

EL CREPÚSCULO DE UN DIOS Y OTROS FILMES:
LA OBRA DE EMILIO FERNÁNDEZ EN SU ÚLTIMA ETAPA CREATIVA (1968-1978)

*Twilight of a God and other Films: the Work of Emilio Fernández
in his Last Creative Stage (1968-1978)*

Felipe Mera Reyes*

Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México

ORCID: 0000-0002-3137-5492

DOI: <https://doi.org/10.15174/orhi.vi21.11>

RESUMEN: El presente artículo tiene por objetivo profundizar en la última etapa creativa de la obra fílmica del director Emilio Fernández. Su filmografía, pese a ser célebre por participar en la época de oro del cine mexicano, no ha sido estudiada con suficiente profundidad en su etapa final durante la década de los años setenta en México. Los cinco últimos filmes de Fernández, producidos entre 1968 y 1978, comprenden un testimonio invaluable que nos permite entender cómo y por qué uno de los más importantes directores de México pasó paulatinamente al olvido. Al final de su vida, su trabajo y estética fueron infravalorados, pero ¿por qué? Este texto busca problematizar la respuesta en torno a esta cuestión, explorando y comprendiendo los cambios contextuales e históricos que caracterizaron su última etapa creativa. Finalmente, se propone que los cambios estructurales y contextuales históricos del cine mexicano imposibilitaron —a pesar de los esfuerzos particulares— que su cine volviera a experimentar un auge como en la época de oro del cine mexicano.

PALABRAS CLAVE: Cine mexicano, Emilio Fernández, estética, historia, industria cinematográfica.

ABSTRACT: This article aims to delve into the final creative period of film director Emilio Fernández. His filmography, despite being celebrated for participating in the “golden age” of Mexican cinema, has not been studied with sufficient depth during its final creative period during the 1970s in Mexico. Fernández’s last five films, produced between 1968 and 1978, comprise invaluable testimony that allows us to understand how and why one of Mexico’s most important directors gradually fell into the oblivion. At the end of his life, his work and aesthetics were undervalued, but why? This text seeks to problematize the answer to this question, exploring and understanding the contextual and historical changes that characterized his final creative period. Finally, it is proposed that the structural and contextual historical changes in Mexican cinema made it impossible—despite his personal efforts—for its cinema to once again experience the boom that it had in the golden age of Mexican cinema.

KEYWORDS: Mexican cinema, Emilio Fernández, aesthetics, history, film industry.

FECHA DE RECEPCIÓN:
4 de febrero de 2025

FECHA DE ACEPTACIÓN:
28 de abril de 2025

* Doctor en Historia por la Universidad de Guanajuato, maestro en Comunicación y licenciado en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente realiza un posdoctorado en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Guanajuato, donde coordina los proyectos “*El crepúsculo de un dios: Emilio Fernández en su última etapa creativa (1968-1978)*” y “*Felipe Cazals a través de su archivo*”. Obtuvo el nombramiento como candidato en el Sistema Nacional de Investigadores del CONAHCYT en el 2024. Ha publicado artículos sobre historia del cine mexicano en diversas revistas especializadas y de difusión. Es catedrático de asignatura en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Sus principales líneas de investigación son la historia del cine mexicano, la historia cultural del siglo xx mexicano y la lengua y cultura *hñāhñu* (otomí del Valle del Mezquital, Hidalgo).
Contacto: felipemerareyes@gmail.com



*Si realmente sienten que mi cine tiene un valor,
entonces ¿por qué no me dan trabajo?
Lo que quiero es que me dejen filmar, que me vean como un creador
y no como un cadáver al que celebran por lo que fue.*

EMILIO FERNÁNDEZ

INTRODUCCIÓN

El historiador Pierre Sorlin,¹ señala que el cine posee una potencia particular como documento para la historia contemporánea. Sus imágenes en movimiento tienen un enorme sentido polisémico; en ellas encontramos gran cantidad de elementos —incluso contradictorios—, que son posibles de analizar bajo la mirada objetiva del investigador. En el filme atestiguamos lo que se muestra, lo que se ve, pero también aquello que escapa a la mirada, lo que sólo se sugiere o que se halla fuera del encuadre, lo que está ahí pero no se ve a simple vista. Dilucidar el significado de este fenómeno dialéctico entre lo visto y lo sugerido supone una comprensión compleja del cine. El escritor y guionista José Revueltas propuso entenderlo como un proceso que se desenvuelve en el tiempo como una obra total,² una integración determinada que implica la suma operativa de elementos creativos. Para nosotros, estos aparecen organizados a través de una serie de etapas que intervienen en la creación fílmica: producción, distribución, exhibición y un consumo extendido hasta el tiempo presente, en que un investigador específico se acerca a la obra cinematográfica. Es así como, desde nuestro presente, inicia la deconstrucción de ese proceso que supone diversas aproximaciones: textual, discursiva e intertextual del filme, entre otras, pero también necesita incorporar el análisis de las estructuras económico-políticas que lo posibilitaron.

En este artículo examinamos la última etapa creativa del director Emilio Fernández, pues consideramos que a la fecha ésta ha sido la menos estudiada de su obra. No obstante, hacemos hincapié en vincular las características y elementos presentes en sus últimas cinco películas con la totalidad de su filmografía, ya que a través de ella señalamos temas y preocupaciones particulares al director. Partimos de la hipótesis de que su obra posee una unidad estética e ideológica propias del nacionalismo mexicano en el arte del siglo xx. Sin embargo, al no poder abarcar todas sus posibilidades polisémicas, ponemos énfasis en la oposición vida-muerte que encontramos reiteradamente en su cine. Especialmente dentro de esta categoría teórica, exploramos la búsqueda de aproximaciones estéticas en torno al erotismo y a la sexualidad que el contexto político-económico de la “apertura cinematográfica” de la década de los años setenta en México permitió. De la misma forma, también buscamos comprender por qué, a

¹ Sorlin, “Cine”, 2005, p. 18.

² Revueltas, *Obra*, 2014, p. 117.

pesar de sus esfuerzos personales, la última etapa creativa de su obra se vio escasamente beneficiada de su contexto histórico. La idea es problematizar la respuesta al porqué poco antes de morir, Emilio Fernández cayó en el olvido y su cine fue infravalorado por la propia industria del cine mexicano.

SEMBLANZA DE LA OBRA FÍLMICA DE EMILIO FERNÁNDEZ

La primera cinta que el director de cine Emilio Fernández realizó fue *La isla de la pasión* (1941), y aunque no tuvo gran éxito en taquilla, esta cinta le permitió asegurar la filmación de una segunda obra: *Soy puro mexicano* (1942), la cual logró catapultarlo dentro de la industria fílmica mexicana. La industria, en ese entonces, se encontraba en crecimiento y estaba ávida de nuevas propuestas estéticas. Además, México se veía en gran medida alentado por Estados Unidos para manufacturar propaganda cinematográfica durante la Segunda Guerra Mundial, esto en favor de los Aliados.³ El discurso de las dos primeras cintas de Fernández, *La isla de la pasión* y *Soy puro mexicano*, iba a tono con la propaganda requerida.

La década de los años cuarenta fue de un vertiginoso ascenso en la carrera de Emilio Fernández. En 1943 filmó, junto a Dolores del Río, *Flor Silvestre*, cinta que recibió numerosos halagos por sus cualidades estéticas.⁴ En la cinta participó también el actor Pedro Armendáriz, el fotógrafo Gabriel Figueroa, la editora Gloria Schoeman y el guionista y escritor Mauricio Magdaleno. Con ellos, Fernández logró constituir un equipo o fórmula de éxito.⁵ Este método, sobre todo practicado

por los principales estudios cinematográficos de Hollywood, ha sido conocido como *star system* (sistema de estrellas o del estrellato).⁶ Bajo esta lógica, una película tiene fuertes entradas en taquilla debido al equipo artístico detrás de ella, sobre todo de actores. El modelo de *star system* debió ser uno de los elementos prácticos que Fernández —y otros directores mexicanos de la época— adaptaron de Hollywood, ya que el cine estadounidense era en muchos sentidos, el principal modelo creativo e industrial de México.

Emilio Fernández no sólo utilizó este modelo para asegurar su rápido ascenso cinematográfico, sino que incorporó en varias ocasiones el concepto de *remake* (nueva versión), elemento que también fue muy importante en Estados Unidos. Hoy en día las nuevas versiones de una misma historia abundan en todas las cinematografías, aunque en el caso estadounidense han tenido un valor cultural y económico significativo. Los *remakes* no siempre son vistos como algo de baja calidad; por el contrario, su uso reiterado es abundante y lo encontramos incluso desde los comienzos del siglo xx. Los *remakes* pueden realizarse para mejorar o actualizar una historia, ya sea narrativa o técnicamente. En el caso mexicano, Emilio Fernández tuvo especial interés en recurrir a este concepto; por ejemplo, en 1949 realizó un *remake* en Estados Unidos de su película *Enamorada* de 1946, llamándola *The torch* (*Beloved*). En esta ocasión, en vez de María Félix colocó a Paulette Godard en el rol principal.⁷ Con

³ Peredo, *Cine*, 2011, p. 122.

⁴ García, *Emilio*, 1987, p. 39.

⁵ “Nos comenzamos a entender y a trabajar. Debo decirte que una película debe ser concebida, guiada, por un solo hombre, que es el director. Y el director no escoge a ningún recomendado, sino lo que él siente que es lo mejor. No conozco nada de fotografía y quería ser fotógrafo. Sin embargo, tengo una sensibilidad que estoy considerado como uno de los estetas de la cinematografía. Esto es una sensibilidad que se tiene, y me la respondía ampliamente Gabriel Figueroa. Y Gabriel tenía un alumbador, Daniel López, que hoy es magnífico cinematógrafo. Y al fin, tú no sabes de quién es el acierto. Es una combinación de muchos factores, incluyendo el equipo”. Emilio Fernández entrevistado por Manuel Tort, “El cine aglutina todas las artes, letras y emociones del mundo: Emilio Fernández”, en: *Ovaciones*, 2 de febrero de 1977.

⁶ Richard Dyer realizó un estudio profundo de las estrellas cinematográficas en Hollywood desde la perspectiva sociológica y semiótica en la obra *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Si bien, el autor busca explorar el sentido de la estrella más allá de consideraciones económicas e industriales vinculadas al consumo, por razones de espacio no problematizaremos aquí el término, ciñéndonos a una definición más operativa a nuestros objetivos brindada por Edgar Morin: “las características internas (del sistema del estrellato) son las más importantes del capitalismo financiero, mercantil e industrial a gran escala. El sistema del estrellato es, ante todo, fabricación. Esta es la palabra elegida instintivamente por Carl Laemmle, el inventor de las estrellas: ‘la fabricación de las estrellas es el aspecto fundamental en la industria cinematográfica’. [Este comercio] es el punto básico del capitalismo a gran escala: inversiones enormes, técnicas industriales de racionalización y de estandarización del sistema han convertido definitivamente a las estrellas en una mercancía destinada al consumo de masas”. Morin citado en: Dyer, *Estrellas*, 2001, p. 28.

⁷ “Estoy encantado de que se me presente una oportunidad para hacer nuevamente una de mis películas ya que me da ocasión de corregirla y superarla. Voy a hacer, desde luego, algunos

esto, Fernández comenzó a aprovechar un elemento que en adelante el cine industrial mexicano también repetiría.⁸ De esta manera, *México norte* (1977) fue el *remake* en color de *Pueblerina* (1948), y *Erótica* (1978) fue el *remake* de *La red* (1953).

Aunado a estos recursos —*star system* y *remake*— a los que el director recurrió para construirse una carrera sólida en el cine mexicano, Fernández también se caracterizó por ofrecer a los espectadores un recurso técnico-estilístico que pronto otros creadores, siguiéndolo, también utilizarían, sobre todo en el género del melodrama ranchero. Fernández filmó casi siempre en escenarios naturales, prescindiendo del *set* hasta donde fuera posible. En ellos se enfatizaba el paisaje, el clima y los recursos naturales, como el agua y la tierra, que adquirirían personalidad simbólica dentro de sus historias, dándole un particular dramatismo narrativo.⁹ En el cine de Fernández, este recurso alcanzó notables exploraciones estéticas, resultado en buena medida de la fotografía de Gabriel Figueroa.¹⁰

cambios. Trato de que *Beloved* represente a la industria mexicana en el mundo entero con su máxima capacidad técnica, artística y literaria. Deseo que se tenga en el mundo un concepto de respeto, si no de admiración, por el cine mexicano. Es una gran responsabilidad y todos los que intervenimos en ella pondremos alma y corazón en su rodaje”. Emilio Fernández citado en: García, *Emilio*, 1987, pp. 162-163.

⁸ Por su parte, *La perla* (1945) fue filmada doble vez, una en español y otra en inglés. Sobre ello diría Gabriel Figueroa: “La perla, que dirigió estupendamente Emilio Fernández, se realizó en dos versiones: una en inglés y otra en español, porque no había doblaje. Nos llevó mucho tiempo, pero fue un éxito, realmente gustó en todos lados”. Figueroa, *Gabriel*, 2005 p. 154. Cabe destacar que en ese entonces el gobierno mexicano había prohibido el doblaje de películas, a excepción de las animaciones, ya que consideraba que el doblaje actuaba en menoscabo económico de la naciente industria del cine mexicano. Peredo, *Cine*, 2011, p. 316.

⁹ “El cine es tan maravilloso que nos enseña a nosotros a ver las cosas que el mundo y nuestro país nos regala. El cielo, las nubes, los árboles, las montañas, los ríos, la gente. Si yo hago cine, lo haré mexicano.” Emilio Fernández entrevistado por Manuel Tort, “El cine aglutina todas las artes, letras y emociones del mundo: Emilio Fernández”, en: *Ovaciones*, 2 de febrero de 1977.

¹⁰ “Para la fotografía [de *Flor Silvestre* (1943)] me inspiré mucho en las obras de los grandes pintores y grabadores, especialmente de José Guadalupe Posada. Tomé muchos de sus bocetos: los fusilamientos, como formaban un pelotón, cómo ponían la pala y el pico, etc. También usé algo de Diego Rivera y otro poco de José Clemente Orozco; tenía gran interés en incorporar la plástica mexicana a mi trabajo. Dice Octavio Paz que ‘El estilo en el artista es donde el espíritu ha encontrado su lugar’; *Flor Silvestre* fue la película que marcó mi estilo, mi imagen de México. En la parte fotográfica —modestia aparte— creo que logramos una imagen mexicana reconocida en Europa, Estados Unidos, China y Japón, y por esa imagen vinieron a alentarnos

A mediados del siglo xx, los espectadores estaban acostumbrados a ver historias que se desarrollaban en casas, en mansiones o en supuestos pueblos y ciudades con calles hechas con tablas y cartón recreadas en el *set*. Muchas veces el blanco y negro de la imagen fílmica ocultaba los detalles de las escenografías. A pesar de ello, hubo grandes trabajos de escenógrafos como Manuel Fontanals. En los espectadores, el impacto de las películas de Fernández debió ser mayúsculo por la sensibilidad paisajística que lograron alcanzar sus filmes. Fernández no sólo se planteó filmar en escenarios cercanos a la Ciudad de México, sino que también lo hizo en lugares retirados e incluso llegó a buscar locaciones en otros países como Guatemala, Italia y Argentina. La importancia del campo, las nubes, la tierra y el mar, entre otros elementos naturales, pasó a ser tal, que desde el punto de vista estético y narrativo podemos asegurar que constituyen elementos clave que no deben pasarse por alto dentro de su obra.¹¹

Posterior a su éxito con la película *Flor Silvestre*, Fernández filmó *María Candelaria*, logrando obtener en 1946 el premio especial del jurado *Grand Prix* en Cannes, Francia, junto con otras películas. En ese momento, los premios se otorgaban a lo mejor del cine mundial sin atender a categorías especiales como mejor director, mejor película, etcétera.¹² En 1944, Fernández filmó *Las abandonadas* y *Bugambilia*, después de las cuales se distanció por un tiempo de su actriz principal: Dolores del Río. A partir de entonces comenzó a buscar nuevas estrellas y nuevas posibilidades para sus filmes; esto lo vemos en 1945 con *La perla*, cuya protagonista principal fue María Elena Marqués y en *Pepita Jiménez* (1945) con la actriz española Rosita Díaz

muchos premios en los grandes festivales: por *María Candelaria* en 1946 en Cannes, Francia, y en 1947 en el Festival de Locarno, Suiza; por *Enamorada* en 1947 en el Festival Mundial del Film de Bruselas, Bélgica, y por *Río Escondido* en 1948 en Karlovy-Vary, en Checoslovaquia”. Figueroa, *Gabriel*, 2005, pp. 49-51.

¹¹ “José Revueltas y él trabajaban en una nueva versión de *Santa* [...] Acto seguido Revueltas proponía que la mujer desahogara sus miedos platicando con una amiga y escribió un diálogo de lamentaciones. Al Indio no le gustó la solución: ‘Ese diálogo sobra. Nadie sabe contar la intensidad con que sufre, y en este caso el miedo y el dolor son tan grandes, que debe quedarse muda; el paisaje sí puede ser reflejo de lo que ella siente. Lo que necesitamos es un cielo de tormenta a punto de desplomarse’”. Fernández, *El Indio*, 1986, p. 114.

¹² García, *Emilio*, 1987, p. 55.

Gimeno. En 1946 codirigió *El fugitivo*, al lado del director estadounidense John Ford.¹³ Sin embargo, no fue hasta 1946 cuando Fernández logró sustituir la figura de Dolores del Río por la de otra gran estrella naciente: María Félix, quien había tenido mucho éxito con el filme *Doña Bárbara* (1943) de Fernando de Fuentes. Con María Félix, Emilio Fernández realizó la trilogía *Enamorada* (1946), *Río escondido* (1947) y *Maclovía* (1948), además de incluirla en una pequeña participación en *Reportaje* de 1953. En 1948, Fernández dirigió *Salón México*, al lado de otra importante actriz, Marga López, una cinta diferente a lo que había hecho hasta entonces. En esta historia había un ambiente urbano, donde Fernández destacó por su habilidad para recrear la atmósfera de los cabarets de los barrios pobres de la Ciudad de México, demostrando con ello que podía moverse con facilidad entre diversos ambientes cinematográficos. Ese mismo año, filmó *Pueblerina*, un drama de escenarios rurales y con un presupuesto relativamente limitado para el tipo de superproducciones a las que estaba acostumbrado. A pesar de las limitaciones económicas, con esta obra Fernández logró uno de sus mejores trabajos.¹⁴ La cinta tenía como protagonista a Columba Domínguez, quien además sería su pareja sentimental durante varios años. En 1949 regresó a trabajar con Dolores del Río en el filme *La malquerida*, con excelentes resultados en taquilla y crítica.

Sin embargo, durante la década de los años cincuenta, el contexto cinematográfico comenzó a cambiar paulatinamente, y los éxitos de Fernández comenzaron a ser cada vez más escasos: “los académicos encargados de repartir los arieles ya estaban por lo visto cansados de tanto premiar las cintas del *Indio*, como lo habían hecho en los tres años anteriores”.¹⁵ Entre 1947 y 1949, Fernández ganó el Ariel por mejor dirección tres veces consecutivas, además del premio por mejor argumento original

en 1949 por *Río escondido* (1947). A pesar de que sus cintas mostraban un estilo definitivamente personal —siendo su cine evidentemente de autor—, la repetición de temas bajo la lógica del *remake* jugó desafortunadamente en su contra, cuando el contexto generacional de los espectadores y de la crítica mexicana cambió.

En la década de los años cincuenta, el cine de Fernández parecía tener cada vez mayor dificultad para posicionarse en la taquilla. Por ejemplo, *Las Islas Mariás* (1950), cinta con el celebrado Pedro Infante, no tuvo los resultados esperados, a pesar de su colaboración con la superestrella masculina. Ni tampoco su trabajo con otro actor muy taquillero, me refiero a Jorge Negrete, en *Siempre tuya* (1950), donde sucedió lo mismo. Esta suerte corrió también con la rumbera cubana Ninón Sevilla en la cinta *Víctimas del pecado* (1950).

No obstante, en otros países donde el cine de Fernández aún no era tan conocido, sus obras prosiguieron con éxito. Tal es el caso de *Un día de vida* (1950), que en México paradójicamente causó muy poco impacto, pero que en Europa oriental supuso un gran éxito.¹⁶ Posteriormente, con Elsa Aguirre Fernández realizó *Acapulco* (1951), y de nuevo con Columba Domínguez dos obras: *El mar y tú* (1951) y *La bienamada* (1951). Con Arturo de Córdova, reconocido actor, hizo una peculiar cinta de suspenso —la única que Fernández realizaría dentro de este género— me refiero a *Cuando levanta la niebla* de 1952. Para 1953, el cine mexicano daba muestras de necesitar con urgencia nuevos éxitos, prueba de ello fue el intento de reunir a grandes figuras del cine en una sola cinta titulada *Reportaje*. Esta obra, encargada a Fernández, pasó sin pena ni gloria, pero en ella pudimos ver el enorme esfuerzo por asegurar un éxito en taquilla. En la cinta encontramos juntas a casi todas las superestrellas de entonces: María Félix, Arturo

¹³ Figueroa, *Gabriel*, 2005, p. 66.

¹⁴ “Solo necesitó 18 días de rodaje, o sea las tres semanas en que se hacían los *churros* comunes y apenas tres días más. (En el cine mexicano, solo se trabajaba, normalmente, de lunes a viernes: cinco días a la semana.) No solo eso hizo a *Pueblerina* la más barata (400 mil pesos de costo) entre las películas realizadas por *El Indio* desde 1943: no encabezaron su reparto ‘estrellas’ caras, como María Félix, Dolores del Río o Pedro Armendáriz, sino las jóvenes Columba Domínguez y Roberto Cañedo, hasta ese momento *extras* o actores de segundo plano”. García, *Emilio*, 1987, p. 139.

¹⁵ García, *Emilio*, 1987, p. 143.

¹⁶ “El filme se volvería un clásico de todos los tiempos del cine mundial para los yugoslavos, aunque irónicamente apenas se recuerda en el país que lo produjo. Vladimir Lazarević aseveraría, en el diario serbio *Politika Ekspres* en 1997, que *Un día de vida* es la película más vista en Yugoslavia en los últimos cincuenta años, si no es que en todos los tiempos. Se decía que sus exhibidores sólo en Belgrado vendieron en 1952 más de 200 mil boletos, una cantidad igual a la población entera de esta ciudad. Los distribuidores yugoslavos renovaron sus derechos para exhibirla múltiples veces y la relanzaron cada dos o tres años durante dos décadas”. Castro y McKee, *Cine*, 2011, p. 217.

de Córdoba, Pedro Infante, Libertad Lamarque, Joaquín Pardavé, Dolores del Río, las españolas Carmen Sevilla y Lola Flores, además de Fernando Soler y Germán Valdés “Tin Tan”, entre otros.

En 1953, Fernández también dirigió *La red* y *El rapto*, esta última nuevamente con Jorge Negrete y María Félix. Ambas cintas sí obtuvieron buenos resultados y fueron de notable reconocimiento crítico; sobre todo *La red*, que ganó nuevamente en Cannes, Francia, el Prix International du film le mieux raconté par l' image (Premio Internacional a la película mejor plasmada en imágenes). En 1956 realizó *El impostor*, película basada en la pieza literaria *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, y otro *remake*, *Una cita de amor*, con la actriz Silvia Pinal. A pesar de estos logros y del importante premio obtenido en Cannes por *La red*, conforme transcurrió la década de los años cincuenta, Emilio Fernández filmó cada vez con menos frecuencia.¹⁷ Después de 1956, pasaron más de cuatro años para que pudiera volver a tomar las riendas de un proyecto. Durante ese tiempo buscó infructuosamente, tanto en México como en el extranjero, concretar un proyecto que había trabajado con el escritor Juan Rulfo: *Paloma herida*.¹⁸ Para 1961 volvió al cine y logró un buen desempeño en la obra *Pueblito*, cinta que por su tema recuerda a *Río escondido* (1947). Contrariamente a su declive en México, en Europa el cine de Fernández era bien recibido. Así lo describen los investigadores Maricruz Castro e Irwin McKee:

En Marruecos se entusiasmaron por las películas del Indio Fernández: *Río Escondido*, *María Candelaria*, *Flor Silvestre*, *Enamorada*, *La perla*, y su prensa declaró que éste era ‘uno de los mejores

directores conocidos’. Para mediados de los 50, seguían activas las redes de distribución del cine mexicano en Francia, con por lo menos una sala de París dedicada a este material [...] Las obras mexicanas preferidas por la crítica se estrenaban pronto en las grandes ciudades de Checoslovaquia y también de Hungría, Rusia y Bulgaria. Aunque no hay evidencias en la prensa especializada mexicana de algún éxito extraordinario, esto tampoco quiere decir que no se recibieran bien, ya que se conocía muy poco de esta información en México. De la misma manera se desconocía la recepción del cine mexicano en muchos otros países a donde llegaba: Bélgica, Grecia, Suecia, Turquía, Japón, Holanda. Y cuando obras mexicanas como *Un día de vida* sí triunfaron de forma excepcional en Yugoslavia, a principios de los 50, los mexicanos tampoco lo supieron.¹⁹

Fernández se quejó en diversas ocasiones de la situación,²⁰ a pesar de ello, ni los productores, ni el gobierno hicieron por brindarle mayores oportunidades. Las características de su personalidad egocéntrica y los problemas constantes con quienes lo rodeaban en la producción de sus filmes no debieron ayudarlo. A excepción de su trabajo en la actuación, donde sí se mantuvo relativamente activo, parecía haber un consenso generalizado donde Fernández había “pasado de moda”. En este sentido, Taibo I aseguró que “los productores piensan que Emilio Fernández ha dicho cuanto tenía que decir y no va a encontrar una nueva veta por la que pueda expresarse en términos de taquilla”.²¹ Sobre esto, según palabras de su hija Adela Fernández, la prensa solía referirse a él:

¹⁷ En 1954 tuvo un problema de entendimiento con la producción de una película, lo que lo obligó a abandonar la dirección de *La rebelión de los colgados*. Posteriormente, en 1955, viajó a Argentina para filmar *La Tierra de Fuego se apaga*.

¹⁸ *Paloma herida* sería filmada finalmente en 1962, en coproducción con Guatemala. Emilio Fernández había intentado realizarla desde 1956 en Italia, para lo cual había vivido más de un año en ese país, sin obtener resultados: “En Roma se pusieron las cosas muy difíciles pues por cuestiones políticas se prohibió la filmación de *Paloma Herida*, considerándola izquierdista, ya que adaptada al ambiente de Calabria se convertía en una denuncia social sobre las opresiones que sufrían los pueblos del sur de Italia. Además, el Indio quería filmar *El último filibustero*, una novela de Giuseppe Bertì, calificada de subversiva”. Fernández, *Indio*, 1986, p. 218.

¹⁹ Castro y McKee, *Cine*, 2011, p. 214.

²⁰ “Me molesta la aparatosidad con que me hacen un homenaje como si la intención fuera decir que me están sobrevalorando. Si realmente sienten que mi cine tiene un valor, entonces ¿por qué no me dan trabajo? Lo que quiero es que me dejen filmar, que me vean como un creador y no como un cadáver al que celebran por lo que fue. Me caga que me traten como una gloria del pasado. Yo estoy en el más hermoso de los tiempos del verbo, el gerundio: estoy viviendo, pensando, creando. Es un insulto que celebren a quien por otro lado le cierran las puertas de la creación. ¿A qué le llaman reconocimiento? Me aplauden y me marginan, me festejan y me matan de hambre”. Fernández, *Indio*, 1986, p. 204.

²¹ Taibo I, *Indio*, 1986, p. 155.

‘Da pena ver al macho anciano, un león en invierno que ya no puede ni rugir; la vejez domó a la fiera.’ La gente suele negarle a los triunfadores el derecho a vivir una vida completa: ‘El Indio debió haberse muerto a tiempo; es denigrante verlo envejecer’. Como consecuencia a estas burlas despiadas y de mal gusto, el cinedirector ha terminado por repetir varias veces: ‘¡Ya, dénme [*sic*] por indio muerto y déjenme en paz!’²²

SOBREVIVIR A LA PERSISTENTE CRISIS DEL CINE MEXICANO

Desde 1956, y a manera de reclamo, Emilio Fernández aseguraba ser “el cine mexicano mismo”, mientras que atacaba a quienes consideraba “mueven la industria y consideran de cuarta al mexicano”. Así lo describe también una cita del historiador Emilio García Riera:

¡Quédense con su industria...! ¡No quiero nada de ella! Y ustedes los de la prensa, síganle haciendo el juego a una partida de judíos que están medrando, subvencionados muchas veces con el dinero de nuestro propio país. ¡Yo soy el cine mexicano! Yo di a conocer el cine de mi patria en el extranjero. Sobre todo, en Europa. Mis películas han ganado premios y elogios. Han abierto un comercio de judíos... Quítenle mis películas a nuestra industria ¿y qué cosa queda para poderla sacar del país y haga un papel decoroso? Dicen que soy un analfabeto y un bronco. Bueno, pues que lo crean, pero yo he hecho películas que le dan lustre a nuestra industria en cualquier parte del mundo. El paisaje, las costumbres, cada minuto de la vida de México, es para mí el tema de una película. Una película que exalte a mi tierra y no la convierta en un gigantesco lupanar como pretenden hacerlo los comerciantes judíos [...]²³

Fernández se lamentaba con la prensa del descuido que le prodigaba la industria que antes lo ensalzó como uno de sus mejores valores. Después de lograr filmar *Paloma herida* (1962), Fernández pudo realizar, después de otro largo periodo de cuatro

años, *Un dorado de Pancho Villa* (1966), esto gracias a que participó de la producción de la misma cinta. Lamentablemente la prensa y la crítica no fueron positivas con estas dos obras, a pesar de que en una de ellas colaboró Juan Rulfo. El resultado no fue como Fernández seguramente esperaba.²⁴ Con *Un dorado de Pancho Villa* incluso perdió gran cantidad de dinero, pues “debió pagar más de un millón de pesos con parte de los terrenos de su casa, porque la película, supuestamente, no rindió los gastos de recuperación”.²⁵ Dos años después de estos fracasos, el director intentó cambiar de ambiente, y como ya lo había logrado en otras ocasiones, buscó presentar un filme de estética elegante y más urbano.²⁶ Buscó un ambiente cosmopolita para su película, en vez de su acostumbrada ruralidad. Algo que conviniera más al gusto de la época, pero sobre todo de la crítica cinematográfica mexicana. Un filme que resultaba hasta cierto punto complaciente, de apariencia internacionalista y cuya historia se desarrollaba en un lujoso hotel, ¿caso metáfora de México? En el filme, además, se promovía la visión de un país moderno. *El crepúsculo de un dios* (1968) es una de las obras menos conocidas de Fernández, a pesar de contar con un reparto de actores muy reconocidos.

La cinta muestra una trama de amor mezclada con persecuciones policíacas. En ella hay un cosmopolitismo un tanto forzado, ya que los personajes pertenecen a diferentes nacionalidades. Esto fue probablemente alimentado por la efervescencia mundial de los juegos olímpicos de México en 1968. La procedencia extranjera de los protagonistas parece remarcar en todo momento; así, vemos un policía estadounidense, Wolf Ruvinskis, perseguir a una chica italiana, Sonia Amelio. La chica se hospeda en el hotel donde hay un rico conde español, Carlos López Moctezuma,

²⁴ “Sin atenuantes, *Un dorado de Pancho Villa* es otro fracaso de Emilio Fernández. Que no ve una hace ya muchos años. Por insistir en una forma cinematográfica ya casi completamente fuera de uso. Por permanecer ajeno al rigor de la autocrítica. Que es el único crisol del genio permanente y fragua de la maestría sin decadencia”. Vicente Villa citado en: García, *Emilio*, 1987, p. 272.

²⁵ Tuñón, *Propio*, 1988, p. 57.

²⁶ Sobre todo, con la experiencia del filme *Salón México* (1948), donde construyó magistralmente una memorable atmósfera urbana con barrios humildes y salones de baile donde se mueven los personajes: una prostituta (Marga López), un proxeneta (Rodolfo Acosta) y un policía (Miguel Inclán).

²² Fernández, *Indio*, 1986, p. 206.

²³ García, *Emilio*, 1987, pp. 239-241.

mismo que está a punto de ser timado por una estafadora de fama internacional, Ana Luisa Peluffo. En el hotel también se hospeda un gran actor venido a menos (interpretado por Rodrigo Murray), un hombre que, según el filme, en otro tiempo tuvo gran éxito, pero al que ahora se le han cerrado todas las puertas del trabajo, ¿analogía del mismo director? Este personaje lucha por no envejecer y seguir trabajando, lo cual llama la atención, ya que el personaje principal probablemente funcionaba como un *alter ego* (otro yo) de Emilio Fernández. El uso del *alter ego* fue una técnica creativa que el director a menudo utilizó en sus filmes para construir personajes e historias más realistas.²⁷ En este sentido, no fue gratuita la relación entre la personalidad del director y la ficción de sus personajes. Pensemos que muchos de los protagonistas de Fernández suelen ser revolucionarios, expresidarios, campesinos o indígenas, todas ellas facetas de la vida del director.²⁸

En el caso de *El crepúsculo de un dios* (1968), la historia narra la vida de un artista infravalorado que lucha por mantenerse vigente. Quizás ésta fue la percepción que el director tuvo de sí mismo frente a la prensa y la crítica cinematográfica. Sus experiencias personales servían para construir diversos personajes, e incluso también las vivencias que le ocurrían a sus familiares. Por ejemplo, el filme *Un día de vida* (1950) se basó, en parte, en la historia de su propia familia. Ahí el personaje principal, Mamá Juanita (interpretado por Rosaura

²⁷ Su hija Adela Fernández comentó: “En el Indio es mucho más impreciso distinguir el hilo divisorio entre su personalidad real y los arquetipos cinematográficos en que ha incurrido. Vivió la Revolución Mexicana en pellejo propio y no necesitó de ficción técnica para interpretar al coronel Zeta de *La cucaracha*. Los trajes de charro, finos y elegantes que luce en la pantalla, son de uso propio y a través de ellos definió su estampa en los años de su juventud. Es irascible, y en la muerte ve la solución coercitiva para las cosas corruptas que ya no tienen remedio”. Fernández, *Indio*, 1986, pp. 20-21.

²⁸ “Mi cine no es mío, es del pueblo. Todo lo que yo he hecho han sido nada más trozos de la vida de ellos y mía. De lo que hemos vivido y logramos a través de esas películas, que nos conocieran como éramos, como pensamos.” Emilio Fernández entrevistado por Manuel Tort, “El cine aglutina todas las artes, letras y emociones del mundo: Emilio Fernández”, en: *Ovaciones*, 2 de febrero de 1977. En *Enamorada* (1946) y en *Un dorado de Pancho Villa* (1966), el personaje masculino principal es un general revolucionario. En *María Candelaria* (1943), *La perla* (1945) y *Maclovía* (1948) se trata de hombres indígenas. En *Pueblerina* (1948) es un campesino y expresidario. Por mencionar algunas de sus obras más representativas.

Revueltas), está inspirado en la vida de su abuela paterna. Fernández dijo al respecto: “en *Un día de vida* narro precisamente una de las tantas experiencias duras que ella padeció”.²⁹

Para complicar aún más la trama de *El crepúsculo de un dios*, el protagonista tiene una lesión cardíaca mortal. Entonces dice en una escena dentro del Palacio de Bellas Artes: “antes era un dios para el público, ahora los aplausos se han apagado. Todos se han ido, nadie me oye, me he quedado solo, completamente solo [...]”.³⁰ Este discurso de añoranza a un pasado glorioso nos reafirma el sentido del personaje como *alter ego* del director.

En general, durante la década de los años sesenta, muchas cintas mexicanas abordaron temas cosmopolitas o novedosos, pero no hubo grandes propuestas en términos estéticos o creativos, propuestas que sí estaban ocurriendo en otros países. Por el contrario, en México se insistió en películas sobre la Revolución Mexicana, otras de ciencia ficción o en el cine sobre jóvenes como recurso de “modernización”. Las cintas sobre jóvenes fueron más bien vías de actualización de las fórmulas de éxito ya establecidas, y muchas de ellas tenían claras intenciones de moralizar y censurar a las juventudes en vez de verdaderas propuestas estéticas.

Consideremos que durante los años sesenta los jóvenes mexicanos vivían en medio de una insatisfacción y rechazo al creciente sistema autoritario gubernamental. El cambio social en el contexto de los jóvenes espectadores imponía nuevas reglas para el cine, muchos buscaban consumir temas más urbanos y con menos añoranzas al México rural y campesino. La generación de jóvenes espectadores de los años sesenta había nacido sin las referencias culturales de sus padres, vivían en las grandes ciudades, sin añorar el campo y sin haber migrado masivamente. Estos espectadores no tenían tan presente la importancia cultural de la milpa, de los pueblos originarios y del impacto de la Revolución Mexicana en sus vidas. El análisis de muchas de las cintas mexicanas sobre jóvenes parece demostrar estos cambios.³¹ Con filmes de baja calidad, algu-

²⁹ Fernández, *Indio*, 1986, p. 40.

³⁰ Fernández (dir.), *El crepúsculo de un dios*, 1968, minuto 36:31 a 36:47.

³¹ Por ejemplo, el filme *Amor a ritmo de go-go* (1966) de Miguel M. Delgado, director de la época de oro, cuenta la historia de dos rancheros que llegan a la ciudad, cantan y bailan, según

nos sectores críticos acusarán al cine mexicano de producir una crisis persistente. Sobre todo, si se le comparaba con las producciones de Hollywood, principal competidor de ese momento, o con las producciones de la Nueva Ola francesa. En cuanto a temas e innovación estética y argumental, el cine mexicano se estaba quedando estancado. En 1961, el grupo Nuevo Cine, encabezado por los críticos, escritores y directores de cine José de la Colina, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera y Carlos Monsiváis, demandaba:

La superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello juzgamos que deberán abrirse las puertas de una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy se realiza [*sic*] Todo plan de renovación del cine nacional que no tenga en cuenta tal problema está, necesariamente destinado al fracaso.³²

Incluso desde finales de la década de los años cincuenta, el cine mexicano había perdido espectadores. Sus grandes estrellas tuvieron que probar suerte en otros países, como María Félix y Silvia Pinal, que viajaron largas temporadas a España, Francia e Italia. En otros casos el cine mexicano perdió mortalmente a sus actores, como sucedió con la muerte de Jorge Negrete en 1953, la de Pedro Infante en 1957 y la de Pedro Armendáriz en 1963.

En cuanto a contenidos y estética, el melodrama ranchero se había agotado como fórmula de éxito entre los nuevos espectadores. Desde el punto de vista económico, entre 1960 y 1978, la mayor parte del financiamiento de los productores de cine

la costumbre de sus pueblos, pero terminan enamorándose de dos chicas muy “modernas”. La caracterización de las chicas es interesante, son mujeres que bailan el nuevo ritmo go-go (de Los Hooligans y Los Rockin Devil’s). Representan la modernidad. Este filme, uno de los peores trabajos de M. Delgado, nos expresa claramente la preocupación y los intentos de una industria cinematográfica por adaptarse sin éxito a los nuevos contextos de sus espectadores y, sobre todo, por atraerlos al consumo de cine mexicano con elementos modernos como las discotecas, los bailes, la ropa y la música.

³² Vega, *Revista*, 2015, p. 3.

mexicano provenía del Banco Nacional Cinematográfico (BNC), entidad paraestatal mediante la cual los gobiernos en turno tuvieron injerencia y manejo directo en las películas que se producían, distribuían y exhibían en el país y en la mayor parte de Iberoamérica. Por ejemplo, en la primera mitad de la década de los años sesenta existieron aproximadamente 47 empresas productoras de cine, las cuales por medio de un proceso burocrático adquirirían financiamiento directo del BNC.³³ También había tres estudios en operación: San Ángel, Churubusco Azteca y América. Estos estudios eran sobrevivientes de otros que habían cerrado no hacía mucho; me refiero a los estudios CLASA (Estudios Cinematográficos Latinoamericana S. A.), Cuauhtémoc y Tepeyac, que para la década de los años sesenta ya estaban cerrados.³⁴ Esto denotaba, en términos financieros, una profunda crisis económica. A pesar de la intervención estatal directa en el cine mexicano, y de las buenas intenciones por realizar cine de calidad, la industria fílmica perdió irremediablemente calidad y espectadores.

NUEVAS POSIBILIDADES EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS SETENTAS

¿Qué sucedió durante la década de los años setenta en el panorama cinematográfico mexicano? ¿Emilio Fernández pudo tener una oportunidad de expresión creativa en esa época? Prácticamente tres décadas después de la época de oro del cine mexicano, el contexto de producción, distribución y exhibición de cine había cambiado sobremanera. En ese momento, el público mexicano se inclinaba por el consumo de cine extranjero, especialmente de Hollywood;³⁵ por lo que era difícil atraer a los espectadores mexicanos a las nuevas propuestas cinematográficas del gobierno entrante, el de Luis Echeverría (1970-1976). Este gobierno pretendió apostar por un “nuevo cine mexicano”, más autoral,

³³ Heuer, *Industria*, 1964, p. 11.

³⁴ Heuer, *Industria*, 1964, p. 14.

³⁵ “Operadora de Teatros no había cumplido, hasta ese momento (1970) con las finalidades para las cuales fue adquirida. Las puertas del cine mexicano estaban prácticamente cerradas en Operadora de Teatros. Realmente era criminal la política que se había seguido en esa empresa. El cine extranjero dominaba nuestras pantallas”. Rodolfo Echeverría, citado en: Costa, *Apertura*, 1988, p. 82.

más experimental, abierto a nuevas generaciones de directores, y dirigido sobre todo a los más jóvenes; para ello buscó abordar temas que no se habían permitido por la censura. Esta pretensión toma sentido si pensamos en la relación tan difícil que los gobiernos de ese entonces (caracterizados por un excesivo autoritarismo) habían tenido con los jóvenes. Gustavo Díaz Ordaz reprimió y ordenó la matanza de estudiantes ocurrida en Tlatelolco en 1968. Luis Echeverría, por su parte, fue responsable en 1971 de un episodio similar con estudiantes del Instituto Politécnico Nacional. Ambos hechos históricos reflejaron el temor de los gobiernos respecto a la capacidad de organización y protesta de los jóvenes, así como su aversión a las nuevas ideas que se propagaban en materia de política, sociedad y cultura. En este sentido, el gobierno de Echeverría necesitaba transmitir —a través de un medio masivo de comunicación— un discurso de apertura, de mayor cercanía y comprensión con las juventudes, aunque los hechos demostraran lo contrario. Luis Echeverría apoyó el nombramiento de su hermano, el actor Rodolfo Echeverría, como director del Banco Nacional Cinematográfico. Rodolfo, amplio conocedor del cine y de sus problemáticas, buscó beneficiar a la industria del cine por medio de la renovación y de la “apertura cinematográfica”.

En este contexto, directores veteranos como Emilio Fernández apostaron por beneficiarse de la nueva dinámica que el gobierno aparentemente permitía, explorando temas que antes no hubiera sido posible. Sobre todo, temas en torno al erotismo, la sexualidad y a una mayor experimentación estética en el cine. Por otro lado, una nueva generación de directores jóvenes logró ingresar a la industria cinematográfica enarbolando estos temas. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos, los espectadores mexicanos y algunos críticos de cine no siempre fueron receptivos al nuevo cine mexicano.³⁶ El

³⁶ “Más identificado con el juego sensacionalista que le imponen las compañías transnacionales (*El exorcista*, *El infierno en la torre*, *Rollerball*, *Tiburón*) y con el que le proponen los viejos productores mexicanos al remolque de ellas, no es de extrañar que el público rechace la problemática postiza, el populismo, y los azotes intelectualoides de los nuevos cineastas solipsistas, o que solo acepte sus productos cuando cree encontrar en ellos los antiguos atractivos, cuando, para introducir el producto ‘diferente’, se ha recurrido a una publicidad escandalosa de cualquier tipo: una ‘escandalosa revelación sexual’ como en *La otra virginidad*

periódico *Siempre*, el 29 de junio de 1977, denotaba el cine de Echeverría asegurando que había malos manejos en la producción de películas, y que México era “el único Estado en el mundo ¡que produce películas pornográficas!”.³⁷ Pese a las críticas, en el largo plazo el cine paraestatal impulsado por Echeverría fue positivo para la industria, mucho más autoral que comercial, y desde nuestro punto de vista representó un respiro de libertad frente a la cerrazón moral y estética de la industria filmica mexicana.

La idea de la crisis que predominaba pareció diluirse bajo el nuevo cine mexicano, al menos por un breve lapso de tiempo. Los nuevos directores eran jóvenes aceptados por vez primera en las filas del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). Ellos demostraron que era posible realizar un cine crítico y de buena calidad. Recordemos que durante las dos décadas anteriores había sido prácticamente imposible el ingreso de nuevos directores dentro del STPC.³⁸ Muchas de sus películas se hicieron con recursos de dos empresas productoras creadas por el gobierno: CONACITE I y CONACITE II. El cine paraestatal de

(Juan Manuel Torres, 1974), un ‘escandaloso’ enigma falocrático como en *Los cachorros* (Jorge Fons, 1971), una escandalosa protesta juvenil como *El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1971). El cine estatizado parece no tener otro destinatario que el mismo cineasta que realizó la película, la necesidad de mostrar un gesto rebelde que siente cada nuevo cineasta al arrojarse, como virgen elegida por voluntad propia, a las fauces del dios terrible”. Ayala, “Cine”, 2001, p. 296.

³⁷ Alfredo Kawage, “Entre lodo y polvo se debate el cine”, en: *Siempre*, 29 de junio de 1977, p. 40.

³⁸ Jaime Humberto Hermosillo fue egresado de la primera generación del Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Él destacó con filmes en donde se criticaba la moral de la clase media mexicana; ejemplo de esto son *La verdadera vocación de Magdalena* (1972), *El cumpleaños del perro* (1974), *Martiné* (1976) y *Naufragio* (1977). Hermosillo usó con provecho la relativa permisividad del gobierno para sugerir temas como la homosexualidad masculina y la crítica a la moral católica del país. Felipe Cazals fue otro de los grandes directores jóvenes de esta época, sus filmes fueron de gran calidad. Sobre su obra destaca la trilogía de la violencia, integrada por *Canoa* (1975), *El apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976), en donde el director buscó analizar la violencia soterrada de México mediante la representación cinematográfica de casos célebres en la nota roja periodística. Arturo Ripstein destacó también entre los directores de la década de los años setenta, sobre todo con un filme influido fuertemente por Luis Buñuel, *El castillo de la pureza* (1972), y una de sus mejores obras: *El lugar sin límites* (1977), basado en la obra homónima de José Donoso.

los años setenta fue tan propositivo, desde el punto de vista argumental, que incluso directores como Felipe Cazals se refirieron a esta época como una verdadera época de oro del cine mexicano.³⁹ Con estos filmes, la industria abandonó toda pretensión por retornar a las fórmulas de éxito de la anterior época de oro; especialmente al melodrama ranchero. Sin embargo, la bonanza de la producción cinematográfica paraestatal disminuyó hacia la segunda mitad de los años setenta, específicamente al comenzar el sexenio de José López Portillo (1976-1982). A partir de entonces, y ante la falta de producciones del gobierno, la industria quedó casi por completo en manos de la iniciativa privada, quien también se había visto beneficiada por la apertura del cine mexicano a temas antes censurados, sobre todo al erotismo, la sexualidad, el uso de lenguaje altisonante y albuces. La iniciativa privada con José López Portillo buscó hacerse del control de la producción a través de cintas comerciales, hechas con bajos recursos y encaminadas a dos nuevos géneros: el cine de ficheras y la sexy comedia. Estos géneros, pese a su escasa calidad, gozaron de gran aceptación entre los espectadores, en particular el público masculino, a quienes claramente estaban dirigidos. En ellos se abordaban temas abiertamente sexuales y se mostraban desnudos femeninos en abundancia. El tema de la sexualidad no se había podido explorar de manera tan directa en la historia del cine mexicano hasta ese momento, por lo que el amplio consumo en taquilla de películas que lo abordaban fue todo un suceso filmico.⁴⁰ La película *Bellas de noche* (1974) de Miguel M. Delgado, se consideró la película inaugural del género de ficheras.⁴¹

³⁹ “Hablamos tú y yo hace un rato de las películas notables de mis compañeros de generación, y de que la verdadera época de oro del cine mexicano es el sexenio echeverrista; por qué, cómo, y en razón de qué, no lo sé, pero está a la vista[...].” García, *Felipe*, 1994, p. 140.

⁴⁰ El productor Guillermo Calderón, por ejemplo, en esa época obtuvo casi 200 millones de pesos en ganancias por la realización de ocho películas de estos dos géneros, lo cual representaba una suma importante de dinero para el estándar del cine mexicano. Moreno, *Políticas*, 1986, p. 222.

⁴¹ Hasta el día de hoy, la filmografía de M. Delgado demuestra que fue un director capaz de incursionar en diversos géneros, desde la comedia hasta la ciencia ficción y las aventuras. El ejemplo de M. Delgado fue seguido por otros directores veteranos. Durante la década de los años setenta muchos se habían acercado a explorar estas temáticas. García, *Nuevo*, 1997, p. 51.

Por su parte, Emilio Fernández se planteó la producción de *La Choca* (1973) y *Zona roja* (1975), así como de dos *remakes* de sus propias obras: *México norte* (1977) y *Erótica* (1978).⁴² *La Choca*, producción paraestatal, tuvo gran éxito e incluso ganó el premio Ariel a la mejor película en 1975. Sin embargo, las otras tres películas finales de Fernández enfrentaron grandes obstáculos para su realización, lo cual incidió en los malos resultados obtenidos. Es claro que en estas cintas Fernández intentó abordar con mayor libertad historias que en otro tiempo no le hubiera sido posible desarrollar.

Zona roja (1975) narra el drama de un grupo de mujeres que trabajan como prostitutas en un pequeño pueblo costero. La protagonista fue la actriz Fanny Cano, quien interpretó el personaje de una mujer humilde que tenía que trabajar en un cabaret para poder sostener a su pequeña hija. Hasta aquí no hay nada extraordinario en la historia; sin embargo, en la película existe una escena particular, donde otra actriz, Meche Carreño, interpretó a una bailarina que ejecuta con el torso desnudo un largo y frenético baile de connotaciones abiertamente sexuales. Algo completamente diferente a lo que Fernández solía hacer hasta ese entonces. Esta escena debió sorprender a propios y extraños, ya que eran imágenes que no acostumbraba a utilizar el director en su cine. Todo ocurre en la atmósfera tropical de un cabaret de nombre “Paraíso”. La danza de Meche Carreño recrea las ceremonias Bembé o Toque de Santos de la Santería cubana, un ritual sagrado donde, en medio del baile, la danzante experimenta el éxtasis de la posesión de una divinidad u Orisha. El baile de Carreño en *Zona roja* es impresionante, pero también abiertamente sexual. Recuerda a los bailes del cine de rumberas de la época de oro, especialmente uno ejecutado por Ninón Sevilla en la película *Víctimas del pecado* (1950).

En la cinta *La Choca*, Fernández se plantea la existencia de un mundo violento y sexual, donde las pasiones se desbordan sin encontrar límites; seres humanos y animales luchan por sobrevivir en un medio selvático y hostil, donde lo mismo da asesinar que violar. Los primeros planos de la cinta intercalan, casi de manera surrealista, una secuencia

⁴² Fernández (dir.), *La Choca*, 1973; *Zona roja*, 1975; *México norte*, 1977; *Erótica*, 1978.

de animales y personas peleando a muerte. Vemos dos gallos de pelea enfrentarse, hombres luchando con machetes, una serpiente estrangulando a una persona, dos mujeres peleando en un río, jaguares, panteras, aves y otros animales devorando o persiguiendo presas. La película en sí, narra cómo un grupo de contrabandistas de marihuana son emboscados por el ejército; los sobrevivientes huyen, pero deciden tomar venganza contra la familia de quien los delató. Llegan a una humilde choza en la selva y secuestran a la familia de la Choca (la actriz Pilar Pellicer). La palabra *choca* es un gentilicio que se les da a las mujeres indígenas (*yokot'an*) de Tabasco. La Choca tiene que hacer frente a sus secuestradores, pero en medio de la violencia del secuestro surge la atracción sexual entre ellos. Ella y su cuñada, una adolescente (interpretada nuevamente por Meche Carreño), competirán por convertirse en amantes de uno de los secuestradores, el líder, creándose un triángulo amoroso.

A pesar de la degradación humana y la presencia de pasiones sin límite (muerte y sexo), el director cerró la cinta con la Choca y su pequeño hijo huyendo del lugar con un fusil en la mano y en búsqueda de una escuela. La moraleja será que sólo la educación puede sacar de ese mundo a las futuras generaciones de mexicanos, supervivientes de la violencia sin fin del país. Quizás esta idea le valió el premio Ariel por el filme *La Choca*. Las connotaciones prehispánicas en la cinta también son elementos importantes. El director parece enunciar que las pulsiones de vida y muerte tienen una antigüedad tal que trascienden la historia. En este sentido, el personaje de la Choca será sugerentemente relacionado con atributos prehispánicos en una escena donde los protagonistas se divierten bebiendo alcohol y fumando (marihuana). El director coloca a la actriz sobre un petate,⁴³ ella porta un vestido rojo y tiene flores en el pelo,

⁴³ El petate tiene importantes significados prehispánicos. Por un lado, representa la muerte, puesto que ahí morían y eran envueltos los indígenas; de ahí viene la palabra *petatearse*, que en México aún significa “morir”. En una escena de *Río escondido* (1947), Emilio Fernández hace que envuelvan a una mujer muerta por viruela en un petate y un caballo cruelmente arrastra el cadáver. Por otro lado, el petate también significaba la vida, ya que en el petate se nacía, se daba a luz y también se concebía a los futuros seres humanos. Los tronos nahuas, específicamente los mexicas, eran petates ricamente elaborados. López y Olivier, “Esteras”, 2009.

además cruza brazos y piernas mientras ríe. Entonces vemos una sobreposición de planos en la escena, donde observamos específicamente dos deidades prehispánicas opuestas: Mictecacihuatl, numen femenino del inframundo, compañera de Mictlantecuhtli, deidad de la muerte; y Xochipilli, numen masculino que entre los antiguos nahuas representaba al sexo, el amor, el placer, las flores y el arte, en síntesis, a la vida.

No es la primera vez que en un filme de Fernández vemos la relación de los protagonistas con elementos prehispánicos. Estos elementos aparecen también en los primeros minutos de *María Candelaria* (1943) y algo similar ocurre en *México norte* (1977). Esta cinta narra el regreso de un hombre a su pueblo natal; él ha sido injustamente encarcelado y busca afanosamente reconstruir su vida, eso incluye el amor de la mujer que perdió. Mientras que en *La Choca* (1973), el *leitmotiv* es el goteo incesante del agua; en *México norte*, el *leitmotiv* será una danza indígena: la “Danza del venado”, un rito de origen prehispánico del pueblo yoreme (yaqui) de Sonora. Como este último filme transcurre en el norte de México (Álamos, Sonora), Fernández introdujo este elemento para marcar el sentido profundo de la historia. El rito aparece en seis momentos atemporales a la narración: uno en la parte inicial, cuatro más juntos y alternados en el nudo de la narración —que sirven para remarcar la intensidad de la trama— y uno al final, al transcurrir los créditos de cierre. La danza del venado yoreme no aparece en la versión de *Pueblerina* de 1943. Esta danza simboliza el ritual de la caza del venado, animal considerado sagrado por los yoreme. En la versión del Ballet Folklórico de México, de Amalia Hernández, tres son los personajes principales que intervienen en ella: el venado, representado por un joven que danza imitando los movimientos del animal, y dos cazadores, que en algunas comunidades son coyotes y en otros simplemente dos hombres con arco y flecha. La danza termina con la muerte o caza del animal sagrado. La impresión general de esta danza indígena en *México norte* es la de estar contemplando también un ritual de caza. Los danzantes y músicos ejecutan dicho ritual de manera solemne, como si conjuraran la historia que contemplamos. Desde nuestra perspectiva, se trata de una metáfora; Aurelio, el protagonista del filme (interpretado por Roberto Cañedo), simboliza el

venado que será cazado. Esto se ratifica porque en un momento inicial de la cinta observamos un montaje fílmico peculiar: vemos a Aurelio caminar sobre el desierto rumbo a su pueblo y de forma análoga observamos el ritual, entonces se comparan ambas situaciones aparentemente inconexas. Además, cabe decir que escuchamos los tambores y sonajas del rito en diversos momentos del filme. Se trata de una presencia simbólica del rito. Luego en el momento más álgido de la trama, la danza vuelve aparecer, justo cuando los dos antagonistas amenazan de muerte a Aurelio. La música de tambores y sonajas marca el sentido vertiginoso de las últimas escenas. Enseguida viene el desenlace de la cinta: el protagonista se enfrenta en un duelo a muerte con los villanos y sale victorioso, entonces observamos correr los créditos de la cinta con la danza ritual de fondo.

México norte también se enfrentó a problemas constantes durante su rodaje, sin embargo, el más grave de todos fue el encarcelamiento de Emilio Fernández, quien, tras sostener una discusión con un joven en estado de ebriedad, le disparó, matándolo al instante. El director aseguró que fue el hombre quien lo confrontó cuando él buscaba locaciones para su película en Viesca, Coahuila, en 1976. A pesar de haber testigos y de sostener que fue en defensa propia, Fernández tuvo que huir del sitio para no ser aprehendido, aunque más tarde se entregó a las autoridades, quienes lo enviaron sin pensar a prisión.⁴⁴ Esto alteró de sobremanera la producción de la película y desmejoró notablemente la salud del director, que en ese momento tenía 72 años de edad. En adelante le fue muy difícil volver a mantener el ritmo de trabajo que había logrado:

Yo buscaba locaciones para mi cinta *México norte* (2ª versión de *Peregrina* [sic]) en ese lugar. Un grupo de gitanos, a los que quiero mucho, porque para mí no hay razas y todos somos iguales, me invitaron a convivir con ellos a su casa, para proyectar una de mis películas que poseían; acepté, y de pronto, cuando estábamos dentro de la casa, Aldecoa llegó borracho y comenzó a insultarnos.

⁴⁴ “El actor y cinedirector Emilio Indio Fernández, está prófugo desde la noche de ayer en que abatió a tiros al joven Javier Alcocer Robles, en una riña, según dijo el jefe de policía y tránsito del estado, capitán Raúl Lemuel”. Juan de Ayala, “Fue homicidio en riña: Lemuel”, en: *Excélsior*, 1 de junio de 1976.

Le dijeron que yo estaba ahí, y él, a gritos respondió: ‘Dónde está ese tal por cual. Que salga. A ver si de veras es tan hombre’. Entonces, me aventó un chingadazo y trató de desenfundar su pistola. Yo soy muy buen tirador, lo hice antes que él y le tiré dos disparos. Hui primero al D.F., luego a Guatemala, y tenía pensado después escapar a París, pero el embajador de México en Guatemala me convenció de que me entregara y de que me ayudaría a solucionar el problema. Pero el muy... se vino a dar aires de que él me había capturado. Lo demás ya lo conocen.⁴⁵

Finalmente, Fernández logró alcanzar la libertad condicional bajo fianza, aunque no pudo recuperarse del todo de su aprehensión y encarcelamiento.⁴⁶ Por desgracia, el problema no terminó ahí. Poco tiempo después, en 1978, fue reaprehendido por no acudir a firmar su última cita al juzgado de Torreón, Coahuila. Considérese que el director ya tenía una avanzada edad y viajaba constantemente (cada semana) desde la Ciudad de México a Coahuila para firmar; aparte se trasladaba muy a menudo a Jalisco para la filmación de su última película, *Erótica* (1978). Debido a esta situación, Fernández solicitó un permiso especial para poder terminar su película sin tener que ir a firmar la que sería su última cita al juzgado. Esto no dio resultados y ante su ausencia se dictó nuevamente orden de aprehensión. Los medios de comunicación abundaron con los pormenores amarillistas de su caso. Entristecido el director, no pudo terminar la posproducción de su filme *Erótica*.

Visiblemente abatido, en ocasiones humilde, el cine-director Emilio Fernández ‘El Indio’, reaprehendido aquí por exhorto de un juez penal de Torreón, Coahuila, al comparecer ayer en la reja del juzgado decimocuarto penal dijo que ahora no tiene otro recurso que el del indulto, por parte del gobernador de Coahuila, Oscar Flores Tapia, lo cual podría

⁴⁵ David Siller, “Que me dejen terminar mi película, luego me entregaré: el Indio Fernández. Filma *Erótica* en Punta del Indio, Tenacatita, Jalisco”, en: *Uno más uno*, 1978.

⁴⁶ “La sección de directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, no tiene fondos para pagar un abogado que defienda a Emilio Indio Fernández, dijo ayer Roberto Gavaldón, secretario general de esta sección”. Gurezpe, “Quedarán sin defensa sindical”, en: *Excélsior*, 1 de junio de 1976.

ocurrir, el próximo mes de septiembre, de acuerdo con la tradición provinciana del perdón que otorgan a algunos reos los gobernadores y alcaldes, con motivo de la celebración de las fiestas patrias.⁴⁷

Aunado a eso, y a pesar de no tener contacto cercano con su hija y su expareja, en ese mismo año de 1978, Jacaranda Fernández, cuya madre fue la actriz Columba Domínguez, se suicidó en circunstancias que la madre consideró poco claras. Después de una discusión, y en medio de una fiesta, al parecer Jacaranda cayó desde lo alto del balcón de su departamento, en uno de los pisos del edificio donde vivía, en la Ciudad de México. El director recibió la noticia estando encarcelado. A pesar de las circunstancias, la última película de Fernández fue terminada y presentada en cines, pero con muy poco éxito. El escándalo mediático de su encarcelamiento y la muerte de su hija no le ayudaron, al contrario, perjudicaron la escasa promoción de la obra. Su persona, incluso, fue denostada cuando varios medios de comunicación encima publicaron que había acosado y violado a la actriz Rebeca Silva, protagonista de *Erótica*. La actriz negó las acusaciones, aunque sí admitió tener problemas con el director:

Horas después este enviado pudo entrevistar a la actriz Rebeca Silva, quien en forma categórica desmintió la versión publicada en algunos diarios en el sentido de que el viernes pasado estuvo en peligro de ser violada a punta de pistola por Emilio Fernández.

Creo que ya estoy grandecita para ser violada ¿No cree? —Dijo que solo hubo un incidente: ‘Don Emilio quería que filmara una escena donde debería de nadar mar adentro, me opuse porque hay tiburones. No estoy loca para hacerlo ¿verdad? Le dije que si quería buscara a una nadadora profesional, se molestó y yo me negué a filmar. Un día y medio se paró el rodaje, ahora ya lo hemos recuperado’ [...].⁴⁸

En *Erótica*, la actriz Rebeca Silva interpretó a una mujer que huye de la justicia. Esto recuerda

⁴⁷ M. Campos, “Habla Emilio Fernández en el Juzgado”, en: *Excelsior*, 13 de junio de 1978.

⁴⁸ David Siller, “Que me dejen terminar mi película, luego me entregaré: el Indio Fernández. Filma *Erótica* en Punta del Indio, Tenacatita, Jalisco”, en: *Uno más uno*, 1978.

también a la protagonista de *El crepúsculo de un dios* (1968). La joven desaparece con dos hombres, todos son cómplices de un robo frustrado. Los tres personajes se ocultan en la playa, en una comunidad sumamente alejada. El calor, las circunstancias agrestes del lugar y el aislamiento harán que entre ellos surja una profunda tensión sexual, lo que llevará a rivalizar entre sí a los dos hombres para conseguir estar con la chica. Aquí nuevamente observamos un triángulo amoroso como en *La Choca*; y al igual que en dicho filme, la competencia será sumamente violenta, hasta la destrucción. La violencia y la tensión sexual son subrayadas en todo momento por el director, ¿cuál es el significado de esta reiteración?

CONCLUSIONES: VIDA-MUERTE, UNA OPOSICIÓN RECURRENTE

Lo que observamos en las cinco últimas películas de Emilio Fernández es una oposición recurrente: el fuerte anhelo de vida de sus personajes frente a la impasible muerte que los persigue. La expresión del anhelo de vivir, o de la vida misma, ocurre casi siempre a través del amor, de la libido o del erotismo de sus protagonistas. La muerte, en cambio, es expresada a través del destino trágico que los acompaña. Los finales de Fernández pocas veces son felices o, bien, quedan abiertos a la interpretación. El espectador advierte casi siempre desde el inicio de la trama que los personajes difícilmente lograrán sobrevivir; sin embargo, pese a intuir el desenlace, se le invita a quedarse y contemplar los constantes sufrimientos a los que son sometidos los personajes. Éstos son recursos que emanan de la tragedia griega clásica, donde además hay un fuerte proceso de identificación espectador-protagonista. Una fórmula crucial para el éxito en taquilla de muchos filmes. El sufrimiento y la peregrinación de los personajes sirven como purificación del alma,⁴⁹ sím-

⁴⁹ En *La perla* (1945), los protagonistas emprenden una suerte de peregrinaje a mejores tierras para salvarse de la ambición que los rodea por haber encontrado una perla en el mar; sin embargo, sólo encontrarán sufrimiento y muerte. En *Río escondido* (1947), la maestra Rosaura emprenderá un viaje muy largo para llegar a una pequeña comunidad donde deberá abrir una escuela; ella padece una lesión cardíaca y aunque sabe que morirá pronto, decide realizar el enorme esfuerzo.

bolos utilizados en muchas obras y que adquieren sentido dentro de la religiosidad popular católica iberoamericana. En este sentido, creemos que el dolor o la muerte de los protagonistas son catárticos para el espectador.

La oposición vida-muerte puede rastrearse en casi toda la filmografía de Fernández. Por ejemplo, en *María Candelaria* (1943) hay un linchamiento. La protagonista es perseguida y apedreada por su propio pueblo. Ahí observamos la descarga de una violencia descomunal, pero ¿por qué? La respuesta podría estar en una cuestión sexual oculta. El pueblo piensa que María Candelaria ha posado desnuda y se sugiere que ha tenido relaciones sexuales con el pintor del cuadro, e incluso con otros hombres. A pesar de ser inocente, María Candelaria es linchada y la comunidad descarga su furia contra ella. En esta historia hallamos el fuerte deseo de vivir de la mujer, obstaculizado por su muerte. Los protagonistas son dos jóvenes enamorados que luchan por sobrevivir a la pobreza, quieren casarse y tener hijos; en síntesis, anhelan vivir. En oposición, aparece la muerte, representada por el pueblo furibundo que destruye todo, incluyendo su amor.⁵⁰

El argumento de *María Candelaria* recuerda al de una película anterior, *Janitzio* (1934), del director Carlos Navarro. Fernández conocía bien la obra de Navarro, puesto que trabajó en ella como actor, por lo que inferimos de ahí tomó la inspiración para construir el argumento de *María Candelaria*. Sin embargo, a diferencia de *Janitzio*, *María Candelaria*, tiene un final trágico, ya que en la versión de Navarro no hay linchamiento y el final es feliz. Desde nuestra perspectiva, en *María Candelaria* Fernández quiso insistir en la oposición vida-muerte para exaltar el dramatismo de la historia. Además, la película muestra con gran preciosismo el Día de los Muertos, una fiesta popular e indígena de México que a Fernández le fascinaba. Mediante la representación fílmica de esta celebración, se evidenciaba la oposición vida-muerte que al director le interesaba subrayar. Prueba de ello es que el Día de los Muertos aparece también en otros filmes importantes como *Río escondido* (1947) y *Maclovía*

(1948). Los planos finales de *María Candelaria* muestran el hermoso semblante de su cadáver sobre una balsa que ingresa al “canal de los muertos”. La belleza inmaculada, y hasta cierto punto sensual de la joven, contrasta con la idea de que en realidad ha muerto salvajemente apedreada.

La oposición vida-muerte se repite en *Las abandonadas* (1944). Ahí Margarita, la protagonista, es engañada por un hombre que finge haberse casado con ella. El falso matrimonio se consuma en una cabaña junto a la playa. Observamos el elemento mar y, como era acostumbrado en la década de los años cuarenta, la escena sexual no se ve, pero se sugiere mediante un plano donde observamos la furia del mar azotando contras las rocas. Enseguida viene el discurso moral y la debacle que se opone a toda la experiencia sublime de Margarita. Ella descubre que ha sido engañada, y su amor deberá ser castigado con el exilio. La protagonista, abandonada y embarazada, tendrá que salir de su pueblo para trabajar en la ciudad como prostituta, pasando las peores calamidades. La enorme tristeza de la joven se simboliza con una secuencia donde la observamos caminando en el horizonte bajo un cielo repleto de nubes de tormenta. Hay también un cambio de paisaje: del trópico (vemos palmeras) pasamos al desierto (aparecen cactus). Aunque en esta cinta la protagonista no muere, sí observamos la paulatina experimentación de una muerte social, simbólica si se quiere. Al final, Margarita aparece como vagabunda, vestida con harapos y enferma; nadie la reconoce, ni siquiera su hijo, por quien se ha sacrificado toda la vida pagándole estudios en una prestigiosa escuela. Éste es uno de los finales más dramáticos en el cine de la época de oro.

En *Pepita Jiménez* (1945), basada en la novela homónima del español Juan Valera, observamos más claves en el mismo sentido. Aquí la protagonista es una bella española recién casada con un viejo rico de Andalucía. Desgraciadamente, Pepita enviuda en su propia boda. La juventud y la vida de la joven se oponen simbólicamente a la vejez y rápida muerte del marido. Pero la oposición se volverá a repetir en la historia, puesto que una vez viuda, Pepita será el objeto de deseo de un hombre joven (quien representa el anhelo de vivir) y de otro maduro (que representa la muerte, ya que le recuerda a su difundo marido). El primero es un seminarista que abandona sus estudios por ella, y

⁵⁰ “El escritor José de la Colina afirma que esta película es un responso pictórico. Pienso que esta afirmación es sumamente aguda; todo el film es el gran responso a dos figuras indígenas que se mueren junto a todo lo que su raza significó o se quiso que se significara”. Taibo I, *Indio*, 1986, p. 81.

el segundo, para variar, el propio padre del seminarista. La trama se complica cuando Pepita decide fugarse con el joven, surgiendo consecuencias violentas para todos.

Las aproximaciones al tema de la sexualidad en estas películas se manifiestan casi siempre en clave, y están relacionadas con la oposición vida-muerte en la filmografía de Emilio Fernández; y aunque podríamos catalogarlas de aproximaciones tímidas, es necesario pensar que el contexto cultural de México no le hubiera permitido ir más allá. Son abordajes que van de acuerdo al contexto moral de entonces. Otros directores que reflexionaron contemporáneamente sobre la sexualidad y el erotismo, y de manera mucho más directa —como Luis Buñuel—, sufrieron las consecuencias de la moralina de la época, con fuertes críticas por parte de amplios sectores conservadores, tanto del cine mismo como de la sociedad mexicana. Claro está que Buñuel lo hizo desde perspectivas más complejas y teóricas que Fernández; no obstante, esto le ocasionó que se pidiera su salida del país en medio de protestas que hoy nos resultan realmente absurdas.

Por ejemplo, en *Bugambilia* (1944) encontramos una escena de baño en una elegante tina con pétalos de rosa. La protagonista toma un baño mientras reflexiona sobre el amor. Entonces el director le hace decir: “¿sabes nana con quién me gustaría bailar el primer vals? [...] ¡Con un hombre que sólo con mirarme me dominara!, uno de esos hombres que no piden jamás porque todo les pertenece, un hombre fuerte, tan fuerte como los ríos cuando van crecidos, un hombre que a su lado yo me sintiera... pequeñita”.⁵¹ Siguiente escena: el plano que sigue a esta revelación importante muestra a un caballo relinchando, el animal busca nerviosamente a una yegua de nombre Morena. Los demás caballos también se alteran, entonces escuchamos decir entre risas a la misma protagonista del filme: “¡qué linda eres Morena, mira cómo se ponen cuando te ven!”.⁵² Estas dos escenas poseen un lenguaje simbólico que subraya dos cosas: la tensión sexual del personaje, pero también el pensamiento patriarcal que imperaba sobre la mujer en aquella época, bajo la idea de que la protagonista añora la

sumisión frente a un macho. Esta idea también se repite en otros filmes.

Más adelante, en *Bugambilia* la tensión continúa. Los protagonistas se cortejan románticamente, y para romper el hielo el hombre tiene el tino de regalar un gallo de pelea a la chica. Esta es una escena realmente genuina dentro del cine mexicano. Acto seguido, la joven hace traer a su gallina preferida para presentársela al animal. Ambos son colocados en el suelo y, sin dudarlos, los animales se aparean frente a los protagonistas en un plano que dura tan sólo un segundo frente al encuadre de la cámara. Esto causa que ambos jóvenes se sonrojen, y que se sugiera que éstos son los deseos ocultos de ambos. Ella dice con cierta pena: “¡qué galante es!”. A partir de ahí, según la lógica del filme, la libido y el amor de los protagonistas no podrán detenerse; ellos estarán destinados a amarse a pesar de cualquier circunstancia.⁵³

En *Enamorada* (1946), esta idea se pone en evidencia a través de una comedia romántica llena de golpes, humillaciones, maltratos y dominación. En apariencia se trata de un argumento con tintes solemnes y nacionalistas. La historia se desarrolla durante la Revolución. Beatriz Peñafiel, la protagonista, es una mujer bellísima y pronto se convierte en el objeto del deseo de un recién llegado jefe revolucionario, José Juan Reyes. Sin embargo, Beatriz no corresponderá fácilmente a José Juan. Para ella, él es un enemigo, un bárbaro, y no pertenece a su clase social, él es pobre y ella es hija de un rico hacendado. Enfurecido por sus desplantes, el revolucionario la agrede violentamente en el clímax de la película. Esto, que es el colmo del asunto, tiene un efecto avasallador en ella, quien termina enamorándose. La cinta está colmada de bromas, burlas, golpes (que uno y otro protagonista se propinan), humillaciones y un sinfín de microviolencias que sólo se resuelven de una manera: el sometimiento de la hembra por el macho, tal y como deseaba la protagonista de *Bugambilia* (1944). El filme entero está lleno de símbolos de una gran tensión sexual; por ejemplo, Beatriz le enseña las piernas a José Juan, y enseguida le golpea, ello causa que él se enamore perdidamente. En otra escena, ella sostiene un enorme palo para defenderse y golpear la puerta donde su enamorado le ruega, entre

⁵¹ Fernández (dir.), *Bugambilia*, 1944, minuto 14:13 a 14:45.

⁵² Fernández (dir.), *Bugambilia*, 1944, minuto 14:45 a 15:05.

⁵³ Fernández (dir.), *Bugambilia*, 1944, minuto 49:10 a 50:15

otras cosas realmente violentas pero neutralizadas por el humor de la comedia romántica. A pesar de la terrible tesis del filme —la mujer que se debe someter—, Fernández es lo suficientemente hábil para subrayar que las circunstancias violentas de la Revolución se proyectan también en la violencia de las relaciones amorosas de los protagonistas. Probablemente para justificar el machismo exacerbado del argumento, Fernández hace que la protagonista finalmente elija a quién amar en una escena donde un collar de perlas se rompe. El problema ahora es no saber si esta elección será para mejorar su circunstancia o para empeorarla, ya que ambos pretendientes representan vías violentas para ella. Por un lado, la violencia de un matrimonio sin amor, a conveniencia, sujeción de la mujer al hombre, también dominación; cosa para la que Beatriz parece no estar hecha: ella fuma en la cocina, opina en las reuniones masculinas o manifiesta querer ser “hombre” para poder defenderse mejor. Y, por otro lado, la violencia del amor de un jefe revolucionario que la arrastra a una vida de penurias, donde no habrá un “hogar feliz”, un hombre que la llevará como soldadera a una guerra terrible.

Algo positivo surgirá de esta violencia, y eso es la reflexión del filme sobre las diferencias sociales, meollo del asunto. Beatriz inicialmente está llena de prejuicios y de clasismo; al final se “transforma” y comprende mejor el contexto de los revolucionarios. Además, la última escena no la muestra casándose con José Juan, ¿se sugiere entonces que su unión es más bien libre? Beatriz sigue a José Juan y deja atrás a su anciano padre, al novio rico, al juez y al cura del pueblo, todos ellos símbolos de las instituciones patriarcales. Sorprendentemente, Fernández sugiere que ella abrazará el amor de un hombre que morirá enseguida. Un final en el que ella desprecia una cómoda vida de lujos para caminar junto a la tropa revolucionaria, venciendo su clasismo. El director coloca en el plano final de la película a los protagonistas sobre el llano rumbo a la batalla: él montado a caballo y ella, sujeta, finalmente “domada”, caminando junto al caballo, a pie como una soldadera más.

En *Salón México* (1948), un hombre macho y violento también puede ser objeto del deseo. Ahí existe un villano llamado Paco, quien es interpretado por el actor Rodolfo Acosta. Paco es deseado por las mujeres del cabaret que le da nombre al filme. Él

aparece rodeado de un halo agresivamente sexual y se subraya que es un hombre peligroso. En *Víctimas del pecado* (1950), el mismo actor, Acosta, tuvo la oportunidad de desarrollar aún más este tipo de personaje. En este caso, los primeros planos del filme son dedicados al carismático villano. Observamos al hombre mirarse con vanidad en un espejo, mientras un peluquero del barrio lo admira, le arregla el cabello y la ropa. Posteriormente, camina con garbo rumbo al cabaret Changoo, donde las mujeres lo saludan y una de ellas lo observa con deseo mientras masca chicle. No es el único ejemplo de la visión de Fernández sobre la masculinidad, esto también lo vemos en *La malquerida* (1949), donde ambas protagonistas, Raimunda y Acacia, madre e hija, luchan simbólicamente entre sí y desean a Esteban, siendo ésta la trama principal del filme: la competencia de los amantes dentro de un triángulo amoroso.

Este tema se repetirá en *La red* (1953), y con algunas pequeñas diferencias en su *remake Erótica* (1978). En la primera, Fernández sorprendió al público y a la crítica de cine por sugerir la tensión sexual de los protagonistas. Nos dice con cierto entusiasmo André Bazin, citado por Emilio García Riera sobre *La red*:

De hecho, la verdadera sustancia de esta película es la exposición del deseo insatisfecho y recíproco entre un hombre y una mujer; pero ese deseo está lejos de volverse platónico: cada quién desea al otro, pero goza viéndose deseado por el otro y, a falta de algo mejor, se entrega en su presencia a una enérgica masturbación por símbolos interpuestos. No crean que me aplique aquí a una de esas exégesis freudianas que permiten descubrir los principios sexuales en los signos más lejanos e inocentes. Las imágenes aludidas hablarían por sí mismas sin el auxilio del psicoanálisis, y es evidente que Emilio Fernández ha elegido los elementos y dirigido los actores con toda conciencia [...]⁵⁴

En *La red*, la protagonista, Rossana, baja de cuando en cuando a una pequeña comunidad a vender esponjas de mar. Camina entre las calles siendo observada con deseo por los hombres, quienes no ocultan sus miradas lascivas. La joven sostiene con los brazos un par de cestos que la hacen mantener

⁵⁴ García, *Emilio*, 1987, p. 209.

una postura en forma de cruz, símbolo religioso. Abundan los planos que exaltan la belleza de su cara y erotizan su cuerpo. Conforme transcurre la cinta, observamos que la chica comienza a desear sexualmente al mejor amigo de su pareja, y encima, éste le corresponde. La película trata de utilizar poco los diálogos y prefiere mostrar en imágenes el sentir de los personajes: uno de los hombres (el actor Armando Silvestre) muele maíz en un antiguo pilón, y con los brazos sostiene vigorosamente un palo con el que azota las semillas, ante la mirada sensual de la mujer, quien se acerca a él para brindarle un poco de agua de coco mientras lo observa con fascinación. Esta escena es la que llamó la atención de André Bazin —citado arriba—, y que para el crítico y teórico del cine sugirió la metáfora de la masturbación. Sin embargo, como hemos señalado, fue hasta la década de los años setenta cuando estos temas pudieron ser desarrollados con mayor profundidad por el director. Para el escritor Salvador Elizondo, *La red*, a pesar de sus aciertos y de tratar el tema del erotismo, “no pudo sin embargo escapar, a los tentáculos de la moraleja [...] acabó siendo una historieta de policías y ladrones con bellas imágenes y una gran profusión de símbolos sexuales bastante obvios”.⁵⁵

En síntesis, en la industria del cine mexicano pocos creadores lograron superar el término de la época de oro. Todavía menos lograron trabajar activamente. El caso de Emilio Fernández es especialmente particular, ya que logró mantenerse con muchos esfuerzos dentro de la industria, participando como director y como actor. Muchos de los directores como él, miembros de la época de oro, tuvieron que hacer frente a una profunda crisis del cine mexicano que comenzó, sobre todo, a partir de la década de los años sesenta. Tal fue el caso de Luis Buñuel, Ismael Rodríguez, Julio Bracho o Roberto Gavaldón.⁵⁶ La crisis cinematográfica abarcó diversas áreas, desde creatividad, producción, distribución y hasta exhibición. La mayoría de los

⁵⁵ Elizondo, “Moral”, 2001, p. 230.

⁵⁶ Luis Buñuel dejó México en 1965, a partir de entonces filmó en Francia y así continuó hasta 1977. Su última cinta fue *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Por su parte, Julio Bracho experimentó un declive productivo y su última película fue *Los amantes fríos*, poco conocida, la cual se realizó en 1978. Roberto Gavaldón dejó de filmar en 1979, a partir de *Cuando tejen las arañas*, e Ismael Rodríguez, por su parte, se retiró hasta 1996 con *Reclusorio IV*, cintas que tuvieron poca acogida entre el público.

directores tuvieron problemas para sobreponerse a importantes cambios en el consumo de cine. También hubo problemas para adaptarse a las nuevas reglas y estructuras que el cine mexicano fue creado, sobre todo durante las décadas de los años setenta y ochenta, estructuras donde observamos una repentina disminución de la intervención paraestatal. Esta intervención gubernamental que durante décadas había caracterizado al cine mexicano, a partir del gobierno de José López Portillo (1976- 1982) disminuyó radicalmente, sobre todo cuando intentaron realizarse arriesgados cambios que terminaron por dismantelar la industria del cine. En 1977 cerró CONACITE I y en 1978 CONACINE y CONACITE II, las tres grandes compañías paraestatales productoras de cine de la segunda mitad del siglo XX. En 1978 también se liquidó al Banco Nacional Cinematográfico (BNC), la más importante de las instituciones crediticias de cine de México, que había sido fundada desde 1942 para el financiamiento de películas nacionalistas. Todos estos cambios obstaculizaron el trabajo de casi todos los directores de cine, mucho más de aquéllos considerados veteranos. Tal fue el caso de Emilio Fernández. En este sentido, el análisis de su última etapa creativa es especialmente revelador, porque su historia se ajusta, en buena medida, al ejercicio de entender el auge y declive del cine mexicano a través de la experiencia de uno de sus más célebres protagonistas.

Emilio Fernández murió a la edad de 86 años en su casa de Coyoacán, barrio de la Ciudad de México, el 6 de agosto de 1986.

FUENTES

Hemerográficas

Excélsior, Cine, Ciudad de México, 1976, 1978.

Ovaciones, Ciudad de México, 1977.

Siempre, Ciudad de México, 1977.

Uno más uno, Ciudad de México, 1978.

Bibliográficas

Ayala, Jorge, “El cine mexicano en la encrucijada”, en: *El cine mexicano a través de la crítica*, México: Universidad Nacional Autónoma de

- México/ Instituto Mexicano de Cinematografía/ Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, pp. 280-298.
- Castro, Maricruz e Irwin McKee, *El cine mexicano se impone*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Costa, Paola, *La apertura cinematográfica. México 1970-1976*, México: Universidad Autónoma de Puebla, 1988.
- Dyer, Richard, *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*, España: Paidós, 2001.
- Elizondo, Salvador, "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano", en: *El cine mexicano a través de la crítica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Mexicano de Cinematografía / Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, pp. 221-234.
- Fernández Adela, *El Indio Fernández. Vida y mito*, México: Panorama Editorial, 1986.
- Figueroa, Gabriel, *Gabriel Figueroa. Memorias*, México: Universidad Nacional Autónoma de México- DGE / Equilibrista, 2005.
- García, Emilio, *Emilio Fernández 1904-1986*, México: Universidad de Guadalajara / Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía / Cineteca Nacional de México, 1987.
- García, Gustavo y José Felipe Coria, *Nuevo cine mexicano*, México: Clío, 1997.
- García, Leonardo, *Felipe Cazals habla de su cine*, México: Universidad de Guadalajara, 1994.
- Heuer, Federico, *La industria cinematográfica mexicana*, México: Policromía, 1964.
- López, Leonardo y Guilhem Olivier, "La estera y el trono", en: *Arqueología Mexicana*, núm. 98, 2009, pp. 40-46.
- Moreno Brizuela, Dora Eugenia y Rosa Adriana Vázquez Gómez, *Políticas cinematográficas de exhibición 1970-1982*, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- Peredo, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Revueltas, José, *Obra reunida. Obra varia II. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Tierra y libertad (guion cinematográfico)*, México: Era / Conaculta, 2014.
- Sorlin, Pierre, "El cine, reto para el historiador", en: *ISTOR. La Historia en el Cine*, año V, núm. 20, 2005, pp. 11-35, versión digital en: <<http://www.istor.cide.edu/revistaNo20.html>> (consultado en abril del 2025).
- Taibo I, Paco Ignacio, "Indio" Fernández. *El cine por mis pistolas*, México: Joaquín Mortiz / Planeta, 1986.
- Tuñón, Julia, *En su propio espejo (entrevista con Emilio "El Indio" Fernández)*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- Vega, Eduardo de la, *Revista Nuevo Cine [edición facsimilar de 1961]*, México: El Equilibrista, 2015.

Filmográficas

- Fernández, Emilio (dir.), *Bugambilia*, 1944, en: YouTube, <<https://www.youtube.com/watch?v=zOPSpMAVjgk&t=2995s>> (consultada en febrero de 2025).
- _____, *Erótica*, 1978, en: Vk <<https://bit.ly/43SMvbm>> (consultada en febrero de 2025).
- _____, *La Choca*, 1973, en: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=_ccg-1qXnoI0&t=162s> (consultada en febrero de 2025).
- _____, *México norte*, 1977, en: Odnoklassniki, <<https://ok.ru/video/1473827244634>> (consultada en diciembre de 2024).
- _____, *Zona roja*, 1975, en: Odnoklassniki, <<https://ok.ru/video/2794186738352>> (consultada en febrero de 2025).
- _____, *El crepúsculo de un dios*, 1968, en: YouTube, <<https://youtu.be/47LMAgg9Y-Dg>> (consultada en febrero de 2025).