un “deber ser” imposible de cumplir con exactitud en la práctica social, porque obviamente en la realidad es necesario ejercer los recursos humanos para actuar y vivir.<sup>34</sup>

También nos afirma que la mujer es identificada con esquemas dicotómicos: como atracción-repulsión, hostilidad-admiración, puede ser diosa o esclava, divinizada o humillada y atribuye esto a una situación que el cristianismo moldeó, donde aparecen Eva y María en los extremos de perdición y pureza, sin embargo afirma que la esencia de la mujer es la feminidad entendida como un código moral que se puede apreciar en los filmes de la época.

Es fundamental señalar el pensamiento sobre la mujer mexicana que incluye a la mujer indígena, como antecedente de nuestros personajes femeninos y la asignación de la virtud y el honor que la distinguen. También nos parece importante señalar

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*

<sup>34</sup> Julia Tuñón. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*. México, CONACULTA- IMCINE, 1993, p. 71.

algunos antecedentes indigenistas en filmes del cine mexicano y es el autor Aurelio de los Reyes quien hace memoria de ellos en su libro *Medio siglo de cine mexicano*.

En este texto podemos apreciar que desde la época del cine mudo había una tendencia hacia estos temas y prueba de ello son películas como *Cuauhtémoc*. De ella nos dice el autor:

Resalta las virtudes indígenas, abnegación, entrega, heroísmo y sacrificio incluida la sensibilidad artística y la belleza de algunas participantes. Una aportación de esta película era incluir entre los extras a indias de gran belleza, dignas representantes de la raza de bronce.<sup>35</sup>

*Tabaré*, que es una película que también afirma la revaloración de la belleza indígena, el autor cita las palabras del adaptador Luis Lezama, quien describió a Tabaré como: "un indio joven, de alta estatura, de fuerte musculatura, de mirada impasible, huraño, nervioso y reservado".<sup>36</sup>

De los Reyes afirma que esta búsqueda de la raíz prehispánica puede verse en los logotipos de las empresas cinematográficas y en los nombres de varias productoras como Azteca Films, Aztlán Films y Popocatépetl Films.

Una película realizada en Xochimilco en 1922 es *Fulguración de raza*, del director Eduardo Martorell donde actúa Ligia Dy Golconda como una indígena que engaña a su novio con el hacendado y tiene un hijo. Apreciamos que esta cinta maneja ya la distinción entre el honor y la deshonra.

Un punto de suma importancia es la presencia del cineasta soviético Sergei Eisenstein, porque retomó del nacionalismo del momento, la revaloración del indígena y en su película *¡Qué viva México!* utilizó personas reales para representarse a sí

---

<sup>35</sup> De los reyes. *Op. Cit.*, p. 72.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 71.

mismas. Su obra fue importante para que se reconociera este nacionalismo en el cine y su estética influyó varios cineastas mexicanos, entre ellos Emilio *Indio* Fernández.

*Redes*, dirigida por Emilio Gómez Muriel, filmada en parte gracias al secretario de Educación Pública Narciso Bassols (de tendencia izquierda), que buscaba apoyar la educación con el cine. Su argumento se desarrollaba en un puerto pesquero donde los pescadores eran explotados y víctimas de los acaparadores del producto y se unían para luchar contra las injusticias.

Miguel Barbachano Poce cree que el indigenismo en el cine inicia con la película *Janitzio* en 1934, de Carlos Navarro. Ya mencionamos antes la importancia que tiene esta película: es el primer protagónico de Emilio Fernández, y el argumento de Luis Márquez inspira a *María Candelaria* y *Maclovía*.

Aurelio de los Reyes nos dice que el fotógrafo Luis Márquez tenía el espíritu einsestiano nacionalista porque captaba el paisaje, los tipos y las costumbres mexicanas; sin embargo su visión era floklorica porque no profundizaba en conflictos sociales, su obra se basaba en el lema: “qué bonito el indio, pero que feo vivir como él”.<sup>37</sup>

Otras películas con esta tendencia son *El indio*, de Armando Varga de la maza, 1938; *La india bonita*, del director Antonio Helú, 1938, basada en un argumento de Adolfo Bustamante; *Rosa de Xochimilco*, 1938, de Carlos Vejar. De estas dice Aurelio de los Reyes que “parecen obedecer a la inquietud vasconcelista de la revaloración de la belleza de la mujer indígena, pues es Vasconcelos el iniciador de la elección de “La flor más bella del ejido” en Xochimilco. También de corte indigenista menciona a *La noche de los mayas*, 1939, de Chano Urueta, su argumento se ubica en la prerevolución.

*María Candelaria* y *Maclovía* se ubican en esta propuesta cinematográfica, estos filmes los abordaremos con lo que hemos visto hasta ahora de la propuesta del *mundo posible* de Casetti y Di Chio, como un equilibrio entre la recuperación de datos y la

---

<sup>37</sup> De los reyes. *Medio siglo de cine mexicano*, p. 110.

construcción de una ficción. Veremos como Emilio Fernández recupera datos del nacionalismo y del indigenismo y compone un mundo que es el del texto, un mundo representado donde alude temas, personajes y ambientes indígenas, entre ellos la figura femenina indígena de la hemos estado hablando.

## 2.3 La puesta en escena de un *mundo posible*: El de la belleza y la marginación

Los teóricos Casetti y di Chio reconocen tres niveles de representación: Puesta en escena, que se refiere a los contenidos de la imagen (escenario, personajes, vestuario, decorados etc.). Puesta en cuadro, que nace de la filmación fotográfica y se refiere a la modalidad de asunción y presentación de los contenidos (modalidad de representaciones de la imagen, encuadres, planos, movimientos de cámara, campo, fuera de campo. Puesta en serie, que es el trabajo de montaje y se refiere a las relaciones los nexos que cada imagen establece con la que le precede y con la que le sigue.

Para cumplir los propósitos de nuestra investigación tomaremos como referencia la puesta en escena, porque constituye el momento en el que se define el mundo que se representa, dotándolos de todos los elementos que necesita. En este nivel el análisis se enfrenta al contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, complicidad, reclamos, etc. Todos ellos son elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en pantalla.

El análisis del nivel de la puesta en escena comprende categorías analíticas que nos permiten distinguir unidades de contenido según sus distintos grados de: 1) generalidad y funcionalidad para poner orden entre los contenidos de la imagen y reconocer mejor su funcionamiento: Informantes, indicios, motivos y temas. 2) De ejemplaridad y pregnancia: Arquetipos, claves o leitmotives, figuras cinematográficas.

Es preciso conocer lo que cada una de estas categorías revela. Primero veremos los contenidos de generalidad y funcionalidad.

— Informantes. Elementos que definen en su literalidad todo cuanto se pone en escena: Edad, constitución física, el carácter de un personaje, el género, la cualidad, la forma de una acción etc.

— Indicios. Conducen a algo que parece en parte implícito: los presupuestos de una acción, el lado oculto de un carácter, el significado de una atmósfera.

— Temas. Sirven para definir el núcleo principal de la trama. Ocupan una posición central: indican la unidad de contenido en torno a la cual se organiza el texto. Como sucede a menudo siempre hay algo más tras las apariencias.

— Motivos. Indican el espesor y las posibles directrices del mundo representado. Son unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo de todo el texto: Situaciones, presencias emblemáticas repetidas cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar la trama principal, ya sea a través de un subrayado o a través de un juego de contrapuntos.

También es importante señalar cuáles son las categorías de ejemplaridad y pregnancia.

— Arquetipos. Unidades de contenido que hacen referencia a los grandes sistemas simbólicos que cada sociedad se construye para reconocerse y reencontrarse.

— Claves o leitmotivos. Todo cuanto se pone en escena puede ser ejemplo en la obra del autor. Cada director, en la medida en que se considera auto-responsable total de su obra- manifiesta inevitablemente motivos y temas en torno a los cuales gira conciente o inconscientemente.

Como veremos en el siguiente capítulo todas las unidades de contenido de la Puesta en escena están relacionadas con una serie de categorías homogéneas ubicadas en la narración, pero que nos sirven para diferenciar nuestro análisis, en el próximo capítulo lo haremos de las protagonistas en sí, pero en este sobre su mundo y lo que le da consistencia.

Casetti y Di Chio son flexibles respecto a estas unidades de contenido y nos invitan a elegir las que se adecuen a nuestro análisis, por ello a partir de los informantes



desglosamos los indicios, los motivos y los temas. Respecto a las categorías de ejemplaridad y pregnancia elegimos claves o leitmotives, para develar lo que nuestros filmes implican en la creación del *mundo posible*.

Respecto a los Informantes, podemos ubicar en la historia de *María Candelaria* a otros personajes aparte de las protagonistas que nos dan elementos, información para percibir el mundo de María Candelaria, ellos son el pintor, Lorenzo Rafael, Lupe, Don Damián y el sacerdote.

El pintor cuenta la historia de María Candelaria y nos informa, como veremos adelante, quien es ella, pero es importante lo que ella es para él, quien la describe a la periodista de la siguiente manera:

Usted sabe que los pintores soñamos siempre con encontrar la materialización de lo poco o mucho que llevamos dentro, por cierto que casi nadie lo encuentra, yo sí tuve el privilegio de encontrarlo, que mas vale que nunca lo hubiera encontrado. Entonces le muestra el cuadro que pintó de María Candelaria.

Más adelante cuando visitan en la cárcel a Lorenzo Rafael le dice al cura:

Mire usted señor cura, no creo exagerado decirle que en María Candelaria he encontrado todo lo que buscaba. Yo pinto indios como usted sabe y desde que la vi, sentí en ella lo que debió haber sido en el pasado esta raza delicada, emotiva y maravillosa. Ella es para mí como la esencia de la verdadera belleza mexicana.

Aquí tenemos a María Candelaria convertida en parte esencial para el pintor; esto es un motivo, una figura artística capaz de representar la belleza de la raza indígena de la que hablamos en el inciso anterior.

Lorenzo Rafael no se refiere mucho a María Candelaria, pero es el único del pueblo que cree en ella y la quiere, le brinda protección y le dice: "Yo nunca te dejaré María Candelaria". Sin embargo, esta promesa no la puede cumplir por asuntos ajenos a él, lo encierran por robar la quinina para salvar a María Candelaria. Sus acciones nos

informan acerca del mundo de María Candelaria y de su marginación en aspectos como la falta de acceso a servicios de salud.

Lupe, la rival de María Candelaria, es un personaje que en determinados momentos se funde con el pueblo y se hace colectivo, sin embargo sus palabras también nos informan del mundo de la protagonista. Esta mujer está enamorada de Lorenzo Rafael y dolida porque él la dejó por María Candelaria, así que primero le dice a él: "Mira por quien me dejates, con María Candelaria te va a caer la sal y vas a ser muy desgraciado porque esa no es mujer buena, de tal palo tal astilla, nomás acuérdate quen era su madre".

Después va a la chinampa de María Candelaria, le avienta una piedra que tira a su virgen, ésta sale y se le enfrenta, en este enfrentamiento Lupe le dice: "¿Qué coraje traes? Te duele porque yo me merezco a Lorenzo Rafael más que tú. Yo no tengo la culpa de que seas lo que eres".

María Candelaria la tira al agua, pero la vemos más adelante advertirle a Don Damián:

A qué Don Damian, pos ese es el mero secreto ¿pos no que usted las poderosas, pos qué pasó? Yo cuando me iba a dejar que me ninguneara una india piojosa, que de pilón es hija de una de esas que usted ya sabe... Pues bien dicen que las verdades amargan, pero pa' que nos hacemos guajes, usted y yo andamos bien ardidios o ¿a poco no? Pero yo soy mujer y me saldré con la mía, aunque tenga que matar a alguien y voy a comenzar con la marrana, pos pa que no se casen.

Don Damián es el que mata a la marrana. Y él mismo nos da información sobre nuestra protagonista y algunos indicios sobre los que Emilio Fernández recurre una y otra vez. Cuando le reparten la quinina hay un dialogo entre él y los doctores.

Don Damián: Pero, qué raro que sea la hembra del mosquito la que pique y enferme, ¿verda?

Doctor: ¿Raro por qué, no dicen que todos los males nos vienen de las hembras?

Don Damián ríe, los doctores se despiden y reflexiona: "Tiene razón, todos los males nos vienen de las viejas". Detrás de él pasa una mujer y él se voltea y le da una nalgada.

Esto funciona en parte como informante, pero también como indicio del significado de la atmósfera que tiene que ver con el machismo del director.

La figura del cura tiene también una manera peculiar de informarnos, lo hace cuando defiende a María Candelaria frente al pueblo el día de la bendición de los animales, dice lo siguiente:

De qué poco han servido mis palabras, esta es la casa de Dios y quien en ella ofende a un hermano es como si escupiera el agua bendita o pisoteara a los ángeles. Ustedes, todos ustedes asesinaron a la madre de María Candelaria acusándola de haber traído la vergüenza al pueblo con su mala conducta. Aquella mujer pecó, sí, pero acuérdense de que Dios nuestro señor castiga y de que todos ustedes tienen hijos. Todos conocimos a la madre de esta criatura y su historia debe dolernos, profundamente, porque con todas sus faltas, pecadora y todo lo que ustedes quieran, ya está juzgada por Dios y nadie tiene derecho a agraviar a su hija que desde hace tantos años sufre en silencio una humillación tan grande. Una madre es una madre y yo quiero que todos ustedes guarden respeto para la de María Candelaria.

Aquí tenemos un ejemplo de informante, pero también de indicio, de motivo y de tema, porque en *María Candelaria* se habla siempre de su madre, es un tema que todos lo conocen pero que para el espectador está oculto y que aunque se va revelado, no se sabe a ciencia cierta la importancia de ello, sin embargo esto rige gran parte de la trama y la vida marginada de la protagonista. En cuanto a los motivos en María Candelaria es como dicen los autores subrayar, porque en realidad la muerte de María Candelaria afirma o subraya la muerte de su madre por honor.

En *Maclovia* tenemos a Don Macario (su padre) al Sargento Genovevo de la Garza y a Sara. Estos tres personajes nos informan, nos indican y reúnen aspectos de los motivos y los temas.

Don Macario es el jefe de los indios y le prohíbe a José María ver a Maclovia porque es pobre y porque piensa darla a alguien mejor que él, sin embargo, cuando se percata de que el Sargento de la Garza está detrás de su hija, decide concederle la mano de ésta al pobre del pueblo y lo acompaña a comprar su canoa. Esto nos indica que el mundo de Maclovia está en manos de su padre, quien decide sobre ella, y después pasará a estar en manos de su marido.

El Sargento de la Garza es muy rico como informante, además tiene fuerza y movilidad como antagonista. Este personaje también presenta indicios sobre el tema del machismo y el acoso a la mujer en cada una de sus acciones (que veremos con detenimiento en el próximo capítulo), sin embargo, podemos señalar un momento importante respecto a esto y es cuando se mete a la casa de Maclovia a hablar con Don Macario y compara a Maclovia con una paloma y dice:

Chula la palomita ¡eh! Una palomita tan chula no debía estar encerrada, debía tener su palomo, palomo blanco también, de ojos claros. (Don Macario lo corre) Ya me voy, conste que yo vine a la buena y usted me echa. Pero oígame bien, la muchacha me gusta y qué, ya le dije que aquí yo soy la autoridad suprema y como tal me la merezco, no crea que le tengo miedo a su desgraciada ley de indios, a ver quien se raja primero.

Respecto a las claves o leitmotives, en ambos filmes es relevante unir la puesta en escena con la mirada de Emilio Fernández, ver cómo se conjugan los elementos de los que hemos hablado hasta este momento a partir de este concepto, que refuerza el inicio de nuestra conjetura sobre Emilio Fernández y su capacidad de disponer en la pantalla su perfil, así su vida ensombrecida es reflejada en estos filmes.

Lo de la madre de Emilio Fernández cobra relevancia cuando vemos que la norma de los indios Kikapús coincide con las de los indios de Janitzio. Sin embargo en

los filmes la mujer da preferencia al hombre de su raza y no al de afuera. En la realidad, al casarse Sara Romo con Emilio Fernández Garza<sup>38</sup>, ella violó esta ley. Después tenemos el incidente donde al parecer muere el amante de su madre, faltando al honor del que hemos estado hablando a lo largo de este capítulo.

En *María Candelaria* sucedió algo similar, se habló de una madre que murió lapidada y que heredó la mancha del pecado a su hija, María Candelaria, quien fue acosada por un hombre que no era de su pueblo, Don Damián, ella siempre lo rechazó, y prefirió a por Lorenzo Rafael, un indio como ella.

Hasta aquí hemos visualizado puntos importantes de la puesta en escena que nos llevan a comprender los mundos que rigen la vida de María Candelaria y Maclovía y que como veremos inevitablemente las llevan a cumplir un destino marcado.

---

<sup>38</sup> Su apellido coincide con el del personaje del Sargento de la Garza, también coincide con ser militar.

## Capítulo 3

### EL ANÁLISIS DE LAS PROTAGONISTAS FEMENINAS

#### 3.1 Propuesta de análisis formal: El personaje como rol

Como mencionamos en el capítulo anterior todas las unidades de contenido de la puesta en escena están relacionadas con una serie de categorías homogéneas ubicadas en la narración, que nos sirven para hacer nuestro análisis.

Vimos la parte del personaje como un informante a partir de su posición social en un *mundo posible*, en este capítulo enfocaremos nuestra perspectiva en el rol de las protagonistas como un personaje ubicado en la narración cinematográfica, porque “el cine se ha convertido en algo naturalmente narrativo”.<sup>1</sup> En este capítulo enfocamos la mirada en la dimensión narrativa del cine.

Sin embargo existe una dificultad para distinguir si esta dimensión narrativa corresponde a los contenidos de la imagen o al modo en que éstos se organizan en pantalla, porque para Casetti y Di Chio, narración remite tanto el acto de narrar como a la narración, es decir al tipo de mundo que toma consistencia en el film como al tipo de discurso que se hace cargo de él. En otros términos, tanto a la historia como al relato.

Y por ello optan por definirla de la siguiente manera: “La narración es, de hecho, una concatenación de situaciones en las que tienen lugar acontecimientos y en las que operan personajes situados en ambientes específicos”.<sup>2</sup>

Siguiendo sus planteamientos encontramos tres elementos esenciales en la narración:

1) Sucede algo. Se refiere a los acontecimientos, que pueden ser intencionales, accidentales, personales, colectivos, ricos en consecuencias o muertos en sí mismos, de larga duración o momentáneos.

---

<sup>1</sup> Ver “El análisis de la narración” en Francesco Casetti y Federico Di Chio. *Op cit.* Cap. 5 pp. 171- 217.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 172. Su definición alude a la historia por encima del relato.

2) Le sucede a alguien o alguien hace que suceda. Son los personajes quienes viven o sufren los acontecimientos. Ellos pueden ser héroes o víctimas, definidos o anónimos, humanos o no humanos, etc. Situados en un ambiente que los acompaña o de alguna manera los completa (esta unión entre personajes y ambientes da origen a la categoría de los existentes).

3) El suceso cambia poco a poco la situación. Se registra una transformación a partir del sucederse de los acontecimientos y de las acciones; se manifiesta como una serie de rupturas con respecto a un estado precedente, o bien como reintegración evolutiva, de un pasado renovado.

El análisis de los componentes que constituyen la narración se hace a partir de tres niveles: fenomenológico, concentrado en las manifestaciones más evidentes, y concretas de los elementos; formal, que fija su atención en los tipos, géneros y clases de los elementos, a la vez que los reconduce a frentes más generales; y abstracto, dirigida a la captación de los nexos estructurales y lógicos que mantienen entre sí. Para nuestro estudio recurriremos al análisis formal.

Partiremos de la categoría de los existentes, que comprende todo lo que se presenta al interior de la historia y que por sus características la subdividen en dos categorías: Personajes y ambiente. Exponen tres criterios de diferenciación para captar sus funciones narrativas:

Criterio anagráfico. Conlleva a la existencia de un nombre, de una identidad claramente definida. Esto distingue principalmente al personaje del ambiente que lo rodea, tiene un nombre propio, mientras que el entorno que lo alberga y lo lanza a la acción resulta ser anónimo. Sin embargo, existen nombres genéricos a mitad del camino entre el nombre propio y el anonimato que identifican zonas de superposición entre los personajes y el ambiente.

Criterio de relevancia. Es la importancia que recae sobre un elemento en la narración, la cantidad de historia que reposa sobre sí, en la medida en que se convierte en portador de los acontecimientos y de las transformaciones.

Puede manifestarse como iniciativa e incidencia en el enfrentamiento con los acontecimientos, ya sea en cierta pasividad o sumisión. Y de ello deriva por un lado el actuar y por otro el sufrir. Esta distinción es importante en la argumentación de nuestro análisis:

a) Actuar. En sus distintas formas: Hacer, decir y mirar.

Hacer. Motor de la historia.

Hacer hacer. Manipulación, influencia, dominio, interacción con los demás.

Decir. La palabra y la comunicación como actos dotados de una incidencia sobre las cosas.

Hacer decir. El hacer hablar de uno mismo.

Mirar. La mirada como presupuesto de la acción y la acción en sí misma.

Hacer mirar. El mostrar y el mostrarse

b) Sufrir. Típico de aquellos a quienes se hace hacer, a quienes se dice o se hace decir y a quienes se mira o se hace mirar.

Criterio de focalización. Se refiere a la atención que se reserva a los distintos elementos del proceso narrativo. Un personaje es tal porque a él se dedican espacios en primer plano mucho más a menudo de cuanto se hace con los elementos del ambiente.<sup>3</sup>

Conforme a estos criterios ambos teóricos sostienen que las tramas narradas son siempre tramas de alguien, acontecimientos y acciones relativos a quien tiene un

---

<sup>3</sup> El ambiente está conformado por los elementos que pueblan la trama y actúan como trasfondo. Sus dos funciones son amuebla y situar, por lo tanto podemos tener un ambiente rico –detallado, minucioso– o un ambiente pobre –simple, discreto–; un ambiente armónico o un ambiente disarmónico. Nos puede situar como ambiente histórico (construido mediante referencias, épocas y regiones precisas); como ambiente metahistórico (las referencias se disuelven en lo genérico o en la abstracción); o como ambiente caracterizado (dotado de propiedades específicas) o ambiente típico.



nombre (criterio anagráfico), una importancia (criterio de relevancia), y goza de una atención particular (criterio de focalización). Ese alguien constituye la categoría de los personajes.

Aunque ellos no definen a los personajes en sí, presentan tres propuestas para su análisis a partir de los niveles antes mencionados (fenomenológico formal y abstracto): el personaje como persona, el personaje como rol y el personaje como actante. Nuestra investigación está determinada en el nivel formal, por lo tanto nuestro análisis se centra en el personaje como rol.

Pero antes de adentrarnos en la propuesta de análisis del personaje como rol, es importante puntualizar los orígenes del personaje como “una máscara –una persona– que correspondía al papel dramático en el teatro griego, que adoptó posteriormente el significado del ser animado y de persona, de tal modo que un personaje teatral en aquel entonces terminaba siendo la ilusión de una persona humana”.<sup>4</sup>

Como lo apunta Hugo Hernández,<sup>5</sup> las obras dramáticas griegas se componían por “momentos de lucha” llamadas *agones* en las que intervenían los personajes estableciendo un conflicto para defenderse, y por partes cantadas por el coro o *estásimos*. Por esto a los personajes presentes en los *agones* se les definía como *agonistas*.

En las antiguas escenas del teatro griego, la regla permitía la participación máxima de tres personajes simultáneos: Protagonista: primer agonista, o portador de las agonías (luchas) principales. Deuteragonista: segundo portador de agonías. Tritagonista: tercer portador de agonías (las menos importantes).<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Hugo Hernández. “Cómo, quien, qué ... y algo más. (Elementos formales no técnicos)”. CD Seminario Interdiscursividad: Cine, literatura e Historia. 2006. Módulo 3.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Hugo Hernández explica que el término antagonista, proviene del griego antogonités, que significa adversario y no corresponde al Deuteragonista.

Al pasar los siglos, la discusión griega “llegó totalmente definida para el cine, y asume que los personajes son los seres humanos —o con características humanas— que viven las acciones que en las historias ocurren”. Por esto, los personajes de una historia dramática actual pueden dividirse de la misma manera en que se hacía entonces. Y no son no son más complejos que Electra, Medea o Edipo, simplemente viven los conflictos de manera distinta.

Explica que un personaje consigue la perfección artística gracias a la continuidad, armonía y equilibrio de sus manifestaciones, así como a través de la movilidad y la acción. Afirma que un personaje bien construido debe ser tan complejo como cualquier persona, sin embargo debido al tiempo de exposición de una obra se recurre a fórmulas aceptadas y convenientes en la construcción de los personajes.

Por ello cuando un rasgo marca exageradamente la configuración de un personaje, ya no se trata de un carácter, sino de una convención. Cabe entonces la denominación de personaje Tipo, que será Prototipo si es el primero de una serie, Arquetipo si es modelo de la misma; y Estereotipo, si cae en la caricaturización de la misma.

Recomienda que para evitar caer en errores de juicio al analizar a los personajes de una historia dramática, recurramos a instrumentos como el Principio de caracterización, creado por el dramaturgo Hugo Argüelles, que permite desmenuzar el carácter de un personaje por sus conductas externas.

Según Argüelles en todo personaje existen de manera permanente las constantes caracterológicas, que marcan su carácter general, y son de dos tipos: Eróticas: que remiten a un instinto de afirmación, de vida; y Tanáticas: porque conllevan un instinto de destrucción, de muerte.

Afirma que en cualquier personaje conviven ambas constantes, pero, hay un predominio o inclinación natural y social hacia algunas de ellas, y esto permite definir a un personaje como erótico o como tanático. Estas constantes son elementos de la

ambivalencia del ser humano, de su contradicción permanente. Y hay etapas en las que la personalidad se erotiza o se tanatiza, según los acontecimientos externos.

La tabla de las Constantes Caracterológicas:

ERÓTICAS	TANÁTICAS
a) Bien X	a) Mal
b) Conducta positiva, constructiva X	b) Conducta negativa, destructiva
c) Gran voluntad en función de sus propósitos X	c) Poca voluntad, no le interesa la realidad
d) Ritmo vivaz	d) Ritmo lento X
e) Sanguíneo X	e) Linfático
f) Sádico	f) Masoquista X
g) Sensibilidad superficial	g) Gran sensibilidad, profunda X
h) Alegría de vivir X	h) Nostalgia por la muerte
i) Sentido del humor	i) Solemne X
j) Hiperhormonal	j) Hipersensible X
k) Agresivo	k) Suave, tierno X
l) Fuerte	l) Débil X
m) Productivo	m) Estéril X
n) Tono mayor o brillante (efusivo)	n) Tono medio o grave (emoción contenida) X
o) Esquizofrénico	o) Paranoico X
p) Poco o ningún sentido de culpa	p) Gran sentido de culpa X
q) Vicioso esencial	q) Virtuoso esencial X
r) Hedonista	r) Puritano X
s) Egoísta (ególatra)	s) Generoso X
t) Realista	t) Imaginativo (impráctico) X
u) Soberbio	u) Orgullosa X
v) Impositivo	v) Indiferente

- |                               |                                    |
|-------------------------------|------------------------------------|
| w) Dictatorial                | w) Sometido X                      |
| x) Ganador                    | x) Perdedor X                      |
| y) Del mundo moral X          | y) Del mundo ético                 |
| z) Sí a la vida               | z) No a la vida X                  |
| aa) Mi reino es de este mundo | aa) Mi reino no es de este mundo X |

De acuerdo con los teóricos Casetti y di Chio, el estudio del personaje como rol se centra en el Tipo que encarna. Se pone en relieve los géneros de gestos que asume, las clases de acciones que lleva a cabo. Es un personaje como elemento codificado, es decir se convierte en un rol que puntúa y sostiene la narración.

Ambos autores afirman que los rasgos que caracterizan a los roles son oposiciones indicativas: Personaje activo y personaje pasivo; personaje influenciador y personaje autónomo; personaje modificador y personaje conservador; personaje protagonista y personaje antagonista. Desglosemos cada uno de ellos.

El personaje *activo* es la fuente directa de la acción, opera en primera persona. Mientras que el personaje *pasivo* es objeto de las iniciativas de otros, se presenta como terminal de una acción y no como fuente de ella.

La influencia y la autonomía son características de los personajes activos. Tendremos entonces que un personaje *influenciador* se dedica a provocar acciones sucesivas. “Hace hacer” a los demás, encontrando en ellos sus ejecutores. Y un *autónomo* opera directamente, sin causas ni mediaciones, es un personaje que “hace” directamente, proponiéndose como causa y razón de su actuación.

El personaje *modificador* actúa como motor para cambiar las situaciones. Cuando lo hace en sentido positivo es un personaje *mejorador* y cuando lo hace en sentido negativo es un personaje *degradador*. Un personaje *conservador* es el que actúa como punto de resistencia, su función es la conservación del equilibrio de las

situaciones o de la restauración del orden amenazado. Por ello será *protector* o *frustrador*.

Los personajes *protagonista* y *antagonista* son fuente del “hacer hacer” como del “hacer”, pero según dos lógicas contrapuestas e incompatibles. El primero sostiene la orientación del relato, mientras que el segundo tiende a una orientación a la inversa.

Para definir los roles narrativos es importante acudir tanto a la tipología de sus caracteres y de sus acciones como a sus sistemas de valores. Para hacer esto los autores definen las acciones como una función que cumplen los personajes y continúan cumpliendo de relato en relato a pesar de sus infinitas variantes.

Estas *acciones* son provocadas por un agente animado y se entrecruzan con el *suceso*; ambas pertenecen a la categoría de los *acontecimientos* que son los que puntúan el ritmo de la trama, marcando su evolución. Sus diferencias tienen que ver con el agente que las provoca. Las primeras, como vimos, por los personajes y el segundo un factor ambiental (la naturaleza) o una colectividad anónima (acontecimientos colectivos, guerras, revoluciones, etc.).

Los autores distinguen tres formas de análisis de las acciones, de acuerdo a los tres niveles de análisis fenomenológico, formal y abstracto: acción como comportamiento, acción como función y acción como acto. Como nos situamos en el nivel formal nuestro estudio se enfoca en la acción como función.<sup>7</sup>

Como vimos, la acción como función se revela a partir de tipos estandarizados de acciones que los personajes cumplen en cada relato y que veremos a continuación.

*La privación.* Alguien o algo sustrae a un personaje cosas muy queridas como sus medios de vida, la libertad personal, la capacidad de hablar, la persona amada, una

---

<sup>7</sup> Los teóricos Francesco Casetti y Federico Di Chio elaboran una lista de funciones a partir del esquema realizado por Vladimir Popp en *Morfología del cuento*, donde señala que los personajes en cada historia varían, pero no las acciones que realizan y que éstas cumplen una función.

suma de dinero, etc. Esta acción da lugar a una falta inicial, cuyo remedio será en torno al cual gira la trama.

*El alejamiento.* Es una función doble, porque confirma una pérdida y permite la búsqueda de la solución. Forman parte de esta clase de acciones movimientos como el repudio, la separación, el ocultamiento, etc.

*El viaje.* Se concreta de dos maneras: un desplazamiento físico (transferencia), o desplazamiento mental (trayecto psicológico). Lo principal es que el personaje se empiece a mover a lo largo de un itinerario puntuado por una serie de etapas sucesivas.

Forman parte del viaje subclases de acciones como *la partida* y clases específicas como *la búsqueda* o *la investigación*.

*La prohibición.* Refuerza a la privación inicial, se manifiesta como afirmación de los límites precisos que no se pueden traspasar, frente a ello existe una doble posibilidad de respuesta: el respeto de la prohibición o su infracción.

*La obligación.* Inversa de la prohibición. Es una etapa que puntúa el recorrido del personaje quien se sitúa frente a un deber que puede asumir respecto de una *tarea* que realizar o de una *misión* que llevar a cabo. Y hay dos posibilidades de respuesta: el *cumplimiento* de lo prescrito o la *evasión*.

*El engaño.* Se manifiesta como trampa, disfraz, como delación etc. Y la respuesta posible es doble: la *connivencia* o el *desenmascaramiento*.

*La prueba.* Esta función plural, incluye dos tipos de acciones: las *pruebas preliminares* que permiten al personaje la obtención de medios con los cuales estará equipado para la batalla final; la *prueba definitiva*, que le brinda al personaje la oportunidad de afrontar la falta inicial.

*La reparación de la falta.* El éxito que el personaje obtiene en la prueba definitiva lo libera a él o a quien sufriera de la privación al inicio de la historia. De esta función

deriva la *restauración* de la situación o la *reintegración* de lo que en un principio fueron privados él o los personajes.

*El retorno.* El personaje regresa al lugar que abandonó. Una variante es la instalación en un lugar que el personaje ya contempla como propio.

*La celebración.* El personaje victorioso es reconocido como tal, por lo que es *identificado, transfigurado, recompensado.*

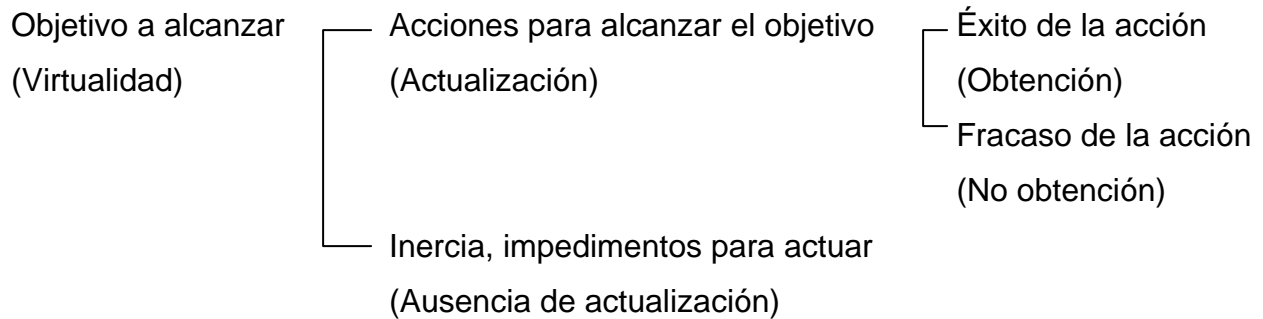
Durante el transcurso de la trama los acontecimientos provocan un giro, un impulso hacia delante o un retorno hacia atrás, es decir, una evolución. Como hemos visto hasta ahora, los acontecimientos le ocurren a los personajes afectándolos de alguna manera, a esto los teóricos lo reconocen como transformación.

Siguiendo con los modelos planteados hasta ahora visualizamos tres tipos transformaciones: como cambios, como procesos y como variaciones. Que corresponden a los niveles de análisis fenomenológico, formal y abstracto.

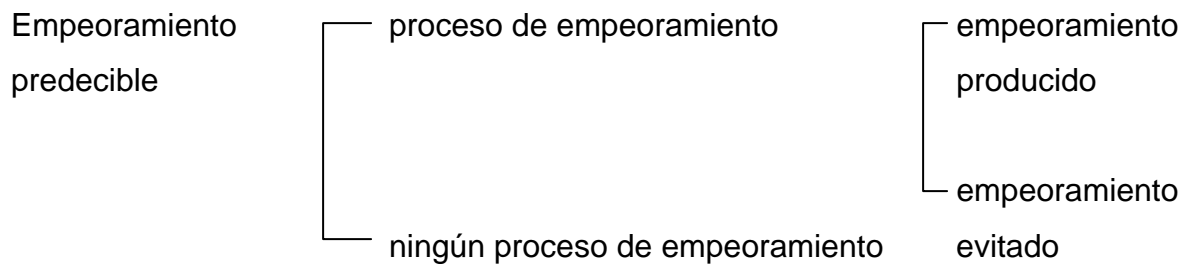
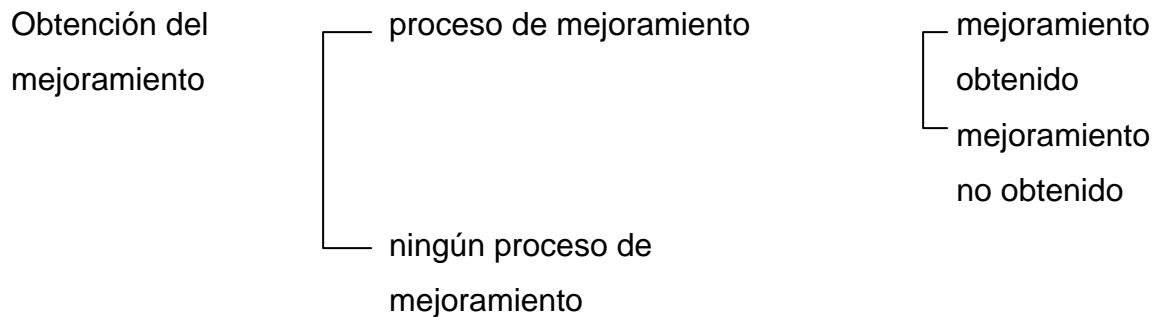
Las transformaciones como proceso corresponden al nivel formal y se contempla como formas canónicas de cambio, son recorridos evolutivos, clases de modificaciones. En este plano tendríamos dos procesos distintos: de *mejoramiento* o de *empeoramiento*, dependiendo de la óptica del personaje orientador, pues a partir de él observamos la trama.

El relato saca a la luz intereses humanos, proyectos, hacia un mejoramiento o hacia un empeoramiento, que pueden manifestarse y actuar, o bien pueden quedarse en el estadio de los simples deseos; y que, una vez manifestados pueden conducir a ciertos resultados o por el contrario, resolverse en una ruptura.

Este proceso puede tener o no tener inicio, cuando tiene inicio puede alcanzar o no alcanzar la obtención del resultado. Las transformaciones proceden, mediante una serie de opciones binarias que obedecen al siguiente diseño:



El proyecto tiende a la *obtención de un mejoramiento* o hacia un *empeoramiento predecible*, que funcionan por opciones binarias, caracterizados por los elementos del esquema anterior: virtualidad, actualización o no actualización, obtención o no obtención de un fin.



El beneficiario del mejoramiento. Su estado inicial de falta se debe a un obstáculo, que se elimina o se salva en el curso del proceso mejorativo gracias a las *actualizaciones* de ciertos medios posibles. Esta *actualización* puede ser casual y sin esfuerzo, es decir un *acontecimiento fortuito*, o conciente y con esfuerzo, el personaje funge como parte activa porque tiene una *tarea que cumplir*.



El beneficiario puede seguir por sí mismo la acción y ser un *agente-beneficiario* o apoyarse en un *agente aliado*, cuya intervención puede ser involuntaria o motivada. Entonces tenemos que: El aliado socio, brinda ayuda por un intercambio de servicios generados por una prestación anterior; el aliado acreedor, ayuda al personaje con el objetivo de una recompensa; y el aliado cómplice auxilia al personaje con la expectativa de un beneficio.

El obstáculo para el éxito se concreta en un tercer tipo de agente que los teóricos llaman *agente-antagonista* y que se manifiesta como degradador de la situación. Se asume de manera hostil cuando opera a través del engaño o la agresión, o de manera pacífica cuando se convierte de algún modo en aliado a través de la seducción o la negociación.

Como hemos visto este proceso es a partir de la óptica del personaje que tengamos en la mira, en este caso desde el beneficiario del mejoramiento, pues si lo hacemos desde quien persigue el empeoramiento, aliados y antagonistas se invierten. Tenemos también el punto de vista de quien sufre el empeoramiento: su esfuerzo se convertirá en dolor, su recompensa en castigo.

### 3.2 María Candelaria y su destino marginal

*¡Qué lindo ha de ser que lo saluden a uno,  
tener amigas pa' platicar y que le sonrían  
cuando lo vean a uno pasar!  
María Candelaria*

El personaje de María Candelaria fue concebido por Emilio Fernández como la protagonista del relato del film que lleva su nombre. Como vimos en el capítulo anterior, el escritor Mauricio Magdaleno fue el encargado de darle consistencia narrativa al personaje en el guión antes de que Dolores del Río le diera su rostro como un personaje fílmico.

De acuerdo a los criterios antes expuestos construir a este personaje significó atribuirle un nombre, una identidad claramente definida, como vimos de acuerdo al criterio anagráfico. Como ya mencionamos, la protagonista de nuestro primer film se llama María Candelaria, su nombre es un nombre compuesto: el primero, María asignado por María la virgen, y el segundo, Candelaria es un nombre que proviene del latín vela, candela, alude al resplandor, a la luz, significa que resplandece.<sup>8</sup>

Se refiere a una mujer atractiva por su originalidad, bondad, belleza y piedad. Alguien que posee un mensaje que dar a la humanidad y que debe ser escuchada por su sabiduría. Su identidad está íntimamente relacionada con la concepción de su nombre: María Candelaria, es una mujer hermosa, iluminada en el sentido mismo de la estética y que trasmite su luz a través de su pureza, de sus acciones y de sus convicciones.

Tiene las cualidades de su raza indígena (por lo menos de las que se le atribuyen a esta raza en el film), aunque no corresponden a lo social como mencionamos anteriormente.

---

<sup>8</sup> <http://talisman.iespana.es/amuletos/magianombres.html> 9 de marzo 2007, Recordemos que el literato Mauricio Magdaleno escribió una obra titulada *El Resplandor*.

Su imagen posee luz en su rostro, la cámara se encarga de captarla siempre iluminada, su ropa pulcra y su aspecto cuidado. Su cabello limpio y peinado en dos trenzas. Viste un traje regional típico de tres piezas falda, blusa y rebozo.

Al principio de la historia el pintor nos presenta al personaje cuando le revela el cuadro a la periodista:

Una india de pura raza mexicana... Esta indígena tenía la belleza de las antiguas princesas que vinieron a sojuzgar los conquistadores. Era hija de una mujer de la calle a la que asesinaron los de su raza. Su vida estuvo siempre ensombrecida por esta culpa de la madre como por una maldición. Su pueblo la tuvo siempre aislada como a un animal dañino... vivía aquí cerca en Xochimilco en una chinampa rodeada de flores se llamaba...

Disolvencia a la siguiente escena. Una flor blanca en primer plano sobre el agua, la cámara hace un *til up* y vemos a María Candelaria cargando su marranita y una voz llamándola que nos dice su nombre tres veces.

Sobre María Candelaria reposa la historia de la película, es su historia. Este personaje es portador de los acontecimientos y de las transformaciones, cumpliendo con el criterio de relevancia ya definido anteriormente.

Ella actúa en sus tres formas: Hacer, decir y mirar. En el *Hacer* porque es el motor de la historia, *hacer hacer* a los demás, todo el pueblo se reúne en torno a ella, así sea para evitar que venda flores o para castigarla. En cuanto al *decir*, sus palabras están dotadas de una incidencia sobre las cosas. En el *hacer decir*, ella *hace hablar* a los demás personajes sobre sí. En el *mirar*. Su mirada ejerce como presupuesto de la acción y la acción en sí misma. Y en el *hacer mirar*, al mostrar y mostrarse.

Y paradójicamente también en el *sufrir*. Porque todos los acontecimientos la llevan a sufrir su propia historia y seguir un destino ya trazado, imposible de romper o,

de desviar, y que tiene que ver con su propio ser y su pertenencia a una colectividad que no quiere que sea parte de ella, orillándola a un destino marginal.

El personaje de María Candelaria también cumple con el criterio de focalización, porque a ella se reserva la atención del filme, se le dedican espacios en primer plano más a menudo que a otros personajes.

Para evitar caer en errores de juicio al analizar a nuestros personajes recurrimos también al Principio de caracterización, creado por el dramaturgo Hugo Argüelles, para desmenuzar el carácter de María Candelaria por sus conductas externas, porque como vimos en cualquier personaje conviven tanto las constantes Eróticas como las Tanáticas.

A continuación exponemos la tabla de las constantes caracterológicas y marcamos con una X cada una de las constantes apreciadas en María Candelaria.

ERÓTICAS	TANÁTICAS
a) Bien X	a) Mal
b) Conducta positiva, constructiva X	b) Conducta negativa, destructiva
c) Gran voluntad en función de sus propósitos X	c) Poca voluntad, no le interesa la realidad
d) Ritmo vivaz	d) Ritmo lento X
e) Sanguíneo X	e) Linfático
f) Sádico	f) Masoquista X
g) Sensibilidad superficial	g) Gran sensibilidad, profunda X
h) Alegría de vivir X	h) Nostalgia por la muerte
i) Sentido del humor	i) Solemne X
j) Hiperhormonal	j) Hipersensible X
k) Agresivo	k) Suave, tierno X
l) Fuerte	l) Débil X

- |                                     |   |
|-------------------------------------|---|
| m) Productivo                       | m) Estéril X                                |
| n) Tono mayor o brillante (efusivo) | n) Tono medio o grave (emoción contenida) X |
| o) Esquizofrénico                   | o) Paranoico X                              |
| p) Poco o ningún sentido de culpa   | p) Gran sentido de culpa X                  |
| q) Vicioso esencial                 | q) Virtuoso esencial X                      |
| r) Hedonista                        | r) Puritano X                               |
| s) Egoísta (ególatra)               | s) Generoso X                               |
| t) Realista                         | t) Imaginativo (impráctico) X               |
| u) Soberbio                         | u) Orgullosa X                              |
| v) Impositivo                       | v) Indiferente X                            |
| w) Dictatorial                      | w) Sometido X                               |
| x) Ganador                          | x) Perdedor X                               |
| y) Del mundo moral X                | y) Del mundo ético                          |
| z) Sí a la vida                     | z) No a la vida X                           |
| aa) Mi reino es de este mundo       | aa) Mi reino no es de este mundo X          |

Gracias a esta tabla podemos definir el carácter de María Candelaria como apegado al instinto mortal, es decir, que prefiere dar la vida que ceder ante sus virtudes.

Salvados estos pormenores de la identidad del personaje y de su carácter, procedemos a desmenuzarlo mediante el análisis de su rol narrativo planteado en el inciso anterior.

A partir del modelo de Casetti y di Chio la protagonista de la historia, María Candelaria es un rol que puntúa y sostiene la narración, al ser un personaje *activo* como fuente directa de la acción, aunque parezca un personaje pasivo que vive como el pueblo quiere que viva, marginada.

Desde el inicio de la narración decide actuar para pagar su deuda. José Alfonso, enviado por Don Damián le dice: "Y me dijo Don Damián que te dijera que te da de plazo hasta mañana y que si no le llevas el dinero te quita la marrana." Ella inmediatamente decide: "No, a mi marranita no me la quitan, primero voy a vender flores tope lo que tope". Ella sale a vender sus flores y lo hace cantando, todo el pueblo al escucharla le impide el paso y regresa a su chinampa protegida por Lorenzo Rafael.

También es un personaje *influenciador*, no porque se dedique a mandar a los demás a hacer algo, sino porque provoca las acciones sucesivas, como ya mencionamos hace hacer a los demás encontrando en ellos sus ejecutores. Todos los personajes giran en torno a ella sea positivamente o negativamente. Lorenzo Rafael trabaja para pagar una deuda que es de ella, posteriormente roba la Quinina y el vestido para casarse. Lupe trata de impedir que se case con Lorenzo Rafael, el pintor le envía al doctor cuando está enferma, el cura la defiende frente al pueblo. Todo el pueblo se junta para lincharla y posteriormente para velarla en el canal de los muertos.

Es un personaje *modificador* actúa como motor para cambiar las situaciones. Lo hace al salir a vender flores; cuando acompaña a Lorenzo Rafael a vender sus verduras a un tianguis lejos de Xochimilco; cuando Lupe la ataca ella se defiende y la avienta al agua; al ir a la bendición de los animales; al buscar ayuda para sacar a Lorenzo Rafael de la cárcel; al posar para el cuadro del pintor por gratitud y para pagar su deuda, sin que Lorenzo Rafael esté de acuerdo. Este personaje, aunque sea inconcientemente, es *degradador* porque todo sucede en sentido negativo.

Finalmente como ya mencionamos es la *protagonista*: primer agonista, o portador de las agonías (luchas) principales y quien sostiene la orientación del relato.

Como mencionan Casetti y Di Chio, para definir los roles narrativos es importante acudir tanto a la tipología de sus caracteres (a esto accedimos a través de la tabla de las constantes caracterológicas), y de sus acciones que son una función que cumplen los personajes y continúan cumpliendo de relato en relato a pesar de sus infinitas variantes, esto es lo que veremos a continuación.

Para desmenuzar cada acción de María Candelaria aplicamos el modelo explicado en el apartado sobre las acciones de los personajes.

*La privación.* Desde que nos presentan al personaje nos damos cuenta de las principales carencias de María Candelaria. Ella tiene una vida marginal, al estar aislada por el pueblo tiene una soledad profunda, un deseo de aceptación y de amor.

Ante su marginación y soledad ella expresa: "¡Qué bonito sería vivir en paz con todos los del pueblo! Tratándonos como hermanos y no como animales dañeros. ¡Qué lindo ha de ser que lo saluden a uno, tener amigas pa' platicar y que le sonrían cuando lo vean a uno pasar!".

Además vive en extrema pobreza. Trata de llenar su vacío con el amor de Lorenzo Rafael y vive con la esperanza de casarse con él, pero para que esto sea posible tiene que esperar a que crezca una marranita, su único patrimonio, pero como veremos adelante la *falta inicial* evitara que sus deseos se hagan realidad.

Esta *falta inicial* es la deuda de quince pesos, ocho centavos que tiene con Don Damián, el tendero que la acosa para que le pague y la amenaza con quitarle a la marrana. Lo hace con el fin de acceder a ella porque es la india que más le gusta.

Así es como desde el principio vemos los principales conflictos sobre los que gira la trama: la marginación, derivada de la deshonra de la madre y que produce en la protagonista una profunda necesidad de aceptación, de afirmación y de amor; la pobreza, que también es un tipo de marginación, pero económica; la belleza de María Candelaria, que influye en las acciones de otros personajes como Don Damián, Lorenzo Rafael y el pintor.

*El alejamiento.* Como vimos éste confirma una pérdida y permite la búsqueda de la solución. En este punto María Candelaria sale a vender flores para pagar su deuda pero todo el pueblo le impide que lo haga, esto confirma la marginación y la soledad en que vive, determinada por la pérdida de su libertad. A partir de entonces inicia la

búsqueda de solución al problema de la deuda con Don Damián, para evitar que éste le quite la marrana y acceder al matrimonio con Lorenzo Rafael.

*El viaje.* María Candelaria lo concreta de dos maneras: primero decide desplazarse a otro lugar con Lorenzo Rafael para vender verduras y flores en vez de quedarse a esperarlo. Y lo hace porque no quiere quedarse sola. Al acompañarlo el pintor logra conocerla y desde entonces la busca para tratar de pintarla. Después hace con Lorenzo Rafael un paseo romántico por los canales de Xochimilco, a la luz de la luna, pero es picada por un mosquito y le infecta de paludismo.

Su desplazamiento mental (trayecto psicológico) inicia cuando Don Damián mata a la marranita, ante esto se desmaya. Y en su delirio por las fiebres lo manifiesta:

Lorenzo Rafail, mira qué bonitas amapolitas de mi chinampa, parecen lunas chiquitas, mira como bajan del cielo.

¿Por qué semos tan probes?

La marranita, la marranita, no, no, que no se la lleven, que no se la lleven es como si fuera de nuestra familia.

Diosito, Diosito ¿Por qué, por qué no hay agua, ya los canales se secaron, en el pueblo se están muriendo todos los animalitos, también la marranita.

Lorenzo Rafail, las chinampas se están quemando, las llamas vienen pa'ca ¡Vamos, vámonos!

Lorenzo Rafail, sólo a ti te tengo en el mundo, no te vayas sin mí, no me dejes sola, no me dejes sola.

Mamacita, mamacita chula, la marranita que me regaló Lorenzo Rafail el día de mi santo estaba ancinita, ancinita, cabía en la palma de mi mano.

*La prohibición.* De acuerdo al concepto que manejan Casetti y Di Chio, en la narración existen dos prohibiciones que se le hacen a María Candelaria. Primero Don Damián le niega la quinina a Lorenzo Rafael siendo que es repartida para todos los indios, incluso cuando a pesar de que le dice que es para María Candelaria porque está muy enferma. Segundo, Lorenzo Rafael se niega a que pose para el pintor. Las dos son transgredidas.



*La obligación.* María Candelaria está obligada a hacer lo que sea para liberar a Lorenzo Rafael de la cárcel, porque él ha robado la quinina para que ella sanara y el vestido para casarse, así que ella devuelve el vestido y busca ayuda del sacerdote y el pintor para sacar de la cárcel a su amado. Sin embargo nunca pediría a Don Damián que retirara los cargos.

*El engaño.* En concreto hay tres engaños que afectan directamente a María Candelaria: Lorenzo Rafael no le dice que robó el vestido; Don Damián miente sobre las cosas robadas, le añade cien pesos a lo del vestido y la quinina; el pintor termina el cuadro con otra modelo. Las respuestas de María Candelaria son: devolver el vestido y perdonar a Lorenzo Rafael por no habérselo dicho; buscar ayuda para liberar a Lorenzo Rafael; huir del pueblo hasta llegar frente a la celda de Lorenzo Rafael, admitir que no hizo nada malo y morir sin defenderse.

*La prueba.* Los teóricos dividen las pruebas en dos tipos. Así tenemos como *pruebas preeliminares* el encarcelamiento de Lorenzo Rafael, durante esta prueba ella está desesperada y le reclama a la virgen, la escena se da de la siguiente manera: María Candelaria ya repuesta de la enfermedad está frente a la iglesia para por fin casarse con Lorenzo Rafael, antes de que se concrete la boda llega Don Damián con la policía y señala a Lorenzo Rafael como ladrón:

Don Damián: Hoy cuando regresé al pueblo me encontré con que este indio había asaltado mi tienda señor cura, y lo que es ora va a para a la mera chirola por ladrón.

María Candelaria: No es cierto, no es cierto señor cura, Lorenzo Rafail no es capaz de robarle nada a naiden até lo conoce, señor cura.

Don Damián: No ¡eh! ¿Y ese vestido que traes puesto?

Lorenzo Rafael: El vestido, pos, pa' que se lo pusiera ora que nos ibamos a casar.

Don Damián: ¿Y las medicinas, y el dinero?

Lorenzo Rafael: Dinero, no señor cura. Y la medicina, pos pa María Candelaria que estaba muy mala.

María Candelaria: Por lo que más quiera Don Damián que no se lo lleven. Ampárelo señor cura, yo le devuelvo el vestido, y la medecina que robó, pero que no se lo lleven.

Finalmente se lo llevan, Lorenzo Rafael la encarga con el cura y María Candelaria entra a la iglesia llorando.

Cura: Lloro, hijita, desahógate, que no se te quede adentro la desesperación.

María Candelaria: Ya no puedo con mi cruz, señor cura, tengo ganas de gritar, gritar hasta que se me seque la garganta o me oiga Dios, nuestro señor.

Y tú (dirigiéndose a la virgen), ¿tú por qué no me oyes? ¿Qué hemos hecho pa' que nos castigues como 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' ampararlos. Con nosotros eres dura, eres mala.

El cura la reprende y ella termina pidiendo perdón.

Otra *prueba preeliminar* es que al acceder a posar para el pintor (a pesar de la prohibición de Lorenzo Rafael), no permite que la desnuden y sale huyendo. El pintor declara: Casi tenía yo la seguridad de que iba a pasar esto. Los indígenas son así y por eso no han podido arrancarles sus virtudes, ni el dinero, ni la civilización.

La *prueba definitiva* la constituye el momento de enfrentamiento y persecución. El pintor decide terminar el cuadro con el cuerpo de una modelo. La sirvienta deja abierta la ventana y saluda su comadre –la chismosa– ésta ve el cuadro y se da cuenta de que es María Candelaria, le avisa a todos los demás, quienes van a la casa del pintor para cerciorarse de lo ocurrido. Entre ellos Lupe y Don Damián, quienes al ver el retrato incitan a los demás a ir por ella: "¡Qué vergüenza para los de Xochimilco!", dice Don Damián.

Todo el pueblo se prepara para la persecución, toman cada uno su antorcha, Lupe toca las campanas y grita: ¡Vamos a la chinampa de la sinvergüenza esa, síganme todos!

María Candelaria huye de su chinampa, atraviesa por los canales. El pueblo quema su chinampa, corre y pasa cerca de la iglesia, pero sigue huyendo hasta llegar frente a la celda de Lorenzo Rafael, quien al ver que la persiguen intenta escapar.

María Candelaria: Lorenzo Rafail, Lorenzo Rafail, no me dejes sola.

Lorenzo Rafael: Ábrame señor, déjeme salir, señor por favor. Dios mío la van a matar.

María Candelaria: Lorenzo Rafail, Lorenzo Rafail, Yo no he hecho nada malo.

Lorenzo Rafael. Yo lo sé María Candelaria

María Candelaria: Yo no he hecho nada malo.

Lorenzo Rafael no escapa a tiempo. El pueblo enardecido comienza a apedrearla. Y María Candelaria afirma entre el linchamiento: "Yo no he hecho nada malo". Por fin Lorenzo Rafael escapa, la sostiene en sus brazos y ella muere con la misma frase en sus labios: "Yo no he hecho nada malo".

*La reparación de la falta.* Podría decirse que María Candelaria repara la falta al morir, aunque en realidad nunca cometió la falta que el pueblo le atribuyó. Sino que su personaje cargaba con la falta o la culpa de su madre, quien le heredó la marginación del pueblo. Apreciamos que se da una *restauración* del orden natural en la historia, más no en la historia propia de ella. Finalmente muere bella, casta y pura.

*El retorno.* Paradójicamente no es que el personaje regrese al lugar que abandonó. Pero ella afirmaba que no podía abandonar la tierra donde había nacido: Esta es nuestra tierra, mira que negra, qué suave ¿Cómo quieres que nos vayamos? Su muerte constituye un retorno a la tierra que ella amaba. Una variante es la instalación en un lugar que el personaje ya contempla como propio.

*La celebración.* María Candelaria perdió la vida por no perder su honor y sus virtudes. No obtiene la victoria en cuanto a sus deseos de casarse. Pero al no haber falta, su muerte es redentora de sí misma y de su madre. De esta manera el personaje es reconocido como victorioso, por esto cuando ella muere el cura toca las campanas,

Lorenzo Rafael la lleva en una trajinera llena de flores por el canal de los muertos, mientras el pueblo levanta sus antorchas haciendo un tipo de celebración, tal como lo proponen Casetti y Di Chio, el personaje es *transfigurado*.

Las transformaciones de María Candelaria como proceso, de acuerdo a los teóricos, buscan un *mejoramiento* pues a partir de ella observamos la trama, pero vemos que por las distintas causas no se da y se convierte en un proceso de *empeoramiento*.

El proyecto de vida de María Candelaria tiende a la *obtención de un mejoramiento*, que es casarse con Lorenzo Rafael y cambiar su destino marginal, pero sus deseos se ven afectados por la deuda con Don Damián, la pobreza que viven ambos personajes y el honor de la protagonista puesto en duda, porque a pesar de que el sacerdote les hable del perdón, y exhorte al pueblo a perdonarla, éste se empeña en juzgarla y castigarla.

Se podría decir que el proceso de mejoramiento tiene inicio cuando Lorenzo Rafael le regala a María Candelaria la marranita, suceso que se da antes del arranque de la historia, porque cuando el relato comienza ya tienen la marrana y después sabemos que Lorenzo Rafael se la había regalado. Pero esta marrana tiene que crecer para que se realice el proyecto de casarse. Sin embargo esto no sucede, porque Don Damián la mata al no obtener el cobro, ni a María Candelaria.

El objetivo a alcanzar es casarse y aunque pareciera que la muerte de la marrana pone fin a éste, no es así porque después de que María Candelaria se repone de su enfermedad, van a la iglesia a hacerlo, y cuando se supone que se están casando, que están alcanzando el objetivo, llega Don Damián e impide la boda y Lorenzo Rafael es encarcelado. María Candelaria hace todo lo posible para liberarlo, estas son las actualizaciones que mencionan los teóricos. Pero finalmente sus acciones fracasan porque es linchada por el pueblo y tenemos el *mejoramiento no obtenido*.

El proyecto que en un principio tiende a la *obtención de un mejoramiento* se convierte en un *empeoramiento predecible*, a partir de que Don Damián mata a la marranita y María Candelaria enferma por la picadura de un mosquito. Lorenzo Rafael roba las medicinas, el vestido, Don Damián miente y añade lo del dinero, llega justo antes de que el sacerdote dé la bendición para casarlos y lo mete a la cárcel.

El beneficiario del mejoramiento es María Candelaria pero su estado inicial de falta se debe a dos obstáculos: La marginación y la pobreza que no se eliminan a pesar de las actualizaciones del curso del proceso mejorativo. Esta actualización es un *acontecimiento fortuito*, y es cuando el pintor la conoce. Aquí el personaje del pintor funge entonces como parte activa y tiene una *tarea que cumplir* que es convencer a Lorenzo Rafael de que permita que pinte a María Candelaria

El pintor es entonces un *agente-beneficiario*, porque ayuda a María Candelaria, le envía un doctor cuando está enferma y quiere pagar la fianza de Lorenzo Rafael; como el juez no está no lo hace, pero obtiene que María Candelaria le lleve comida a su próximo esposo. También tenemos en un *agente aliado*, que es el cura, cuya intervención motivada por la misericordia y el perdón. Él intercede ante el pueblo para que éste perdone a María Candelaria.

El obstáculo para el éxito se concreta en un tercer tipo de agente que los teóricos llaman *agente-antagonista* y que se manifiesta como degradador de la situación. Este agente es Don Damián, que opera a través del engaño como ya lo vimos, pero tenemos también un agente colectivo que es el pueblo y también es antagonista, actúa de manera hostil porque opera a través de la agresión.

Esta perspectiva es desde el punto de vista de quien sufre el empeoramiento, María Candelaria, su esfuerzo se convierte en dolor, su recompensa en castigo.

<i>Empeoramiento predecible:</i>	<i>Proceso de empeoramiento:</i>	<i>Empeoramiento producido:</i>
<p>A partir de que Don Damián mata a la marrana y María Candelaria se enferma</p>	<p>-Lorenzo Rafael Roba la quinina</p> <p>- Ella posa para el pintor y éste termina el cuadro con otra mujer.</p>	<p>-Don Damián interrumpe la boda de María Candelaria y Lorenzo Rafael, él es encarcelado.</p> <p>- El pueblo ve el cuadro y mata a María Candelaria.</p>

## Conclusiones

El cine dirigido por Emilio *Indio* Fernández fue un instrumento de representación, crea tanto en *María Candelaria* y *Maclovía* un *mundo posible*, una analogía construida,<sup>1</sup> porque las filmó a partir de antecedentes de la realidad, al incluir personajes tomados del México de verdad y construir un mundo representado.

La filosofía indigenista del director lo llevó a volver la mirada al pasado y revalorar la belleza femenina indígena al igual que se hiciera en la década de los veinte y treinta, sus obsesiones familiares y su encuentro con el cine mexicano le permitieron encontrar un argumento que fundía elementos de su propia historia: *Janitzio*.

Con este filme se percató de la posibilidad de representación del cine y cómo a través de él podía llevar a la pantalla sus obsesiones, que forcejean entre la trasgresión del honor femenino y su castigo. Creó los personajes indígenas de *María Candelaria* y *Maclovía* a partir de su mirada, de su ideología, de su concepción de la vida, de México y de la mujer mexicana.

Su trabajo con el escritor Mauricio Magdaleno fue importante para ubicarlos en una narración cinematográfica y darle congruencia al relato. El *Indio* conjugó sus personajes con ambientes mexicanos retratados en blanco y negro por la lente de Gabriel Figueroa y envió estas imágenes al mundo entero para dar a conocer su visión de México, adquiriendo fama como uno de los mejores directores a nivel mundial.

Con su cine contribuyó al nacionalismo cultural de la década de los cuarenta, significando sus películas el clímax de este nacionalismo, como lo manifestara Carlos Monsiváis. Primero con *María Candelaria* en 1943 y después con *Maclovía* en 1948, Fernández demostró que aunque los tiempos cambiaran y el país también, el seguiría igual, siendo fiel a sí mismo y a sus ideas.

---

<sup>1</sup> De acuerdo con los planteamientos de Casetti y Di Chio.

Con *María Candelaria* y *Maclovia*, reiteró estas ideas que pudimos percibir al analizar los personajes femeninos a partir de su posición social y de su rol como factores que determinan su destino y vincularlos con la vida personal y la filmografía de su autor.

Las protagonistas son mujeres indígenas, es decir, forman parte de una colectividad o étnia que se rige por sus propias normas. Una de estas normas es de suma importancia porque determina su destino: la endogamia. Es decir casarse con un hombre de su propia comunidad.

Este precepto es muy importante para las mujeres indígenas, porque es al interior del matrimonio donde ellas se realizan como mujer, ya que las ideas de sumisión implican permanecer al lado de un varón que será su líder. También es importante porque la trasgresión es una culpa que se paga no sólo con la marginación sino con la muerte.

Al aplicar los planteamientos del personaje como rol de Casetti y Di Chio desmenuzamos esta importancia y vimos cómo el relato saca a la luz intereses humanos y proyectos hacia un mejoramiento o hacia un empeoramiento. Al interior de las dos historias cada protagonista tiene un proyecto y estos son iguales: el matrimonio.

En ambos relatos participa el pueblo, constituyéndose en un personaje colectivo que se convierte en juez de las protagonistas. Este se prepara para el linchamiento. En *María Candelaria* se consuma y la protagonista muere, su proyecto se dirigió hacia un empeoramiento. El delito que cometió el pueblo queda impune, pero como vimos, es justificable delante de la sociedad, en este caso del pueblo de Xochimilco.

En *Maclovia*, la colectividad de Janitzio no puede ser detenida por su líder, es necesaria la participación de un personaje aliado externo, el cabo Mendoza, quien interviene y evita su muerte, permitiéndole a la protagonista un mejoramiento. Vemos con esto cómo el director repite su obsesión familiar.



Encontramos también que Fernández buscó depositar en sus personajes femeninos toda la pureza y la virtud de una mujer, nunca puso en duda su honor frente al espectador, solamente frente al pueblo. El público sí sabe que María Candelaria es inocente, pero el pueblo no. Y aunque Maclovía titubea y se va con el Sargento de la Garza, el director la salva de cometer el delito y le concede realizar su proyecto de matrimonio con José María.

De esta manera ubicamos a las protagonistas primero como mujeres con una belleza femenina indiscutible que las convierte en el objeto de deseo de los hombres ajenos a la colectividad y que sin querer se convierten en trasgresoras de las normas, determinando así su destino: la salvación (el matrimonio) o el linchamiento (la muerte).

Los planteamientos de estos filmes en un primer momento podrían parecer distantes de nosotros por el tiempo en que fueron realizados y por la mentalidad de su director, sin embargo al realizar esta investigación vislumbramos su actualidad, pues incluso sería posible vincularlos con otras líneas de investigación, por ejemplo: el acoso y la violación de mujeres indígenas por parte de militares.

O bien con la línea de la intertextualidad, pues consideramos que estos filmes se prestan a un análisis intertextual profundo por su relación con la pintura y con la literatura, que podría ser buscar elementos en *El resplandor* de Mauricio Magdaleno, o con otros filmes, uno de ellos en el que se inspiraron: *Janitzio*.

No obstante, la línea de investigación planteada por los teóricos Casetti y Di Chio, seguida en este trabajo nos deja una enorme satisfacción, pues nos permitió ahondar en las protagonistas y su esencia como personaje como rol y participar también de un concepto que nos parece vigente: el honor, aunque en la actual sociedad se manifieste de forma distinta que en aquellos años.

## Fuentes

### Publicaciones impresas

Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo. Una civilización negada*. México, Grijalbo, 1990.

Casetti, Francesco y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1990.

Costa, Antonio. *Saber ver el cine*. Barcelona, Paidós, 1988.

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

De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México (1896-1930). Bajo el cielo de México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

De los Reyes, Aurelio. "Crimen y Castigo: La disfunción social en el México posrevolucionario" en *Vida Cotidiana en México: Siglo XX*. México, FCE-COLMEX, 1996.

Gamio, Manuel. *Forjando Patria*. México, Porrúa, 1960.

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

García Riera, Emilio. *Emilio Fernández (1904-1986)*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1987.

González, Soledad y Pilar Iracheta. "La violencia en la vida de las mujeres campesinas: El Distrito de Tenango, 1880-1910" en *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*. México, Colmex, 1987.

Krauze, Enrique. *La presidencia imperial. Ascenso y descenso del sistema político mexicano*. México, Tusquest, 1997.

López Alcaraz, María de Lourdes y Graciela Martínez-Zalce. *Manual para investigaciones literarias*. México, UNAM -Acatlán, 2000.

Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". Historia General de México. (Tomo 2), México, Colmex, 1976.

Pérez Monfort, Ricardo. *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México, Ciesas, 2003.

Posada V. Pablo Humberto. *Apreciación de cine*. México, Alhambra, 1980.

Ramírez Berg, Charles. "Los cielos de Figueroa y la perspectiva oblicua: Notas sobre el desarrollo del estilo clásico mexicano", en Cinematografía, Estudios cinematográficos. México, Año 3, núm8, mayo-julio, 1997. p. 14-26.

Rocha, Martha Eva. *El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas. Volumen IV. El porfiriato y la revolución*. México, INAH, 1991.

Rozado, Alejandro. *Cine y realidad social en México. Una lectura de la obra de Emilio Fernández*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991.

Scheffler, Lilian. *Los indígenas mexicanos*. México, Panorama editorial, 1992.

Serret, Estela. "Identidad de género e identidad nacional en México", en Raúl Béjar y Héctor Rosales coord. *La identidad nacional como problema político y cultural*. México, siglo XXI, 1999.

Taibo I., Paco Ignacio. *El Indio Fernández*. México, Planeta, 1986.

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

Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen (1939-1952)*. México, CONACULTA/IMCINE, 1993.

### **Publicaciones digitales**

De la Vega Alfaro, Eduardo. “Los grandes directores del cine mexicano”, en *Cien años de cine mexicano, 1896-1996* IMCINE y Universidad de Colima. 1999.

Hernández, Hugo. “Cómo, quien, qué ... y algo más. Elementos formales no técnicos”. Módulo 3 del Seminario Interdiscursividad: Cine, literatura e Historia. Material en CD. México, 2006.

Monsiváis Carlos. “Las mitologías del cine mexicano”, en *Cien años de cine mexicano, 1896-1996* IMCINE y Universidad de Colima. 1999.

Pérez Turrent, Tomás. “Guiones y guionistas en el cine mexicano”, en *Cien años de cine mexicano, 1896-1996* IMCINE y Universidad de Colima. 1999.

.

### **Publicaciones en DVD**

*Maclovía*. Dir. Emilio Indio Fernández. Prod. Gregorio Walerstein. Guionista Mauricio Magdaleno. Fotógrafo Gabriel Figueroa. Actores María Félix, Pedro Armendáriz, Carlos López Moctezuma, Columba Domínguez, Arturo Soto Rangel, Miguel Inclán, José Morcillo, Roberto Cañedo, Eduardo Arozamena, Manuel Dondé, José Torvay. Filmadora Mexicana S.A. 1948, duración 100 min.

*María Candelaria*. Dir. Emilio Indio Fernández. Prod. Agustin J. Fink. Guionista Mauricio Magdaleno. Fotógrafo Gabriel Figueroa. Actores Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Alberto Galán Margarita Cortés, Miguel Inclán, Beatriz Ramos, Rafael Icardo, Arturo Soto Rangel, Julio Ahueta, Lupe del Castillo, Lupe Inclán, Salvador Quiroz. Films Mundiales, 1943, duración 101 min.

## **Publicaciones electrónicas**

*Cine indigenista*. 21 de enero de 1998. Miguel Barbachano Ponce. 16 de noviembre 2006. <http://www.jornada.unam.mx/1998/01/21/barbachano.html>

*La india bonita: nación y género en el México revolucionario*. 24 Octubre de 2001. Apen Ruiz. 13 de noviembre de 2006. <http://www.laneta.apc.org/cgi-bin/WebX?224@58.JBHWaMTHdEt%5E0@.EE7292c>